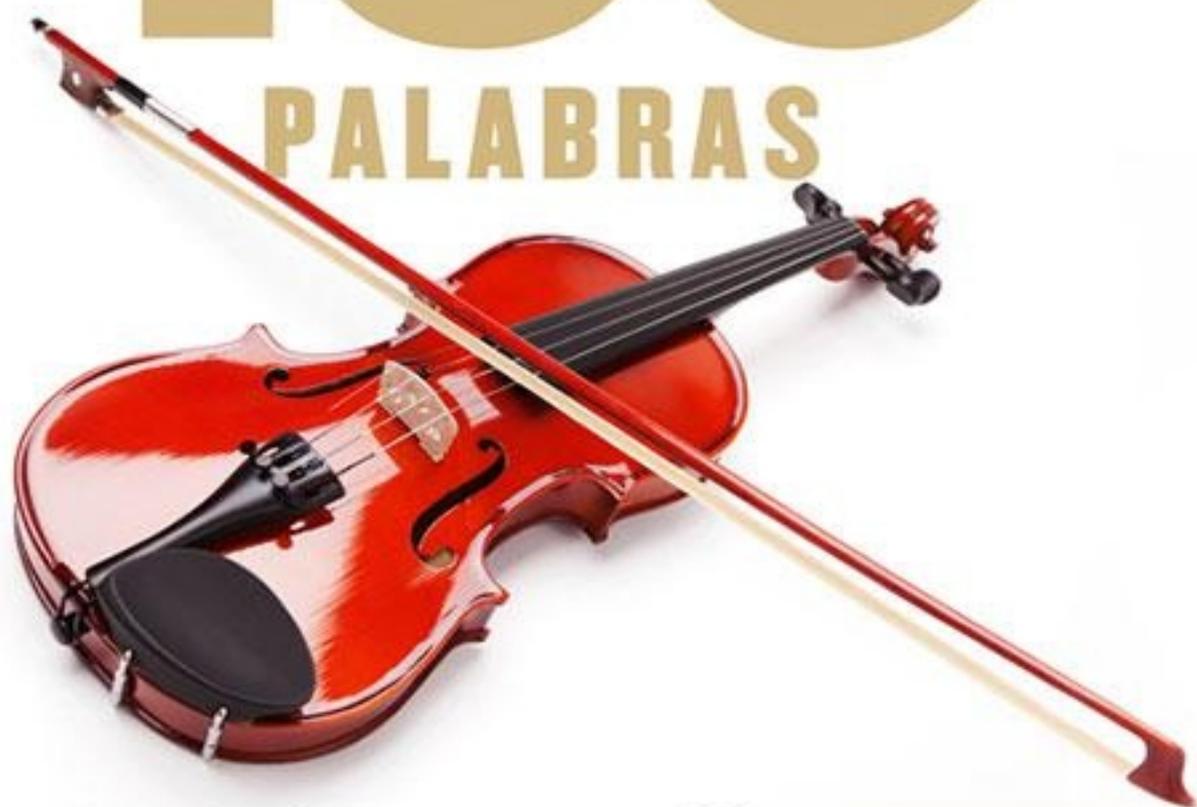


LA MÚSICA CLÁSICA

EN

100

PALABRAS



Thierry Geffroti

Lectulandia

Cien palabras para hablar de la música clásica parecen mucho más que las tres claves utilizadas por los compositores, mucho más que las cinco líneas del pentagrama, mucho más que las doce notas de la escala. Pero, al final, cien palabras para hablar de la música clásica son muy poca cosa. ¿Cómo presentar los términos técnicos, la jerga del oficio, los préstamos tomados de otras artes, del italiano, del alemán, y esperar agotar así todos los recursos del lenguaje musical?

De hecho, las cien palabras escogidas por Thierry Geffrotin son otras tantas etapas, previsibles o sorprendentes, de un delicioso recorrido musical. De a capella hasta zarzuela, pasando por fricassée o sonata, el autor nos invita a compartir sus conocimientos de música clásica, a sentir la pasión, el júbilo, los sufrimientos a veces y el trabajo ímprobo que han dado lugar al nacimiento de unas obras que expresan más emociones que todas las palabras de todas las lenguas juntas.

Lectulandia

Thierry Geffrotin

La música clásica en 100 palabras

ePub r1.0

Titivillus 22.03.15

Título original: *Les 100 mots de la musique classique*

Thierry Geffrotin, 2011

Traducción: Núria Petit Fontserè

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Prólogo

Resulta muy complicado tener que hablar de música con palabras, sin tenerla permanentemente ni ante los ojos ni en el oído.

WILHELM FURTWÄNGLER (1886-1954)
Director de orquesta y compositor alemán

Cien palabras para hablar de la música clásica parecen mucho más que las tres claves utilizadas por los compositores, mucho más que las cinco líneas del pentagrama, mucho más que las doce notas de la escala.

Pero, al final, cien palabras para hablar de la música clásica son muy poca cosa. Querer recoger todo el vocabulario, los términos técnicos y la jerga del oficio, sin olvidar los préstamos tomados de otras artes y de otras lenguas, del italiano, del alemán, esperar agotar todos los recursos del lenguaje musical es un desafío colosal.

Escoger cien vocablos es olvidar, voluntaria o involuntariamente, otros cientos. El ejercicio es necesariamente peligroso, aunque depende menos de la arbitrariedad que de la cultura.

Las cien palabras que figuran en este libro han sido escogidas o se han impuesto por una trayectoria musical personal. Por consiguiente, el lector encontrará términos y expresiones que figuran en cualquier obra básica que trate el mismo tema. Vivaldi, Mozart y Brahms las empleaban en su época. También figuran palabras menos corrientes, más jóvenes, y otras finalmente que, a priori, están fuera de lugar en un libro sobre música clásica.

Que no se alarmen los neófitos: la intención no es la de un especialista o la de un musicólogo. Y si al autor se le hubiese presentado esa tentación, Claude Debussy le habría llamado bondadosamente al orden: «No me gustan los especialistas. Creo que especializarse es reducir el propio universo y parecerse a esos caballos viejos que antiguamente hacían girar la manivela de los tiovivos y morían al son bien conocido de la *Marcha lorena*».

Pero en realidad ¿no son demasiadas cien palabras para descubrir la música clásica? El arte es algo inefable, y pretender nombrarlo y analizarlo todo es estrechar el universo musical, limitarlo. Por eso debemos recordar siempre estas líneas escritas por el compositor y crítico Reynaldo Hahn que sitúan la música clásica en el lugar que le corresponde: «La música posee una virtud más misteriosa que la de emocionar: es el poder de crear imágenes, de hacer surgir, como en un espejo, cosas que se habían borrado de la memoria y, lo que es más sorprendente todavía, sugerir a la imaginación cosas que le eran desconocidas y que, sin embargo, reconoce».

Esta reflexión tan acertada está a mil leguas de lo que a menudo se dice acerca de la música clásica. El calificativo en sí mismo, por otra parte, ya actúa como un freno. Sugiere un monumento que impone respeto, reflejo fiel de un pensamiento bien

estructurado, pero sin imperfecciones.

La norma fría. Sin defectos, es decir, sin ninguna cualidad.

La música clásica no es ajena a esa imagen. Aparece como algo lejano, y no sólo en el tiempo.

Pero eso es olvidar que la imaginación, la pasión y el júbilo, al igual que el sufrimiento, y no sólo el trabajo duro, han presidido el nacimiento de obras que traducen más emoción que todas las palabras de todos los idiomas.

1. A CAPPELLA

Cantar *a cappella*, literalmente «a la manera de la capilla», es cantar solo o a varias voces*^[00] sin la colaboración ni la ayuda de ningún instrumento. El sentido de la expresión es bastante conocido. Lo que no lo es tanto es su origen.

Literalmente, *a cappella* remite a una capilla, como la palabra latina indica. Y en este caso, a la capilla por excelencia de la Iglesia católica: la Capilla Sixtina del Vaticano (construida entre 1508 y 1512). Su nombre es indisociable de Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) y de los frescos que éste realizó para la bóveda y la pared del fondo de la capilla. En cambio, nadie se acuerda del coro,* que dependía directamente de la persona del Papa y que actuaba regularmente antes de que la basílica de San Pedro se convirtiese en el corazón de la cristiandad. Ese coro, formado únicamente por niños y hombres, fue sin embargo un modelo imitado en toda Europa.

Cuando pasó por Roma en 1830, Felix Mendelssohn (1809-1847) se refirió a él en términos muy poco halagüeños: «Los cantores del Papa han envejecido. La mayoría no son músicos; no ejecutan correctamente ni siquiera las piezas tradicionales, y aunque el coro entero consta de treinta y dos cantores, nunca están todos».^[1]

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) tuvo ocasión de oír ese coro en 1770, cuando estuvo en Roma. No dice nada de la calidad de los cantores, contentándose con transcribir de memoria una obra cuya copia estaba prohibida. Según la leyenda, el joven Mozart la oyó una sola vez. Esta pieza cantada *a cappella* es un miserere, de Gregorio Allegri (1582-1652), un compositor miembro del Colegio de los Capellanes Cantores de la Capilla Sixtina.

2. ABENDMUSIK

Literalmente traducido, *Abendmusik* significa «velada musical». Sobre todo en Lübeck, en el norte de Alemania, constituyó a partir de mediados del siglo XVII un acontecimiento artístico de primer orden cuya fama desbordó ampliamente el marco de la región.

La iglesia de Santa María era el escenario de una serie de representaciones más cercanas al concierto que al oficio religioso, cuya alma máter era el compositor y organista Dietrich Buxtehude (1637-1707).

En su origen, se trataba de distraer a los mercaderes que acudían a Lübeck durante las grandes ferias de la Liga Hanseática. Buxtehude reorganizará esas veladas, que pasarán a celebrarse el domingo por la tarde en vez de los días de entresemana por la noche; y sobre todo, las *Abendmusiken* serán programadas durante el Adviento. La financiación compete a los ricos mercaderes de la ciudad, grandes

aficionados a la música, pero que a veces pasan apuros para cumplir sus compromisos. Unos apuros temporales que a nosotros nos parecen irrisorios, pero que son fuente de grandes dificultades para Buxtehude. En cuatro cartas, el compositor se queja de los pocos medios de que dispone y de los pagos que no se realizan en tiempo y forma. Esas cuatro cartas se encontraron en 1981, casi doscientos ochenta años después de la muerte de Buxtehude.

Durante su vida, el maestro de Lübeck atrajo a muchísimos músicos: jóvenes organistas, aprendices de compositores, grandes admiradores de su arte, que acudían a la ciudad para asistir a esas *Abendmusiken* y que también estaban impacientes por oírlo tocar el órgano* en la iglesia de Santa María. Dos nombres bastarán para hacerse una idea de la fama de Buxtehude a principios de la década de 1700. George Frideric Handel (1685-1759) se halla en Lübeck en 1703, cuando tenía dieciocho años. Y dos años más tarde, Johann Sebastian Bach (1685-1750), de apenas veinte años, abandonará su Turingia natal para ir a escuchar a Buxtehude y recoger sus preciosos consejos. Un viaje de cuatrocientos kilómetros a pie... y otros tantos para volver a casa.

3. ACADEMIA

La palabra designa varias realidades. Así, cuando Wolfgang Amadeus Mozart habla de «academia» en las cartas dirigidas a su padre, Leopold, o a su amigo Johann Michael Puchberg, se refiere a los conciertos que está dando en Viena y que organiza con sus propios fondos. La organización de una academia lo convierte a la vez en un artista y en un empresario de espectáculos. Así, en 1783, el emperador José II asiste a una academia en el Burgtheater de Viena durante la cual se toca una sinfonía* de Mozart, entreverada con dos conciertos para piano,* cuatro arias para soprano, extractos de la serenata *Posthorn* (1779), y *Variaciones sobre un tema de Paisiello* (1781), del mismo compositor. Una academia es a menudo para Mozart un concierto de promoción.

En Francia, la Academia Real de Música o Academia de la Ópera es una institución musical fundada en 1669, que más tarde se convertirá en la Ópera Nacional de París. En el momento de su creación, se le concede el monopolio para representar obras de teatro con música. A fin de divulgar la ópera no sólo en París, sino en todo el reino, dispone de cantantes, de una orquesta* y de un cuerpo de ballet.*

Al principio, la Academia solamente cuenta con sus propios ingresos; pero después de la Revolución, el Estado la subvenciona.

Entre 1669 y 1873, la institución cambiará once veces de sede. Finalmente, el 5 de enero de 1875 se inaugura el Palacio de Charles Garnier. En 1989, París se dota de una segunda sala, la Ópera de la Bastilla.

La academia también es la Academia de Francia en Roma, conocida sobre todo con el nombre de Villa Médicis, que desde 1803 acoge a compositores y pintores, escultores y arquitectos. Hector Berlioz (1803-1869), Charles Gounod (1818-1893), Georges Bizet (1838-1875), Jules Massenet (1842-1912), Claude Debussy (1862-1918), Henri Dutilleux (1916) fueron galardonados con el premio de Roma y pasaron una temporada en la institución romana.

El concurso fue suprimido en 1968 por el ministro de Cultura André Malraux. Los artistas desde entonces son seleccionados por su currículum.

En 2010, Claire Diterzi, una cantante de rock, compositora y guitarrista, fue la primera artista de música ligera que se alojó en Villa Médicis, lo cual provocó un gran revuelo entre los partidarios del clasicismo en la música.

4. ACORDEÓN

Al igual que otros muchos instrumentos musicales, el acordeón puede reivindicar varios creadores y al menos dos lugares de nacimiento. Hizo su aparición en la primera mitad del siglo XIX en Londres y en Viena.

Por lo demás, el poeta y cantante Léo Ferré (1916-1993) habla de él maravillosamente bien:

*Le piano du pauvre
se noue autour du cou,
la chanson guimauve
Toscanini s'en fout.
Mais il est pas chien
et le lui rend bien.
Il est éclectique,
sonate ou java,
concerto polka.
Il aim' la musique.*

[El piano del pobre
se cuelga del cuello,
la canción pegadiza
a Toscanini le da igual.
Pero él es generoso
y le corresponde.
Es ecléctico,
sonata o java,
concierto polka.

Le gusta la música.][^[2]

Sí, el acordeón tiene su lugar en el panteón de los instrumentos clásicos, aunque su historia sea múltiple y esté íntimamente relacionada con los bailes populares. Pero muchos se olvidan de la *Suite n° 2*, opus* 53, de Chaikovski (1840-1893) escrita para una orquesta* y cuatro acordeones, o de los conciertos de los compositores franceses Jean Wiener (1896-1982) y Jean Françaix (1912-1997). A pesar de todo, el acordeón aún sigue siendo popular* en el mal sentido de la palabra.

Hubo que esperar al siglo XXI (2002) para que se dieran clases de acordeón en el Conservatorio* Nacional Superior de Música de París. Pero aún queda mucho por hacer, como constata Bruno Maurice,^[3] que es profesor y acordeonista: «Todavía hoy, el especialista no se atreve a nombrar el acordeón por su nombre. Por miedo a resucitar una connotación demasiado popular y campesina, por eufemismo, se habla del *acordeón de concierto*, del *acordeón clásico* o mejor aún del *bayan*».

Con excepción de *piano con tirantes*, todas las demás denominaciones despectivas han ido cayendo en desuso, lo cual podría ser una señal de que se ha producido un cambio real de estatus y de consideración.

Richard Galliano (1950), que graba para el prestigioso sello Deutsche Grammophon, ha hecho mucho por la imagen del instrumento, no dudando en interpretar un gran repertorio: «Un día, tuve la impresión de que Bach había escrito para el acordeón. ¡Su música se adapta tan perfectamente a los dedos!».^[4]

5. AIR / ARIA

Esta palabra podría por sí sola resumir toda la música clásica,* o por lo menos su espíritu. Lo que en francés se llama *air* es un hálito arrancado al silencio y a la nada, algo así como una melodía sin pretensiones, acompañada o no de palabras. Un simple manantial. Pero un aria es un río poderoso, una composición de gran amplitud, verdadera *pieza de lucimiento* para un cantante solista acompañado por una orquesta.* Mozart, por ejemplo, compuso arias de concierto que constituyen obras por derecho propio.

En su *Dictionnaire de musique* (1768), Jean-Jacques Rousseau define el *air* como un «canto que se adapta a las palabras de una canción o de una pequeña pieza de poesía idónea para ser cantada, y por extensión denominamos *air* a la propia canción».

En el siglo XVIII, su forma habitual es la del *aria da capo* de la ópera* napolitana. El aria se organiza en tres partes, siendo la tercera la repetición, en general adornada, de la primera. En esa época reina en solitario tanto en el repertorio sacro como en la música profana.

El desarrollo del aria es indisoluble de la evolución y el éxito de la ópera. En el

siglo XIX, toma la forma del *arioso*, por influencia a la vez del aria y del recitativo* acompañado.

Vocal por naturaleza, el aria también puede ser una composición puramente instrumental con una orquesta (*Aria de la suite en si menor*, de Johann Sebastian Bach) o con un solo intérprete (*Preludio, aria y final*, de César Franck, 1822-1890).

6. ALFABETO

En la comedia musical* *Sonrisas y lágrimas* (*The Sound of Music*, 1959), de Rodgers (1902-1979) y Hammerstein (1895-1960), la gobernanta Maria y los niños Von Trapp cantan una melodía sobre las notas de la escala: *do, re, mi...* Así entró en el repertorio popular* la creación de un monje benedictino italiano del siglo XI, Guido d'Arezzo (h. 975-h. 1040). Él fue quien tuvo la idea de utilizar, para nombrar los grados de la escala, las dos primeras letras de cada verso de un himno a san Juan Bautista escrito por Pablo Diácono (h. 720-h. 799), un poeta del siglo VIII.

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti
Labi reatum
Sancte Iohannes.

El *do* sustituyó al *ut* para hacer más cómoda la lectura.

En los países de lengua inglesa y alemana, se emplean letras en vez de notas:

A *la*
B *si* bemol
C *do*
D *re*
E *mi*
F *fa*
G *sol*
H *si* becuadro

Este sistema permite escribir música a partir de una palabra o de un nombre propio. Así, Johann Sebastian Bach, cuyo nombre forma el tema «*si* bemol, *la*, *do*, *si* becuadro», utilizó su patronímico para componer varias piezas. Esta firma se

encuentra desarrollada en particular en su última obra, inacabada, *El arte de la fuga* (publicada en 1751).

7. AMATEUR

¿Qué sería la música clásica* sin los aficionados, sin aquellos que la aman, la escuchan o la tocan? Pero la palabra francesa *amateur* se emplea sobre todo por oposición a los profesionales, a los músicos que viven de su arte. Por lo visto, el *amateur* se distingue por su *amateurismo* y no por su pasión por la música. La palabra *diletante*, que designa en su origen a un *amateur* apasionado, a la persona que se deleita con la música y hace música por placer, también ha perdido su sentido originario. El *diletantismo* se asocia a la falta de rigor, a lo superficial y, en el fondo, a la mediocridad.

En el transcurso de los largos y numerosos viajes que hizo por toda Europa a finales del siglo XVIII, el musicólogo inglés Charles Burney (1726-1814) tuvo ocasión de oír mucha música, interpretada sobre todo por aficionados. Así, en Milán, asistió a un concierto dado por unos *dilettanti*. «El *padrone*, o dueño de la casa, tocaba el primer violín y tenía una técnica sólida. Su pequeña orquesta* estaba compuesta por doce o catorce instrumentistas, entre los cuales se distinguían varios buenos violines [...]. Ejecutaron bastante bien unas cuantas sinfonías de nuestro Bach[...].^[5] Los ejecutantes a veces tocaban bien y a veces se equivocaban; sin embargo, la música en general estaba bastante bien escogida, y la ejecución era más brillante y apasionada, y el canto estaba más cerca de la perfección de lo que en ocasiones parecidas suele conseguirse entre nosotros.»^[6] El propio Wolfgang Amadeus Mozart se refiere a esos aficionados en una carta escrita a Viena y dirigida a su padre: «Sabréis que aquí hay multitud de diletantes, y muy buenos incluso, tanto hombres como mujeres.»^[7] En esa misma época, París tiene su Concert des Amateurs, fundado por François-Joseph Gossec (1734-1829).

La práctica por parte de aficionados conoció un auge extraordinario a partir del siglo XVIII con la eclosión de la clase burguesa y el desarrollo de las editoriales. En ese contexto de gran difusión y práctica *amateur* (en el sentido noble de la palabra), cabe subrayar la obra emprendida por el compositor alemán Georg Philipp Telemann (1681-1767), que en 1728 lanzó una revista bimensual de cuatro páginas, *Der Getreue Musikmeister (El Fiel Maestro de Música)*. La idea era ofrecer piezas de música para tocar en casa, en el círculo familiar o con amigos. Como señala Gilles Cantagrel en su *Telemann*,^[8] el procedimiento editorial era muy ingenioso: «Dirigirse a los aficionados, cada vez más numerosos, que desean hacer música con piezas generalmente fáciles de leer y siempre variadas». Telemann forma parte, pues, de esos compositores que tuvieron en cuenta a todos aquellos músicos que pretenden no tanto el reconocimiento como el simple placer de hacer música.

El *amateurismo* en música no se refiere sólo a los intérpretes. Algunos compositores empezaron su carrera como aficionados y acabaron convirtiéndose en profesionales. Es el caso de Emmanuel Chabrier (1841-1894). A los veinte años, trabaja como funcionario en el Ministerio del Interior, como escribiente en la oficina de duplicados. Respeta así la voluntad de sus padres, que desean verle emprender una carrera jurídica. Chabrier reparte entonces su vida entre ese trabajo sin interés para él y su pasión por la música. Durante veinte años, seguirá siendo un aficionado para sus colegas compositores y músicos. Finalmente, el 8 de noviembre de 1880, envía una carta al ministro del Interior. Aduciendo problemas de salud, que ya le han obligado a estar varias veces de baja, pide la excedencia. Al cabo de cuatro días le llega una respuesta positiva, y así se convierte en un compositor a tiempo completo. En un profesional.

También hay compositores que no viven de su arte. A veces por propia voluntad. Es el caso de Aleksandr Borodin (1833-1887). Este pilar de la música rusa del siglo XIX se definía a sí mismo como un compositor dominguero. Aprende música prácticamente solo; toca el piano,* la flauta y el violonchelo. A los trece años, estrena sus propias composiciones. Pero Borodin tenía otra pasión igualmente absorbente: la química. Y éste es el oficio que elige tras obtener un doctorado a la edad de veinticinco años. Borodin, que era profesor en la Academia Militar de Medicina de San Petersburgo, siguió siendo un aficionado en la música, reconocido sin embargo en vida por los más grandes compositores, con Franz Liszt (1811-1886) a la cabeza.

El estatus de Tomaso Albinoni (1671-1751) es el mismo, pero el oficio es distinto. Su familia posee una fábrica de naipes y unas tiendas en Venecia, lo cual lo pone a resguardo de la necesidad y le deja total libertad para dedicarse a la pasión de la música. Compositor y violinista, Albinoni se presenta como *musico di violino dilettante veneto*. En vida, su música gustó mucho a los aficionados, lo cual es señal de una verdadera afinidad entre el compositor y sus intérpretes.

8. AMBIENTE (MÚSICA DÉ)

En nuestras sociedades contemporáneas, la música está presente por doquier; en las tiendas, los restaurantes, los vestíbulos de los hoteles, los aparcamientos... Ese aparente miedo al silencio y esa necesidad de amueblarlo no son de ayer. La idea fue del compositor Érik Satie (1866-1925), más conocido por sus *Gymnopédies* que por ese invento puramente práctico.

Sobre la razón de ser de esa música, el compositor se explicó en una carta dirigida a Jean Cocteau el 1 de marzo de 1920: «La *musique d'ameublement* es esencialmente industrial —escribe Satie—. Nosotros queremos crear una música hecha para satisfacer las necesidades útiles». Útil como «la luz, el calor y el confort en todas sus formas...». De hecho, la idea se le ocurrió a Érik Satie durante una comida en un

restaurante en el que tocaban una música ruidosa. La evidencia se impuso por sí sola. Había que crear un universo musical que formase parte de los ruidos ambientales y que los tuviese en cuenta. Satie supone que esa música debe ser «melodiosa». Puesto que su objeto es atenuar «el ruido de los cubiertos, de los tenedores, pero sin dominarlos, sin imponerse. Amueblará los silencios a veces embarazosos entre los comensales. Les dispensará de proferir las banalidades que se dicen normalmente». Y por eso hoy oímos música hasta en algunos ascensores.

9. ANTHEM /ANTÍFONA

En su origen, la antífona es una melodía breve y sencilla que en la liturgia católica se sitúa antes y después del salmo.

El sentido griego de la palabra («voz de respuesta») da a entender que los cantores están divididos en dos grupos, lo cual permite una alternancia. Sin embargo, la práctica de los dos semicoros no está atestiguada.

Al analizarse y al hacerse anglicana, la antífona, convertida en *anthem*, designó una obra coral cantada *a capella** o sostenida por un órgano* o por una orquesta.* Los textos sacados de pasajes del Antiguo Testamento y especialmente de los Salmos están en inglés.

El *full anthem* recuerda al motete* católico. Es una composición a menudo imponente con un coro* y una orquesta. En el *verse anthem*, de dimensiones más modestas, se alternan el coro y uno o varios solistas. En todos los casos, se trata de una forma que no tiene una definición precisa.

William Byrd (1543-1623) y Orlando Gibbons (1583-1625) dieron carta de nobleza al *anthem*. John Blow (1649-1708) es el autor de un centenar de *anthems* y Henry Purcell (1659-1695) sigue siendo el maestro del género.

Recién nacionalizado inglés, George Frideric Handel compuso cuatro *Coronation Anthems* («Zadok the Priest», «Let thy Hand Be Strengthened», «The King Shall Rejoice» y «My Heart Is Inditing»), para la coronación del rey Jorge II y de la reina Carolina en 1727.

10. APRENDIZAJE

La música es un largo aprendizaje, y hasta los genios han tenido que aprender las bases y las reglas de su arte. El solfeo, y después la armonía* y el contrapunto, dos disciplinas esenciales para la composición. Y ese aprendizaje a menudo ha empezado con las clases impartidas por un miembro de la familia.

Así, Johann Sebastian Bach recibió sus primeras lecciones de uno de sus hermanos, Johann Christoph; Mozart de su padre, Leopold; SaintSaëns (1835-1921)

de una tía abuela. Offenbach (1819-1880), por su parte, se inició en el violín gracias a su padre, y Poulenc (1899-1963) en el piano* gracias a su madre. En cuanto a Schubert (1797-1828), recibió las enseñanzas de su padre para el violín y de su hermano mayor para el piano.

Pero la familia no es el único lugar en el que se despierta la vocación y se inicia el aprendizaje. Cuando no es un pariente próximo, puede ser el cura del pueblo. A menudo, el niño se inicia en la música porque tiene una bonita voz.* Lo hacen cantar en la iglesia y la educación escolar corre pareja con el aprendizaje de la música.

Con apenas cinco años, Joseph Haydn (1732-1809) fingió que ya era músico: instalado entre su padre y su madre que le daban una serenata al maestro del pueblo de al lado, hizo ver que tocaba el violín. Nadie se llamó a engaño, pero el cura quedó impresionado por el sentido del ritmo que tenía aquel niño. Y enseguida fue admitido en una escuela que habría de cambiar el curso de su vida: el pequeño Joseph aprendió la lectura, el catecismo y el canto. También aprendió, como diría más tarde, «a escribir y a tocar diversos instrumentos de viento y de cuerda e incluso los timbales». Hasta su muerte, Haydn estará agradecido a aquel hombre por haberle enseñado tanto, aunque confesará haber recibido, en aquella época de su vida, «más collejas que alimento».

Gioachino Rossini (1792-1868) le contó a Richard Wagner (1813-1883) cómo había aprendido composición, explicándole que empezó copiando música, en general sólo la parte vocal sin el acompañamiento de la orquesta.* «Entonces, en una hoja suelta, me imaginaba un acompañamiento de mi propia cosecha, que luego comparaba con los de Haydn y Mozart, tras lo cual, completaba mi hoja añadiéndole las de ellos. Este sistema de trabajo me enseñó más que todas las clases del Liceo de Bolonia.»

En cuanto a Mozart, se presentará toda su vida como un eterno aprendiz, respetando así fielmente su compromiso masónico: «Nadie ha dedicado tantos esfuerzos como yo al estudio de la composición. No sería fácil encontrar un maestro célebre del cual no haya estudiado las obras de cabo a rabo en profundidad y varias veces».^[9]

11. ARMONÍA

¡Una de las palabras más hermosas, y no sólo para un músico! La armonía es en primer lugar sinónimo de justo equilibrio y de bellas proporciones. El término evoca más estrictamente la organización vertical de una composición musical de varias voces,* dicho en otras palabras, los acordes, siendo el contrapunto su equivalente horizontal.

En francés se llama *harmonie* en una orquesta* al conjunto de los instrumentos de viento que se reparten en *petite harmonie* (maderas)* y *grande harmonie* (metales).*

También en francés, una *orchestre d'harmonie* —o banda sinfónica— es una formación que reúne vientos, percusión* y a menudo contrabajos.

12. ATRIL

Al principio estaba el facistol, que era a la vez una pieza ornamental de madera y un objeto utilitario, destinado a recibir voluminosas obras de canto gregoriano.* En el siglo XVII, Nicolas Boileau (1636-1711) utiliza el facistol (*le lutrin*) para un poema heroico-cómico, al que pertenecen estos dos versos:

*Derrière ce lutrin, ainsi
qu'au fond d'un antre,
à peine sur son banc on
discernait le chantré.*

[Detrás del facistol, como
al fondo de un antro,
apenas en su banco
se adivinaba al cantor.]

Al perder su solemnidad y salir de la iglesia, el facistol se convirtió en atril con la función puramente práctica de soportar las partituras.

No es raro que en las orquestas imponentes (sinfónicas o filarmónicas) dos músicos compartan un mismo atril, lo cual permite ganar espacio y evita la interrupción de la música cuando hay que girar una página, pues uno de los músicos se encarga de hacerlo.

Por extensión, el *pupitre*, que es el atril en francés, ha acabado designando un conjunto de músicos o cantantes que tocan la misma parte: se habla así del *pupitre* de los violonchelos en una orquesta* o del de las sopranos en una coral.*

13. BAJO CONTINUO

El bajo continuo (B. C.) o simplemente el continuo es un sistema de notación utilizado principalmente en los siglos XVII y XVIII, es decir, en la época barroca,* destinado a enriquecer la armonía* de una obra. En una pieza con varias partes, el bajo puede ser tocado por diferentes instrumentos. Algunos son monódicos, como el fagot o el violonchelo; otros polifónicos, como el laúd, el clavecín* o el órgano.* Es esta segunda categoría de instrumentos la que suele emplear ese sistema sencillo e ingenioso. Además de la nota, el compositor puede añadir una cifra que permite un

enriquecimiento armónico. Así, un 4 encima de un *re* indica que se desea un intervalo de cuarta, es decir, un *sol*. Al intérprete se le propone por lo tanto un esqueleto armónico. Será tarea suya enriquecer su parte en función de las reglas armónicas en vigor o de las que convengan al espíritu de la pieza. A una sola y misma nota se le pueden atribuir varias cifras, pero el cifrado no es sistemático. A veces el compositor sólo lo pone cuando el acorde que hay que realizar no es evidente. El intérprete del bajo continuo puede apoyarse también en las otras partes para realizar su bajo cifrado. El resultado es a la vez vertical (armónico) y horizontal (contrapuntístico). Debe respetar sobre todo el espíritu de la pieza y el buen gusto. Esta última noción, vaga e imprecisa, es «un algo indefinible que gusta».^[10]

14. BALLET

A principios del siglo XVII, el ballet es mucho más que una sucesión de danzas o un entretenimiento amable; es un verdadero instrumento de poder, que permite al rey afirmar su autoridad. Con él se celebran sus hazañas y su gloria, y podemos hablar por lo tanto de un instrumento de propaganda *avant la lettre*. El ballet cortesano, un espectáculo fastuoso que se muestra al público a partir de 1620 y que en principio se representa una sola vez —y digo en principio porque el éxito puede obligar a repetir las actuaciones—, será el entretenimiento real por excelencia. Se organiza siempre de la misma forma: primero una obertura,* seguida de varias entradas. Esas entradas, cuyo número varía de diez a treinta, se agrupan para formar actos. Cinco actos es el máximo. Se termina con el gran ballet que constituye la última entrada. Todos los bailarines se hallan entonces reunidos en el escenario para un final en forma de apoteosis.

El rey participa en esas fiestas ejecutando algunos pasos de danza. Una modesta entrada, y su majestad retoma su real puesto de espectador.

En 1641, el maestro de ballet Nicolas de SaintHubert publica un opúsculo titulado *La Manière de composer et faire réussir les ballets (La forma de componer y hacer que los ballets sean un éxito)*. Según él, hay seis elementos indispensables para que un ballet sea hermoso: el tema, los coros y las arias, la danza, los vestidos, las máquinas y el orden. El orden significa la puesta en escena.

Como espectáculo completo, pues, el ballet asocia poesía, música vocal e instrumental, coreografía y escenografía. Los títulos elegidos están destinados a despertar la curiosidad: *El mundo al revés, Las bacanales, Los ladrones, La torre de Babel...* Su número varía según los años. En 1617, se representan diez. En 1621, sólo tres.

El ballet abandona la corte, se instala definitivamente en los escenarios teatrales y en la ópera* y triunfa en el siglo XIX. Sobre todo en Francia, con Adolphe Adam (1803-1856) y *Giselle* (1841); Léo Delibes (1836-1891) y *Coppélia* (1870);

evidentemente, en Rusia, con Piotr Ilich Chaikovski y *El lago de los cisnes* (1875), *La bella durmiente* (1888), *Cascanueces* (1891); y en el siglo xx con Igor Stravinski (1882-1971) y *El pájaro de fuego* (1910), *Petrushka* (1911) y *La consagración de la primavera* (1913).

15. BAQUETA

Las baquetas son los palillos o macillos con que en la música clásica* se tocan el tambor y los timbales (véase *col legno*).*

16. BARROCO

Sobre esta palabra, cuyo sentido aún tiene a veces una connotación peyorativa, se ha dicho ya todo o casi todo. Con demasiada frecuencia, se presenta erróneamente como sinónimo de raro, fantasioso, insólito, kitsch, o hasta de mal gusto. Es una extrapolación que no data de ayer. Ya en 1768, JeanJacques Rousseau define la música barroca como «aquélla cuya armonía es confusa, cargada de modulaciones y de disonancias».^[11] Nada que decir contra este punto de vista, salvo que los supuestos defectos señalados por Rousseau constituyen justamente la riqueza de esa música que se alimenta de contrastes y de elocuencia, de virtuosismo y adornos.

El barroco musical nace con el advenimiento de un nuevo estilo de escritura (*stile moderno*) que se caracteriza por una monodia sostenida por un bajo continuo.*

Según los musicólogos, el barroco engloba un período que empieza con Claudio Monteverdi (1567-1643), hacia 1600, y acaba con la muerte de Johann Sebastian Bach (1750).

Es en esa época cuando nacen y prosperan la ópera,* el oratorio* y la cantata,* todas ellas formas profanas y religiosas de teatralidad con música.

El nacimiento y desarrollo de esa corriente estética, que primero fue arquitectónica antes de ser musical, están relacionados con el movimiento de la Contrarreforma. «El Barroco no pretende convencer: quiere atraer, encantar, envolver, luego emocionar y finalmente subyugar.»^[12]

Originariamente y en sentido propio, la palabra, de origen portugués, evoca una perla de forma irregular. «*Baroco* es un término de joyero que sólo se dice de las perlas que no son perfectamente redondas» (diccionario *Furetière*, 1690).

17. BATUTA

Es el pequeño instrumento utilizado por el director de orquesta* para comunicarse

con los músicos. No sólo para indicar el tempo,* sino también para expresar su pensamiento musical. Pues la batuta no basta para hacer un director. Herbert von Karajan, por ejemplo, da este precioso consejo: «El arte de dirigir consiste en saber abandonar la batuta para no molestar a la orquesta».

George Schneider anota en su prefacio de *Musique et verbe*^[13] que «la entrada legendaria, dada por la batuta de Furtwängler, se ha descrito muchísimas veces como una especie de pesadilla para los músicos, y ha podido acreditar una fama de imprecisión. Según las fuentes, había que contar hasta quince antes de empezar, o bien esperar a que la batuta, agitada con un temblor frenético, volviera a caer, lo cual no dejaba nunca de producirse, tras la decimotercera vibración».

Existe, pues, la «entrada legendaria» y la realidad del trabajo con la orquesta; y en sus *Notas de agenda*, Wilhelm Furtwängler (1886-1954) resume en pocas palabras la esencia misma de su arte, sin referirse ni una sola vez a la batuta.

Delante de la orquesta...

Mírala cuando hablas.

Habla despacio.

Todo lo que exijas, exígelo totalmente.

Dilo todo lo más brevemente posible.

La mirada siempre clara y directa.

Ríe poco.

Mantente siempre activo; no te sientas nunca ofendido.

No abduques en nada de tu personalidad.^[14]

El empleo de la batuta se remonta al siglo XIX, cuando la orquesta, al adquirir unas dimensiones importantes, necesita que alguien la dirija. Antes, esa tarea se encomendaba al primer violín, al clavecinista o al pianista, que dirigían mientras tocaban. En *Le Chef d'orchestre: théorie de son art (El director de orquesta: teoría de su arte)*, publicado en 1856, Hector Berlioz señala que «el director de orquesta utiliza en general un bastoncito ligero, de medio metro de largo, y más bien blanco que de color oscuro (para que se vea mejor) que agarra con la mano derecha para indicar claramente su forma de marcar el comienzo, la división interna y el final de cada compás. El arco empleado por algunos directores violinistas no está tan bien adaptado como el bastón. Es un poco flexible; esa falta de rigidez y la pequeña resistencia que ofrece además al aire a causa de las crines hacen que sus indicaciones sean menos precisas».

Antes de la introducción de la batuta, y cuando el gran número de intérpretes hacía necesario un director, se recurría a veces a una gran hoja de papel que se enrollaba o a un bastón. Así se hacía en los siglos XVII y XVIII. Este último objeto fue

el que provocó la muerte de Jean-Baptiste Lully (1632-1687). El cronista Le Cerf de la Viéville cuenta que para celebrar la curación de Luis XIV, que acababa de ser operado de una fístula, Lully había decidido estrenar en la iglesia de los Feuillants un tedeum que había compuesto. «Durante los preparativos, para demostrar su entusiasmo, Lully iba marcando el compás. En el fragor de la acción, se golpeó la punta del pie con el bastón; y le salió un bulto que luego fue creciendo.» Lully murió de gangrena, quizá por haber dirigido aquel día con demasiada vehemencia.

¿Es la batuta el instrumento del poder musical por excelencia? El pianista austríaco Alfred Brendel, también poeta, es autor de un texto humorístico sobre este tema:

Un director
despidió a su orquesta
cuando ésta
se negó
a entrar
al agitar él la batuta
y para vengarse de esa insubordinación
se convirtió
en hombre de Estado.^[15]

18. BEL CANTO

En sentido amplio, el *bel canto* es sinónimo de belleza, flexibilidad, pureza y virtuosismo vocales.

Así es el canto, sea cual sea la época. El *bel canto* no es nada más que la *buona maniera di cantare*, de Giulio Caccini (1551-1618). Desde este punto de vista, es indisociable de la ópera.*

Stricto sensu, el *bel canto* es un período que va, según los historiadores de la música, desde finales del siglo XVII hasta principios del XIX y cuyo último representante es Gioachino Rossini (1792-1868).

El arte *belcantístico* fue propio de los *castrati* durante todo el siglo XVIII. Les sobrevivió con María Malibrán y Giuditta Pasta en el siglo XIX, Montserrat Caballé y Marilyn Horn en el siglo XX.

19. BINIOU

En el argot de los músicos profesionales franceses, el *biniou* designa cualquier instrumento musical, y no necesariamente la gaita bretona. El *biniou* puede ser tanto un violín como un gran órgano.* Lo que no tiene explicación es que la palabra jamás se aplique al piano.*

20. BIS

El bis es una pieza que el artista regala al final de un concierto para agradecer al público sus calurosos aplausos. Es una forma de prolongar el placer compartido. Puede ser una de las obras que acaba de tocar, en general la última. Pero no existe ninguna regla concreta. A veces el intérprete elige una pieza fuera de programa que puede ser un clásico del repertorio de su instrumento.

La práctica del bis ha acabado convirtiéndose en algo obligado para todo concertista y ya forma parte del propio concierto. Eso es verdad sobre todo en un recital, cuando el artista está solo en el escenario, pero también una orquesta* puede plegarse a esa costumbre.

Es raro que un bis no vaya seguido de otra pieza, y a veces incluso de una tercera, cuando no de una cuarta. Entonces pasa a convertirse en un verdadero programa, y en su construcción se alternan la pasión y el recogimiento.

Durante el festival de 2010 de La Roque d'Anthéron, la pianista Brigitte Engerer tocó seis bises al final de su recital. Y cuando se presentó en público por primera vez, a la edad de siete años, Daniel Barenboim dio siete bises, que eran todas las piezas de piano* que podía tocar en un concierto en aquel momento. La palabra *más*, utilizada por los anglófonos, encuentra en esos dos ejemplos su plena justificación.

La palma del bis más largo se la lleva sin duda el pianista Rudolf Serkin, que tocó todas las *Variaciones Goldberg* (h. 1740), de Johann Sebastian Bach, es decir, casi una hora de música.^[16]

En la historia de la ópera* destaca un bis sin duda único en su género: *La boda secreta*, de Domenico Cimarosa (1749-1801) se volvió a interpretar íntegramente el día de su estreno, en 1792, a petición del emperador Leopoldo II. Pero se trata más de un deseo imperial que de la respuesta a un clamor popular.

Si hiciese falta una prueba para demostrar que un bis gusta tanto al público como al artista, bastaría leer el telegrama enviado por Hector Berlioz el 16 de diciembre de 1866 a su amigo Berthold Damcke, justo después del triunfo en Viena de *La condenación de Fausto*: «Bébase dos botellas, bises y reclamaciones, éxito fantástico».

21. CADENCIA

De todos los sentidos que puede tener en el vocabulario musical (un adorno en los siglos XVII y XVIII, un encadenamiento de acordes o también el hecho de marcar regularmente el compás), el más corriente remite a un pasaje de virtuosismo realizado por un cantante o un instrumentista. La orquesta* en ese momento de la obra hace un silencio, lo cual refuerza el carácter excepcional de la prestación del solista.

En el siglo XVIII encontramos a veces varias cadencias en una misma aria,* con frecuencia a petición del cantante que así tiene ocasión de lucirse y exhibir su ciencia vocal.

Algunos compositores y a la vez intérpretes de sus obras, como Handel, Mozart y Beethoven (1770-1827), por no citar sino a estos tres, fueron admirados en vida por las cadencias que improvisaban en sus conciertos.

El abad Stadler (1748-1833) se hace eco de las dudas que pudo suscitar el genio de Mozart: «Improvisa de una forma tan ordenada como si tuviera algo escrito delante. Lo cual lleva a varias personas a pensar que, cuando actúa en público con una fantasía, la tiene enteramente pensada y trabajada de antemano».

Evidentemente, la cadencia puede prestarse a excesos, a desbordamientos que muchas veces han sido criticados. En el «Ensayo sobre la ópera», de Francesco Algarotti, publicado en *Le Mercure de France*, en mayo de 1757, leemos lo siguiente: «Tampoco habría que dejar al capricho del cantante la cadencia final, que normalmente no tiene nada que ver con el aria [...]. La cadencia en el fondo sólo debería ser una peroración de la propia aria».

Auténtica exhibición, la cadencia termina invariablemente con un trino que da de nuevo entrada a la orquesta.

La cadencia, que originariamente se improvisaba siempre durante el concierto, quedará fijada y escrita por los propios compositores durante el siglo XIX.

22. CANTATA

Como la ópera* y el oratorio,* la cantata forma parte de las nuevas formas de música aparecidas en Italia* a principios del siglo XVII. Su mismo nombre hace referencia al canto (*cantare*), oponiéndose así a la sonata,* que es puramente instrumental.

La cantata es, pues, una composición a una o varias voces* acompañadas por algunos músicos solistas o por una orquesta,* destinada a ser interpretada, ya sea en un escenario de teatro o en un salón, ya sea en la iglesia. Puede por tanto ser profana o religiosa; y las fuentes de inspiración no son evidentemente las mismas según su carácter sea sagrado o no. En el primer caso, un poeta pone en verso un texto que se inspira en las Sagradas Escrituras y que constituye *in fine* un sermón con música. En el segundo, puede tratarse de una pastora enamorada o de un episodio inspirado en la mitología.

La cantata está constituida por arias y recitativos. La participación de un coro* no

es indispensable.

Debido a la decisiva influencia musical italiana, la cantata se impuso en todo el continente europeo durante los siglos xvii y xviii. En Francia, Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) se presenta a menudo como el primer compositor que adoptó el género a principios de la década de 1680 con *El descenso de Orfeo a los infiernos* (1686-1687). Catherine Cessac, destacada especialista de la música barroca* francesa, califica esa obra de «cantata *avant la lettre*».

En Alemania, la producción considerable de Johann Sebastian Bach (casi doscientas cuarenta cantatas identificadas a día de hoy) y el lugar que este compositor ocupa en la historia de la música explican que esa forma se asocie casi automáticamente al repertorio sacro. Aunque Bach también escribió cantatas profanas. Cabe añadir que este compositor raras veces emplea la palabra cantata, prefiriendo las de concierto,* motete,* diálogo o simplemente música principal o música de iglesia.

En el siglo xix, Hector Berlioz se presentó cuatro veces al premio de Roma antes de obtenerlo (véase *academia*),* lo cual le llevó a escribir cuatro cantatas diferentes. Su segundo intento le valió ser reprendido por uno de los miembros del Instituto, François-Adrien Boieldieu. El propio Berlioz cuenta la anécdota en sus memorias:

—Por Dios, hijo mío, ¿qué ha hecho usted? —me dijo—. Tenía el premio asegurado y lo ha echado a rodar.

—Le aseguro, señor, que he hecho lo mejor que he podido.

—Eso es precisamente lo que le reprochamos. No debía hacer lo mejor que podía; lo mejor es enemigo de lo bueno. ¿Cómo podría yo aprobar semejante cosa, cuando lo que a mí me gusta es la música que me acuna?

—Es difícil, señor, hacer una música que lo acune, cuando una reina de Egipto, devorada por el remordimiento y envenenada por el mordisco de una serpiente, se está muriendo presa de la angustia física y moral.

En el siglo xx, Arthur Honegger (1892-1955), al componer una *Cantata de Navidad*, y Benjamin Britten (1903-1976), autor de *San Nicolás*, demostraron que el género no había muerto.

23. CASTRATO

Los *castrati* eran sopranos o contraltos, es decir, que cantaban en los registros agudos o graves de la voz* femenina. Pero no eran mujeres. Eran hombres que habían mantenido su voz de niños tras una operación quirúrgica. Por retomar las palabras de un magistrado francés de paso por Roma a mediados del siglo xviii, esa operación

monstruosa era realizada por «caldereros diabólicos [que habían] hallado el secreto de hacer la voz aflautada». Jean-Jacques Rousseau también se indigna contra esa práctica bárbara: «Hagamos oír, si es posible, la voz del pudor y de la humanidad que grita y se alza contra esa costumbre infame; y que los príncipes que la fomentan con sus investigaciones se avergüencen de perjudicar de tantas maneras la conservación de la especie humana».

Artísticamente, los *castrati* fueron verdaderas estrellas de rock en los siglos XVII y XVIII, adulados por los reyes y los príncipes y más famosos incluso que los compositores a los cuales imponían sus caprichos musicales.

En 1902, por un decreto del papa León XIII, la Iglesia católica acaba prohibiendo la castración. Alessandro Moreschi (1858-1922) es el único castrato que dejó un testimonio de esa voz tan particular grabando varias arias a principios del siglo XX.

24. CEGUERA

La sordera de Beethoven es de todos conocida, tanto de los melómanos como de los que no lo son. Pero la ceguera es un mal que afectó a varios compositores. Johann Sebastian Bach y George Frideric Handel perdieron la vista al final de sus vidas a causa de una operación quirúrgica realizada por el mismo oftalmólogo inglés, John Taylor. ¡Funesta coincidencia para estos dos gigantes de la música clásica!* Ese médico precipitó la ceguera de Bach (y tal vez incluso su muerte en 1750) y de Handel. Cuando está escribiendo el oratorio* *Jephtha* (1751) y poniendo música a las palabras «Señor, qué sombríos son tus decretos», Handel se detiene y anota al margen: «Al llegar aquí, no puedo continuar a causa del debilitamiento de la vista de mi ojo izquierdo». El compositor llega incluso a tachar la palabra *debilitamiento* y la sustituye por *fallo*. Tras el fracaso de la operación, en 1752, Handel aún llegará a escribir algo que suena como un testamento: «Aquí está el niño sin moverse ya, aplastado por su peluca demasiado pesada, el niño viejo y ciego [...]. Yo, el ciego, conozco mi luz. Nadie puede encerrarme a mí, el vidente».^[17]

En cuanto a Bach, la leyenda dice que, cuando al final de su vida ya estaba ciego, dictó su último coral* para órgano* *Vor deinen Thron tret ich hiermit* (*Ante tu trono comparezco*) a su yerno, Johann Christoph Altnikol. Una vista débil de natural, muchísimas horas escribiendo y copiando música, a menudo a la luz de una vela... ¡cómo sorprenderse del triste final de uno de los mayores genios de la música! Uno de sus hijos, Carl Philipp Emanuel (1714-1788), evoca las semanas posteriores a la operación del doctor Taylor: «No sólo no recuperó la vista, sino que su cuerpo, que aún estaba muy sano, sufrió un terrible deterioro por esa causa [...]. Diez días antes de su muerte, el estado de sus ojos pareció mejorar de pronto, hasta el punto de que una mañana pudo ver muy bien y soportar la luz. Al cabo de unas horas, sin embargo [...]. Se fue apaciblemente [...] en el año sesenta y seis de su edad».^[18]

Más cerca de nosotros en el tiempo, cabe mencionar a los organistas y compositores Louis Vierne (1870-1937), André Marchal (1894-1980), Gaston Litaize (1909-1991), Jean Langlais (1907-1991) y Louis Thiry (nacido en 1935), todos ciegos y eminentes representantes de la prestigiosa escuela francesa de órgano. Todos estudiaron en el Instituto Nacional de Jóvenes Ciegos, incluido Louis Braille, creador del sistema de escritura que lleva su nombre y que también fue organista.

25. CELEBRIDAD

Sin ser por supuesto algo arbitrario, la celebridad no es una ciencia exacta. Sobre todo en vida de un compositor. Puede estar relacionada con consideraciones a veces sorprendentes, con el gusto del momento y con la reputación. La historia es rica en ejemplos de compositores poco apreciados por sus contemporáneos y calificados de genios en la actualidad. Basta para convencerse pensar en el destino de Mozart, Bach y Vivaldi (1678-1741).

El primero fue muy apreciado en vida en la ciudad de Viena. No tanto por sus óperas como por su virtuosismo en el piano* (véase *virtuoso*)*. Mozart siempre llena las salas cuando organiza un concierto en el cual además actúa. La competencia es mayor en el terreno de la ópera.* En la capital imperial abundan los compositores de éxito. ¿Quién se acordaría de Antonio Salieri de no ser por la película* *Amadeus* (1984), de Milos Forman?

Al final de su vida, en el momento en que podría haber recogido los frutos de una vida musical excepcional, Johann Sebastian Bach es mucho más respetado que admirado. Cuando hacia 1740 se menciona el apellido Bach se piensa inmediatamente en uno de sus hijos, Johann Christian o Carl Philipp Emanuel, nunca en Johann Sebastian. La razón es doble. Por una parte, sus composiciones se consideran demasiado complejas y, por otra, un melómano en la segunda mitad del siglo XVIII escucha por lo general música de su tiempo, música contemporánea,* como diríamos hoy, y no música antigua. Compleja y pasada de moda, así se considera la obra de Bach al final de sus días.

Queda el caso de Vivaldi. Lo inexplicable no es tanto su triste final en Viena y su muerte en la miseria, olvidado por todos, como la suerte reservada hasta hace poco a sus óperas. Al contrario que su música orquestal y su obra religiosa, que siempre han sido reconocidas y citadas como ejemplo, su producción lírica ha pasado inadvertida, y hasta ha sido objeto de críticas severas e inexplicables. Ha habido que esperar a finales del siglo XX para que las óperas de Vivaldi —noventa y cuatro según el interesado— fuesen tocadas en concierto y grabadas. Durante mucho tiempo, sufrieron de una mala imagen (falta de inspiración y mediocridad de los libretos). También tuvieron mucha dificultad para hacerse un lugar al sol, por la competencia de la enorme producción de un compositor muy generoso. De ahí esta pregunta, que

puede aplicarse a todo compositor un poco prolífico: ¿es compatible el genio con la cantidad, a ojos de la posteridad?

Tampoco es seguro que haya un lugar para dos genios en una misma época. Como si los especialistas, no contentos con crear períodos estéticos para responder a su necesidad de clasificación, fuesen incapaces de poner el foco sobre más de un compositor a la vez.

El ejemplo más claro es sin duda el de Joseph Haydn. Contemporáneo y amigo de Mozart, todo el mundo le reconoce el mérito de haber dado un auténtico impulso a la sinfonía* y al cuarteto* de cuerdas.* Lo cual no basta para figurar en el primer puesto. ¿Es posible, sin embargo, imaginar que Mozart dedicase seis cuartetos de cuerdas a un compositor de segunda fila? ¿O fuese capaz de escribir refiriéndose a él: «Es el único que posee el secreto para hacerme sonreír, para conmoverme en lo más profundo de mi alma»?

Una reflexión sobre la celebridad nos lleva a hacernos una pregunta aparentemente extravagante: ¿cabían dos Mozarts en la historia de la música? Evidentemente no, a juzgar por el destino reservado a Leopold y a Franz Xaver. Ambos fueron músicos y compositores. El primero fue el padre de Wolfgang Amadeus. El segundo es uno de sus dos hijos. Músico también, y tan convencido de la dificultad de existir a la sombra de su padre que firmó sus propias obras con el nombre de Wolfgang Amadeus Mozart. El otro hijo, Karl Thomas, hizo carrera en la Administración en Milán y no abrazó nunca la carrera musical, respetando así la decisión de su madre: «Se decidió que no sería yo, sino mi hermano, que apenas tenía dos años, quien se convertiría en músico; en aquella época eso no me gustó, pero luego, tras una profunda reflexión, me sentí satisfecho, persuadido de que los hijos de un padre que ha triunfado no deben seguir nunca la misma profesión».^[19]

26. CHAMBRE, CHAPELLE Y ÉCURIE

En tiempos de Luis XIV, la música en la corte se divide en tres grupos: la *chambre*, encargada del entretenimiento del rey; la *chappelle*, para los oficios religiosos; y la *écurie*, que toca en las ceremonias.

La *chambre* es un actor esencial de la teatralidad monárquica. Actúa en los ballets, en los numerosos entretenimientos y en los conciertos más íntimos, especialmente en los del domingo, que tanto gustan al soberano al final de su vida.

El repertorio va de la simple pieza para clavecín* tocada por François Couperin (1668-1733) para complacer únicamente al rey hasta la representación de tragedias líricas con unas maquinarias impresionantes.

La organización es de una gran complejidad. Dirigida por dos superintendentes (uno por semestre), la *chambre* está formada por un pequeño grupo de músicos prestigiosos y por la *grande bande* (los veinticuatro violines del rey), y la *petite*

bande (los «pequeños violines»).

La *chapelle* está constituida por «sinfonistas» (instrumentistas), cantores y un organista. Está bajo la autoridad de un maestro de capilla cuyo cargo es honorífico. Su funcionamiento depende de unos submaestros seleccionados por oposición y que cambian cada trimestre.

Este sistema, instaurado a mediados del siglo XVII, funcionará durante un siglo.

La *chapelle*, que depende de la persona del rey, debe participar en los oficios dondequiera que se halle el monarca, y no sólo en Versalles.

Michel-Richard Delalande (1657-1726) dejó su impronta en la historia de la *chapelle*. En 1683, fue nombrado submaestro por un trimestre, obtuvo un segundo trimestre en 1693, luego el tercero en 1704, y finalmente el cuarto en 1714. Su talento y el favor de Luis XIV explican este monopolio bastante excepcional.

La *écurie* se encarga de la música al aire libre, y su composición está especialmente bien adaptada a esta función: trompetas, sacabuches, cornetas, *musettes de Poitou*, pífanos, timbales y tambores. Algunos músicos actuaban a caballo.

La *écurie* toca en toda clase de ocasiones: espectáculos, cacerías, revista de tropas, así como recepción de embajadores, coronación, bodas y entierros. El cargo es hereditario; de ahí el nacimiento de dinastías que produjeron numerosos instrumentistas y compositores (Jacques-Martin Hotteterre, Anne Danican Philidor, Nicolas Chédeville).

27. CLÁSICA

Grande o clásica: éstos son los calificativos aplicados a la música culta occidental por oposición a géneros supuestamente menos nobles, como el folclore, la música ligera o el jazz. La música clásica en sentido amplio abarca más de un milenio de historia y de creación, estilos y formas de una gran diversidad: desde el canto gregoriano,* es decir, desde el siglo VIII, hasta el siglo XX. Miles de obras cuyos autores a menudo están muertos, y desde hace mucho tiempo. Y otras cuyos compositores aún están vivos y en activo: el francés Henri Dutilleux, el estonio Arvo Pärt (1935) o el americano John Adams (1947), por ejemplo. Ya en vida, en pleno siglo XX, Olivier Messiaen (1908-1992), Benjamin Britten, Luciano Berio (1925-2003) y György Ligeti (1923-2006) fueron considerados clásicos. Así se manifiesta la fuerza del genio que no espera el juicio de la posteridad.

Pero es obvio que la música clásica sea ante todo la del pasado. Y principalmente la de los siglos XVIII y XIX. Aquella de la cual puede decirse que ha sido consagrada por el tiempo.

Actualmente, esperamos sobre todo de una obra que sea bella y agradable de escuchar. Tiene que ver especialmente con el entretenimiento. «Ya no es más que un

pequeño y bonito adorno», según Nikolaus Harnoncourt (1929), uno de los principales artífices de la renovación de la música barroca* en el siglo xx. El director de orquesta* austríaco explica así el cambio de estatus de la música: «En ningún caso debe molestarnos ni asustarnos [...]. De ahí la paradoja que hace que se rehuya el arte contemporáneo, porque molesta, quizás incluso porque debe molestar [...]. Así, el arte —y la música en particular— se convirtió en un simple adorno; y la gente se inclinó por el arte histórico, la música antigua, pues allí encuentra la belleza y la armonía tan deseadas».^[20]

La música clásica se toca hoy en las salas de concierto especialmente adaptadas para ella o en las iglesias. A veces también al aire libre, con ocasión de festivales (teatro antiguo de Orange, teatro del Arzobispado de Aix-en-Provence, Arena de Verona...). La sacralización del concierto y los rituales que lo acompañan pueden ser percibidos como barreras insuperables.

La asociación Inspiration(s), de la cual el violinista Ivry Gitlis es presidente de honor, se ha propuesto «sacar la música clásica de las salas de concierto y hacer que viva en esos lugares en los que casi nunca suena, como los hospitales, las escuelas, las cárceles, los asilos de ancianos, las ciudades, el campo, los suburbios [...]».

En un sentido más estricto y musicológico, el término *clásico* designa la corriente que empieza a mediados del siglo xviii —convencionalmente con la muerte de Bach en 1750— y acaba a principios del siglo xix. Con matices según los países y los compositores. Mozart y Haydn son los representantes por excelencia de ese clasicismo musical que se sitúa entre el estilo barroco y el Romanticismo, y cuyos rasgos más destacados son el desarrollo de la sinfonía* y de la sonata,* y el abandono del bajo continuo.*

28. CLAVECÍN

«Dado que los sonidos del clavecín [...] no se pueden aumentar ni disminuir, me ha parecido casi insostenible hasta ahora poder dar alma a ese instrumento.» François Couperin, que se expresa en estos términos tan poco halagüeños, es sin embargo un excelente conocedor y un enamorado del clavecín. Si bien conoce sus límites, el más grande representante de la escuela francesa de clavecín también conoce sus recursos y su nobleza. ¿Acaso no ha compuesto casi doscientas cincuenta piezas para su compañero musical?

La palabra *clavicymbalum* aparece por primera vez a comienzos del siglo xv en Alemania. Omnipresente en toda Europa hasta finales del siglo xviii, el instrumento está representado por distintas corrientes estéticas: italiana, flamenca, francesa, alemana, cada una con un tipo de instrumento y con un repertorio propios.

El clavecín se compone de una caja armónica y de cuerdas* accionadas por un mecanismo de uno o dos teclados (raras veces tres) que se pueden acoplar.

Sus cuerdas son pulsadas, como las de una guitarra, al contrario que el piano,* cuyas cuerdas son golpeadas por un martillo.

Las teclas son menos largas que las de un piano, lo mismo que la extensión del teclado.

El clavecín y el piano no son pues sino primos lejanos. El virginal y la espineta, en cambio, son parientes próximos del clavecín.

En 1717, el francés François Couperin publica un método que lleva por título *L'Art de toucher le clavecin (El arte de tocar el clavecín)*. La edición original tiene apenas setenta páginas. El libro aborda muchos temas. Cómo sentarse y qué postura adoptar delante del instrumento es uno de los primeros consejos. El autor también piensa en los que hacen muecas al tocar. Nada más sencillo para corregirse: poner un espejo sobre el atril* y mirarse. François Couperin no dice nada sobre la sonoridad tan particular del clavecín y sobre la dificultad de darle un relieve sonoro. El clavecinista holandés Gustav Leonhardt barre de un manotazo esa supuesta limitación: «No es monocromo. Puede serlo en malas manos. Todo puede ser monocromo, incluso un cantante».^[21]

Desde principios de los años sesenta, el clavecín ha gozado de un renovado interés ligado al redescubrimiento del repertorio de los siglos XVII y XVIII, y a su práctica con instrumentos de época o con copias.

29. COLLEGGNO

Para un instrumento de cuerda* (violín, viola, violonchelo, contrabajo), tocar *col legno* es utilizar el arco, no por el lado de la mecha de crines como es costumbre hacerlo, sino con la madera. En ese caso, el arco puede compararse a una baqueta* de tambor y el efecto de percusión que se obtiene da un color singular a la música.

Hector Berlioz, como gran colorista de la orquesta,* utilizó esa técnica en «El sueño de una noche de sabbat» de su *Sinfonía fantástica* (1830).

30. COMEDIA MUSICAL

Para quien haya asistido a una representación de *Sweeney Todd*, de Stephen Sondheim en París en la primavera de 2011, la cuestión de los estrechos lazos que unen la comedia musical y la música clásica* no se plantea. La obra del compositor americano es de una enorme riqueza, con una abundancia de temas y una orquestación dignas de una ópera.* En el foso, cerca de cincuenta músicos; en el escenario, solistas —actores y cantantes— y un coro* de la envergadura que exige la obra. El *musical*, como lo llaman los anglosajones, puede ser por lo tanto mucho más que un simple entretenimiento. ¡*Entertainment*, sí, *show business*, sí, pero gran arte

también!

Está muy lejos la época —era 1866— en que una compañía de bailarines franceses se encontró en la calle, en Nueva York, tras el incendio de un teatro en el que habían de actuar. Un productor ansioso de novedades decide contratar a esos *frenchies* y a sus bonitas bailarinas. *The Black Crook*, el antepasado de la comedia musical, estará en cartel durante más de un año. A comienzos del siglo xx, pululan en Nueva York los espectáculos de todo tipo: las revistas de Florenz Ziegfeld, operetas al estilo de la vieja Europa e incluso Buffalo Bill, que tiene su propio *show*. Esa efervescencia artística prefigura el nacimiento de un nuevo género de espectáculos que, al igual que la ópera, reúne múltiples formas de arte.

Musicalmente, el hombre que inaugura la moda es Jerome Kern (1885-1945). En 1927, compone *Show Boat* sobre un libreto de Oscar Hammerstein, considerada hoy como la primera auténtica comedia musical.

Los aficionados y los especialistas están de acuerdo en definir la comedia musical como una obra de teatro con música cuyas canciones hacen avanzar la acción. Formalmente, hay pues una alternancia de diálogos y de arias o coros. A veces, no obstante, la obra puede ser únicamente musical, sin ningún diálogo hablado, lo cual la asimila a la ópera.

En 1935, George Gershwin (1898-1937) estrena *Porgy and Bess*, que es tanto una ópera como una comedia musical.

La expresión comedia musical da a entender que se trata de un género ligero, el equivalente en el siglo xx de la ópera bufa del siglo xviii. Pero de hecho, no es así. Todos los temas, todos los argumentos pueden prestarse a una *musical comedy*: *Hairspray* (1988), y la segregación racial en Estados Unidos, *The Sound of Music* (*Sonrisas y lágrimas*) o *Cabaret* (1966) y el nazismo, *West Side Story* (1957) y la rivalidad entre dos comunidades.

Cole Porter (1891-1964), (*Kiss Me, Kate*); Richard Rogers (1902-1979), (*Oklahoma, El rey y yo...*) y Leonard Bernstein (1918-1990), (*On the Town, West Side Story...*) son a la vez representantes esenciales de este género musical muy popular en Estados Unidos y en Gran Bretaña, y compositores con una cultura y una escritura profundamente influenciadas por la música llamada clásica.

En Francia, Michel Legrand (1932), que fue discípulo de la gran pedagoga Nadia Boulanger (1887-1979), cultiva con gran fortuna el género en el cine (*Les Parapluies de Cherbourg*, 1964, y *Les Demoiselles de Rochefort*, 1967, dos películas de Jacques Demy).

Véase también *película (música dé)*.*

31. CONCIERTO

Etimológicamente, el concierto podría ser una batalla, un enfrentamiento. Es ante

todo una conversación civilizada, un diálogo amistoso entre un grupo de músicos, la orquesta,* y un ser solitario, el solista. Intercambio desequilibrado sobre el papel. Pero como se trata de papel pautado, el encuentro es evidentemente armónico.

El concierto no nació *ex nihilo*. Antes hubo *concerto grosso*, en el cual actuaban juntos un grupo de instrumentistas, el *concertino*, y una masa orquestal más importante llamada el *ripieno*. Ese concierto con solistas alcanza su momento de gloria en el siglo XVIII, sobre todo con Corelli (1653-1713), Telemann y Handel.

En la misma época, sin embargo, ya tenemos conciertos para un único solista de Vivaldi, Torelli (1658-1709), Leclair (1697-1764) o Bach, por ejemplo.

Con los progresos del oficio de lutier y de la factura instrumental — particularmente del piano—,* con el desarrollo y la moda de los conciertos y finalmente con el fenómeno naciente del estrellato, el *concerto grosso* irá desapareciendo poco a poco, siendo sustituido por el concierto con solista. Mozart se da cuenta de ello y compone cinco conciertos para violín y veintisiete para piano, los dos instrumentos que históricamente han sido los colaboradores habituales de la orquesta. Pero no los únicos. Todos los instrumentos o casi tienen al menos su concierto, incluso los timbales, aunque asociados con el órgano,* gracias a Francis Poulenc.^[22]

En el siglo XIX, el concierto se convertirá, junto con la sinfonía,* en un género importantísimo, servido magistralmente por Beethoven, Schumann (1810-1856), Brahms...

El concierto lleva asociada la cadencia,* momento de virtuosismo y, en su origen, de improvisación,* durante el cual la orquesta guarda silencio y que permite al solista demostrar su arte y conquistar al público.

32. CONCRETA (MÚSICA)

Cuando un compositor trabaja directamente con ruidos de la vida cotidiana o materiales que han sido previamente grabados en un disco o en una banda magnética, sin pasar por un intérprete, la obra que compone pertenece a la música concreta.

En 1913, un manifiesto futurista, *El arte de los ruidos*, de Luigi Russolo, sienta los principios de esa nueva forma de música, pero habrá que esperar a mediados del siglo XX para que el francés Pierre Schaeffer (1910-1995) le dé realmente vida, primero creando el grupo de música concreta de la Office de Radiodiffusion Télévision Française, y luego componiendo *Cinco estudios de ruidos* (1948). Tres de los títulos de esa obra son en este sentido muy explícitos: «Desconcertante o Estudio de los torniquetes», «Impuesta o Estudio de los ferrocarriles» y «Patética o Estudio de las cacerolas». Pierre Schaeffer, un auténtico pionero, define la música concreta como un «*collage* o ensamblaje en banda magnética de sonidos pregrabados a partir de materiales sonoros variados y concretos».^[23]

Técnicamente, el compositor transformará los objetos sonoros que ha escogido, los montará y luego los mezclará. Se puede hablar por tanto de análisis y de síntesis sonora.

Además de Pierre Schaeffer, los principales representantes de la música concreta son Pierre Henry (1927), François Bayle (1932), y Karlheinz Stockhausen (1928-2007).

Concreta ayer, *electroacústica* hoy, el nacimiento y el desarrollo de esa forma de música están ligados a los progresos tecnológicos del siglo xx.

Véase también *contemporánea (música)*.*

33. CONSERVATORIO

«¡Un genio! ¡Sobre todo nada de conservatorio, nada de ejercicio militar!» Este comentario admirativo, acompañado de una prohibición en forma de crítica, fue formulado por Gustav Mahler (1860-1911) en 1906. El compositor acababa de escuchar a un joven músico de nueve años, Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), que habría de convertirse en una de las figuras musicales de Hollywood.

Evidentemente, reducir el conservatorio, en este caso el de Viena, a ese único punto de vista sería una falsedad. Aunque no es ni un cuartel ni un lugar donde se practique el lavado de cerebro, la institución ha tenido durante mucho tiempo una imagen contrastada para los músicos aficionados y los simples melómanos: un lugar de excelencia para la enseñanza, pero cuya única función sería formar músicos profesionales.

En Francia, la voluntad de estructurar la enseñanza de la música nació antes de la Revolución (creación de la École Royale de Chant et de Déclamation en 1784). Pero fue la Convención la que dio verdadero impulso al movimiento. El Conservatorio de Música se creó siguiendo la estela de la Escuela de Música Municipal fundada en 1792, que tenía la misión de formar a los instrumentistas que constituían la banda de la Guardia Nacional. «La organización y sobre todo la composición del Conservatorio prometen reunir dos ventajas que, hasta ahora, han sido consideradas incompatibles: la conservación de lo más puro y bello que hay en el arte realmente existente y la facilidad de enriquecerlo con lo que le falta. Esperemos que sea capaz de sustraerse tanto a la tiranía de las rutinas como a la desvergüenza de las innovaciones» (*Journal de Paris*, 6 de brumario, año V [27 de octubre de 1796]).

La institución conocerá todos los regímenes y cambiará varias veces de nombre. Poco a poco se irán sentando las bases de su organización: ingreso por oposición, gratuidad de la enseñanza, límites de edad según las disciplinas y diplomas al final de la carrera. Bajo la dirección desde 1905 a 1920 de Gabriel Fauré (1845-1924), el Conservatorio amplía su repertorio a los siglos xvi y xvii. Se añaden también las clases de dirección de orquesta,* timbales, arte mímica (para los cantantes) y

contrapunto. Luego vendrán las de saxofón (1942), percusión (1947) y clavecín* (1950).

Desde que en 1980 se abrió un segundo centro en Lyon, existen en Francia dos conservatorios nacionales superiores de música y danza. En los años siguientes, se crean nueve departamentos: música antigua (1984), sonido (1989), estudios coreográficos (1989), jazz y músicas improvisadas (1991) y pedagogía (1992).

En 1990, el Conservatorio de París abandona los locales de la calle de Madrid y se instala en La Villette.

Fuera de la capital, con la reforma de 2006, los conservatorios nacionales de cada región y las escuelas nacionales de música fueron sustituidos por los conservatorios de ámbito regional. Localmente, existen conservatorios de ámbito municipal e intermunicipal.

34. CONTEMPORÁNEA (MÚSICA)

El sentido musical de este adjetivo es diferente de su acepción habitual. Por contemporánea hay que entender cualquier música culta compuesta después de la Segunda Guerra Mundial. Muchos compositores agrupados bajo esta denominación ya han muerto: Iannis Xenakis, (1922-2001), Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, John Cage (1912-1992)... Otros en cambio continúan con sus investigaciones musicales: Pierre Boulez (nacido en 1925), Arvo Pärt (nacido en 1935), Philip Glass (nacido en 1937) o John Tavener (nacido en 1944).

El lenguaje de la música contemporánea no es uniforme. Ni su modo de expresión. Algunos compositores como Henri Dutilleux (1916) se inscriben en la gran tradición clásica* y escriben para la orquesta* sinfónica nacida con el Romanticismo; otros, como Steve Reich (1936) son muy aficionados a la música repetitiva y a la utilización de la electrónica.

Véase también *concreta (música)*.*

35. CORAL

Más que un cántico religioso, cosa que efectivamente es, el coral es en la música el símbolo mismo de la Reforma protestante iniciada por Martín Lutero (1486-1556) a partir de 1520. Así pues, la función del coral es la glorificación de Dios, y no sólo en el marco de los oficios religiosos. Como señala Gilles Cantagrel, «el canto del coral es entonces un elemento constitutivo de la vida comunitaria. Cuando Forkel cuenta, basándose en el testimonio de Carl Philipp Emanuel Bach, las reuniones anuales que celebraba la familia Bach al completo, dice que “como en la reunión sólo había cantores, organistas y músicos profesionales que estaban todos al servicio de la

Iglesia y como era costumbre empezar todos los actos de la vida en común con un gesto piadoso, entonaban siempre una vez reunidos un cántico en coro”». [24]

La fuerza del coral es doble: primero, se canta en lengua vernácula (y no en latín); y luego, su melodía es fácil de memorizar.

Para constituir un repertorio digno de su empresa, Martín Lutero sacó muchas melodías del canto gregoriano* y de los himnos católicos, así como del repertorio profano, lo cual le hizo decir: «El diablo no necesita todas las melodías para él solo».

[25] La canción de amor *Mein Gemüt ist mir verwirret, das macht ein Jungfrau zart* (*Mi corazón está turbado por culpa de una doncella*), por ejemplo, se convertirá en uno de los principales corales de la Pasión cantada el Viernes Santo. Albert Schweitzer señala que las «melodías de corales, sacadas del canto popular, son por consiguiente la nueva nobleza creada por esa revolución que fue la Reforma. Y esa nueva nobleza ha olvidado sus orígenes». [26]

Inicialmente, la asamblea de los fieles cantaba el coral al unísono. Pero rápidamente, a medida que las iglesias se vayan dotando de coros, el coral será armonizado a varias voces.*

Partiendo de un simple cántico, adoptará la forma de piezas vocales contrapuntísticas de gran riqueza. Así lo atestiguan, en el siglo XIX, las composiciones de Felix Mendelssohn y Johannes Brahms (1833-1897), cuya inspiración se inclina hacia el pasado.

Con el desarrollo del papel del órgano* en la liturgia protestante a principios del siglo XVII, el coral también se convierte en una pieza instrumental. Las paráfrasis de corales dan lugar a fantasías y preludios que Johann Sebastian Bach llevará al más alto grado de perfección, particularmente en *Corales de Leipzig*.

El coral aparece también en obras orquestales. Es el caso de la sinfonía* llamada *Reforma*, de Felix Mendelssohn, cuyo último movimiento retoma la melodía «Ein Fester Burg ist unser Gott» («Vos sois, Señor, mi fortaleza»), o de la *Sinfonía para cuerdas*, de Arthur Honegger. En el último movimiento de esa obra, el compositor ha puesto una melodía tocada por una trompeta que se parece extrañamente a un coral, pero que no lo es.

36. CORO / CORAL

Coro o coral, las dos palabras designan un conjunto más o menos numeroso de cantores. Cuando se trata de aficionados, se habla habitualmente de coral, ya que el coro tiene una connotación más profesional. Pero los ejemplos contrarios abundan. Sobre todo porque el nivel de un conjunto vocal no está forzosamente ligado a su profesionalidad.

Por su número, los miembros de un coro se oponen a los solistas.

Coros y corales son a menudo mixtos, pero existe un repertorio importante para

conjuntos de voces* de mujeres o de hombres solos.

Este tipo de formación da lugar, en todo el mundo, a concursos y a reuniones muy apreciadas. Así, por ejemplo, las Choralies son una manifestación internacional que se celebra cada tres años desde 1953 en Vaison-la-Romaine, en el departamento de Vaucluse. Nacieron por iniciativa del movimiento À Cœur Joie y de su fundador, el músico y humanista César Geoffray (1901-1972).

El espíritu de las Choralies ha sido resumido por Marcel Corneloup, presidente de honor del movimiento À Cœur Joie: «Allí se oye cantar a la tierra, allí se realiza plenamente el arte coral popular* —esto es, para la mayoría— alimentado por un lenguaje siempre exigente».

Cantar juntos, es decir, expresarse a título individual participando a la vez en un esfuerzo colectivo, trabajar sobre uno mismo y estar a la escucha de los demás, hacen del canto coral una forma de democracia y a la vez una expresión artística exaltante.

37. CRÍTICA

Una cosa es la palabra, otra el sentido que tiene y otra el uso que se le da. La crítica en música es con frecuencia sinónimo de palabras negativas, de polémicas y a veces incluso de denigración. Eso es olvidar la función educativa e histórica del crítico. El ejemplo más célebre es la profecía de Robert Schumann cuando escribió a propósito de Johannes Brahms, que a la sazón sólo tenía veinte años: «Ha llegado ese hombre de sangre joven, junto a cuya cuna han velado las gracias y los héroes [...]. Me fue presentado hace poco por un maestro al que estimo y conozco bien. Era portador de todos los signos exteriores que proclaman: “Éste es un elegido”».^[27] Robert Schumann es también compositor, lo cual da más peso a sus palabras, exponiéndolo a él mismo a la crítica.

La crítica musical nace realmente en el siglo XVIII, con el desarrollo de la prensa y la aparición del concierto público. Está estrechamente relacionada con la historia de la música en los siglos XIX y XX por sus errores manifiestos o, al contrario, por su clarividencia profética.

En la primera categoría, podemos citar a Oscar Comettant, periodista de la publicación parisina *Le Siècle* y autor de una frase desafortunada, pocas semanas después del estreno de *Carmen*, de Georges Bizet (1875): «Esta ópera no es ni escénica ni dramática».^[28]

Con la perspectiva que dan el tiempo y el juicio de la posteridad, es evidentemente divertido leer bajo la pluma de un tal Johann Adolf Scheibe este juicio definitivo sobre su contemporáneo, Johann Sebastian Bach: «Este gran hombre sería la admiración de las naciones si tuviera más gracia, si no privase a sus obras de naturalidad con su énfasis y su confusión, si no ensombreciese su belleza con un arte demasiado grandioso».^[29]

Frente a las críticas, algunos compositores a veces reaccionan y se rebelan. Es el caso de Érik Satie, que incluso será condenado por difamación y a quien debemos un texto cuyas palabras no logran disimular una herida profunda: «El crítico lo sabe todo, lo ve todo, lo dice todo, lo oye todo, lo toca todo, lo mueve todo, lo come todo, lo confunde todo, y a pesar de todo eso, piensa. ¡Qué hombre!». Y más abajo, en ese mismo «Éloge aux critiques»,^[30] escribe: «El verdadero sentido crítico no consiste en criticarse uno mismo, sino en criticar a los demás; y la viga que tienes en el ojo no te impide ver la paja en el ojo ajeno; en este caso, la viga se convierte en un catalejo larguísimo que aumenta la paja de una forma desmesurada». También ha ocurrido que algunos compositores hayan acudido en ayuda de colegas maltratados, como es el caso de Maurice Ravel (1875-1937) cuando defendió a Igor Stravinski: «Es penoso constatar que en el momento en que los compositores franceses han liberado la música de un montón de prejuicios, en este país en el que la lógica y el entusiasmo lúcido podían elevar la crítica al rango de un arte noblemente útil, una caterva de aficionados incompetentes, que se han convertido en musicógrafos improvisados, se esfuerza en exaltar unas glorias consagradas casi siempre cuando ya están en decadencia, y lucha ciegamente contra toda especie de tentativa».^[31]

Compositor y crítico: hace falta llamarse Hector Berlioz o Claude Debussy para asumir sin desfallecer ambos papeles. Y a pesar de todo, este último habla de la crítica como de una «necesidad tan singular como inútil de dar mi opinión».^[32]

38. CUARTETO

Símbolo de la música de cámara por excelencia, el cuarteto designa a la vez una forma musical aparecida en la segunda mitad del siglo XVIII y un conjunto de cuatro músicos que normalmente tocan instrumentos de cuerda.*

Pero el placer o la necesidad de reunir a cuatro instrumentistas o cantantes es preexistente a la creación formal del género. La utilización de instrumentos de cuerda no es entonces una obligación imperativa. Es una posibilidad entre otras. Todas las asociaciones son posibles a condición de que reine la armonía tanto musical como humana. Podemos tener, por ejemplo, instrumentos de la misma familia —flautas, cuerdas o metales—,* lo cual da un color homogéneo; o al contrario, proceder a una mezcla de sonoridades distintas, con todo el gusto y la delicadeza que ello exige.

Con Joseph Haydn (ochenta y tres cuartetos) y Wolfgang Amadeus Mozart (más de veinte cuartetos sin contar las obras con otros instrumentos), el cuarteto tomará nuevos bríos y se convertirá en una forma musical importantísima al responder a unas exigencias de forma y de fondo. Formalmente, los compositores solicitarán sistemáticamente cuatro instrumentos de la familia de las cuerdas: dos violines, una viola y un violonchelo. Una pequeña orquesta* de cuerdas en miniatura, en definitiva, con unas posibilidades de escritura y de virtuosismo que no ofrecería una gran

formación orquestal. En cuanto al fondo, el desarrollo del cuarteto está relacionado con el auge de la sonata.*

El nacimiento del cuarteto y su advenimiento son el fruto de un largo proceso, de un titubeo entre formas ya existentes como el divertimento o la serenata. A finales del siglo XVIII, antes de que Mozart y Haydn se apoderasen de él, el cuarteto «tiene todo lo necesario para convertirse en la forma más íntima y más profunda de la expresión musical; todavía no sabe utilizarlo; no se decide a enfrentarse a la indiferencia de una asamblea más numerosa y a cortar el cordón umbilical que lo ata al divertimento».^[33]

El cuarteto, como composición musical, se organiza en cuatro movimientos. El primero adopta la forma de sonata (exposición de dos temas, desarrollo y reexposición). Al segundo movimiento, que es un *adagio*, le sucede una tercera parte más rápida, el *scherzo*, que se inspira en una danza. El último movimiento es un rondó de tempo* rápido y a menudo festivo.

Beethoven es el autor de dieciséis cuartetos y de una *Gran fuga* (1824-1825). En el siglo XIX, también hay que citar a Franz Schubert, Felix Mendelssohn, Robert Schumann, Johannes Brahms, Gabriel Fauré y César Franck. En el siglo XX, Arnold Schoenberg, Béla Bartók, Alban Berg y Olivier Messiaen.

Atreverse con el cuarteto es un auténtico desafío. Salir airoso de él es una consagración tanto artística como técnica para un compositor. Hector Berlioz, que no nos ha dejado ningún cuarteto, proclamaba: «No despreciéis el cuarteto, es tal vez de todos los géneros musicales el más difícil de tratar, y el número de maestros que lo han logrado es singularmente restringido».^[34]

39. CUERDAS

Las cuerdas pueden ser golpeadas (piano),* pulsadas (mandolina) o frotadas (violín). Normalmente se piensa en esta tercera categoría al emplear la palabra. Las cuerdas designan naturalmente una familia de instrumentos que utilizan un arco para producir el sonido. Aunque siempre es posible pulsar las cuerdas con el índice.

Violín, viola, violonchelo y contrabajo —del instrumento más agudo al más grave— constituyen el corazón de todo el repertorio orquestal de la música occidental culta: sonatas para violín solo, tríos, cuartetos de cuerda (dos violines, una viola y un violonchelo), conciertos y sinfonías... desde lo más pequeño a lo más grande, desde el solista a la formación en la que participan varias decenas de músicos, las cuerdas son por sí solas sinónimo de música clásica.*

Véase también *col legno, simpáticas (cuerdas)*.*

40. DIAPASÓN

Como la música es compartir y a menudo se practica entre varios, se impone la necesidad de afinar los instrumentos antes de empezar a tocar. Los músicos se reúnen por tanto alrededor de un sonido de referencia.

En 1939 y luego en 1953, una conferencia internacional fijó como base el *la* a 440 hercios y a una temperatura ambiente de veinte grados.

La globalización es un fenómeno bastante reciente y durante mucho tiempo la nota de referencia fue distinta según las épocas, los lugares y el género de música que se practicaba. En una misma ciudad, el *la* no era necesariamente el mismo según se estuviera en una iglesia o en un salón. Cuando un violín tocaba con un órgano,* el primero, más fácil de afinar con sus cuatro cuerdas,* se adaptaba al segundo, que tiene centenares de tubos.

La elección del *la* también podía depender de la preferencia del cantante.

Un ejemplo de esta diversidad: en París, a comienzos del siglo XVIII, el *la* es a 404 hercios. En 1823, se fija a 428 en la Ópera Cómica, y en 1856, a 449 en la Ópera.* Tres años más tarde, un decreto ministerial lo fija a 435 para toda Francia.

Para Mozart, en 1780, el *la* sonaba a 422 en Salzburgo, y a la misma altura treinta años antes para Handel en Londres.

Actualmente los instrumentistas que interpretan las obras del repertorio barroco* emplean por lo general el *la* a 415, que suena un semitono más bajo que el diapasón moderno.

Aunque haya sido definido por una conferencia internacional, el diapasón contemporáneo fijado a 440 hercios no cesa de aumentar. Una de las razones de esa huida hacia adelante es el temor que tienen todos los músicos de orquesta* a bajarse de tono.

El diapasón también es el instrumento en forma de «U», compuesto por una lámina de acero doblada que vibra y se emplea para obtener esa nota de referencia.

41. DINASTÍA

Se llamaban Couperin, Hotteterre, Rebel, Philidor o Foucquet, y sus nombres fueron todos sinónimos de música en Francia en los siglos XVII y XVIII. Durante generaciones, estas familias dieron músicos y compositores. No es de extrañar, sabiendo que en aquella época los conservatorios no existían y por lo tanto la enseñanza de la música era un asunto de familia. Al placer de tocar se añade un interés social y profesional. Los cargos se heredan y hay que ser capaz de desempeñarlos.

De las grandes dinastías francesas, la más prestigiosa es sin duda la familia Couperin, cuyo primer representante conocido es Mathurin (1569-1640), «labrador, procurador y maestro tocador de instrumentos». Su hijo, Charles, posee numerosos

instrumentos musicales con los que tocarán sus tres hijos, Louis (1626-1661), François (1630-1701) y Charles (1638-1679). Es el mayor, Louis, quien realmente hace entrar por primera vez el apellido de los Couperin en la historia de la música, habiendo adquirido «una gran reputación en su arte».^[35] Pero el más ilustre de los Couperin fue el sobrino de Louis, François, llamado el Grande, uno de los maestros del clavecín* a la francesa.

Los Hotteterre pasaron a la posteridad por haber dado durante seis generaciones fabricantes de instrumentos, intérpretes y compositores. Jacques, llamado el Romano (1674-1763), era conocido por su talento como flautista.

Entre los Rebel, que destacaron a menudo en la corte y en la ópera,* cabe mencionar a una mujer en un universo profesional esencialmente masculino. Anne Renée (1663-1722) ya cantó a la edad de diez años en la primera ópera de Lully.

En ciento treinta años, los Philidor dieron catorce músicos a la corte, y Denis Diderot habla de su admiración y su amistad por uno de ellos, François-André, en una carta que le dirige en 1782: «Créame, denos su excelente música, y hágalo durante mucho tiempo».

Imposible hablar de dinastías sin mencionar a la familia Bach, en la cual casi ochenta músicos llevan ese apellido. Y por otra parte, en Turingia en el siglo XVII y XVIII el nombre de Bach es sinónimo de música. El más célebre es por supuesto Johann Sebastian, que en 1735 confeccionó un árbol genealógico muy instructivo. Este documento lleva por título *Origen de la familia de los Bach músicos*. El primer Bach que menciona se llama Vitus. Es presentado como panadero, originario de Hungría, de religión luterana y obligado a huir de su país en el siglo XVI. Pero lo más importante a los ojos del músico es que a su antepasado le encantaba tocar un pequeño sistro que siempre llevaba consigo cuando iba a moler el trigo.

El número trece, Johann Christoph, fue un «compositor profundo». El número veinticuatro es el propio Johann Sebastian. Su descendencia directa aparece con los números cuarenta y cinco a cincuenta. Entre ellos están Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel y Johann Christian, los tres Bach más conocidos tras Johann Sebastian.

La historia nos dice que Bach tuvo veinte hijos con dos esposas, Maria Barbara y Anna Magdalena. Llama la atención que entre el nacimiento de Catharina Dorothea y el de Regina Susanna pasaron treinta y cuatro años.

42. DIVA

Antes de ser una cantante excepcional con un destino a menudo fabuloso, la *diva* («divina») fue primero un hombre, un *divo*, adulado por los príncipes y los reyes. Fue en efecto con los *castrati** y el desarrollo de la ópera,* durante el siglo XVII, cuando nacieron la palabra y el fenómeno. El siglo XIX consagró la primacía de las cantantes

femeninas.

Una de las primeras divas francesas fue sin duda Hortense Schneider (1833-1920), considerada bajo el Segundo Imperio como la reina del teatro. En su palco se reunían numerosas testas coronadas. Y sin embargo, Catherine Jeanne Hortense Schneider habría debido ser florista, costurera, planchadora o camarera. Pero a los doce años la joven bordelesa ya sabía que quería ser cantante. A los veinte, la contratan en una compañía regional. «Su voz es tan bonita como su persona», podemos leer en *Le Journal du Lot et Garonne*. Rápidamente se traslada a París donde conoce casi por casualidad a Jacques Offenbach. El ascenso de Hortense será fulgurante. Triunfos en el escenario y otros éxitos menos públicos con los hombres. Pero en 1864 Hortense Schneider decide poner fin a su carrera. Es una falsa alarma. Ese mismo año vuelve a la capital y triunfa con *La bella Helena* (1864) y *La gran duquesa de Gérolstein*. La ópera bufa y Hortense Schneider eclipsan todos los demás espectáculos parisinos. Y cuando la cantante decide visitar la Exposición Universal, se hace anunciar como la gran duquesa de Gérolstein, exigiendo ser tratada como los grandes de este mundo.

Pretender establecer una lista exhaustiva de las divas es un ejercicio muy peligroso. Un solo olvido sería sinónimo de crimen de lesa majestad.

La primera diva de los tiempos modernos fue sin duda María Malibrán (1808-1836), cuya muerte prematura, a los veintiocho años, no hizo sino aumentar su leyenda.

43. DODECAFONISMO

Literalmente, el dodecafonismo es un sistema musical basado en la utilización de doce sonidos diferentes, las doce notas de la escala cromática occidental, en forma de serie. Fue el compositor austríaco Arnold Schoenberg (1874-1951) quien inventó en los años veinte esa nueva técnica de escritura, proclamando, no sin una brizna de provocación y mucho reconocimiento, que el «primer compositor musical dodecafónico fue Bach».^[36]

Naturalmente, Bach no utilizó jamás esa técnica de escritura, pero su obra le proporcionó a Schoenberg una verdadera metodología, mostrándole por ejemplo «el arte de inventar dibujos musicales de los que se pueda sacar material para su propio acompañamiento» y «el arte de construir una obra entera a partir de un elemento único y dibujos sacados de ese elemento a través de distintas transformaciones».^[37]

El dodecafonismo replantea totalmente la forma de componer como lo han hecho Vivaldi, Mozart, Beethoven o Verdi (1813-1901). Partiendo de la utilización obligatoria de doce notas (*do, do#, re, re#, mi, fa, fa#, sol, sol#, la, la#, si*), se aplican dos ideas: por una parte, cada uno de los sonidos debe emplearse una sola vez; por otra parte, ninguna serie debe ser idéntica. Como estas reglas dejan muy poco

espacio, Schoenberg autoriza la lectura de notas al revés.

Puesto que no hay ninguna nota predominante, el resultado que se obtiene es la desaparición de la tonalidad. Esta nueva forma de expresión musical recibe el nombre de segunda escuela de Viena y reúne alrededor de Arnold Schoenberg a Alban Berg (1885-1935) y a Anton Webern (1883-1945).

La primera obra dodecafónica es *Klavierstück V*, opus* 3, de Schoenberg (1957). A Berg le debemos una ópera* parcialmente inacabada, *Lulu*, que utiliza este sistema complejo de escritura y que se estrenó en 1937, dos años después de la muerte del compositor.

44. EUROVISIÓN

Ocho compases, ni uno más, difundidos regularmente por televisión, habrán hecho más por la notoriedad de Marc-Antoine Charpentier que toda su obra, que sin embargo es inmensa —más de quinientas cincuenta composiciones, sin contar las que se han perdido—, unida a la admiración benévola de Luis XIV.

En marzo de 1954, la Radiotelevisión Francesa propuso a la Unión Europea de Radiotelevisión utilizar, como sintonía de la jovencísima Eurovisión, el prelude* orquestal de un tedeum compuesto por Charpentier en 1690.

Los timbales y las trompetas particularmente festivas eran perfectos para subrayar la importancia del acontecimiento desde un punto de vista técnico. Con ocasión de la fiesta de los Narcisos, el 6 de junio de 1954, Montreux fue elegido como marco de la primera retransmisión en directo anunciada por esa música. El programa se veía simultáneamente en Bélgica, Dinamarca, Francia, Alemania, Italia,* los Países Bajos y el Reino Unido.

El puñado de telespectadores que siguieron aquel día la fiesta tradicional suiza ignoraba sin duda que tras los ocho compases introductorios, Marc-Antoine Charpentier había escrito un fastuoso tedeum con solistas, un coro* y una orquesta,* en la más pura tradición del Gran Siglo francés. A decir verdad, lo ignoraban todo de un compositor que había caído en el olvido inmediatamente después de su muerte.

Cabe decir que el hombre fue discreto y que el músico no tuvo una carrera tan ilustre como la de su exacto contemporáneo Jean-Baptiste Lully. Una enfermedad le impidió presentarse, en 1683, a todas las pruebas* del prestigioso concurso para contratar a los submaestros de música de la capilla real. Sin cargo oficial alguno, Charpentier ve reconocido a pesar de todo su talento por Luis XIV, que recurre a él para muchas ceremonias.

Marc-Antoine Charpentier sufrió sin duda por esa falta de reconocimiento oficial, como lo atestigua el epitafio que él mismo escribió: «Yo era músico, considerado bueno entre los buenos e ignorante entre los ignorantes. Y como el número de los que me despreciaban era mucho mayor que el número de los que me alababan, la música

me dio pocos honores y mucho trabajo; y lo mismo que al nacer no traje nada a este mundo, al morir nada me llevo».

45. FACSÍMIL

Copia idéntica, reproducción fiel de un manuscrito o de una edición original, el facsímil es utilizado por los músicos para estar más cerca de las fuentes y las intenciones del compositor. El empleo de facsímiles vivió un gran auge con la revitalización de la música barroca* en los años 1960-1970.

46. FANTASÍA

También denominada *fancy* por los ingleses, la fantasía es una pieza instrumental para clavecín,* órgano,* laúd o un conjunto de violas de gamba que conoció su apogeo en los siglos XVI y XVII. Se caracteriza por una gran libertad, aunque a menudo comporta episodios de escritura estricta, e incluso fugados (véase *fuga*).* Los italianos inauguraron esa forma musical, que fue rápidamente adoptada en toda Europa.

Para un compositor del siglo XVII, fantasía, tocata* y preludio* son tres palabras diferentes que pueden designar el mismo tipo de composición.

En la época romántica,* la palabra todavía se emplea sin que su sentido esté definido de manera precisa: *Fantasía para piano, orquesta y coro* (1808), de Beethoven, *Wanderer Fantasie* para piano (1822), de Schubert o *Fantasía sobre un tema de Thomas Tallis* (1910), de Vaughan Williams (1872-1958).

47. FILARMONÍA

Etimológicamente este vocablo significa «amor por la música». Pero el sentido griego ha derivado hacia otros significados musicales. El *Grove Dictionary of Music and Musicians*, en su edición de 1904, dedica un artículo a la Philharmonic Society. Se trata de una institución «creada en Londres en 1813 para fomentar la música orquestal e instrumental». La *philharmonie* designa en francés una asociación local formada por instrumentistas *amateurs*.

Con el tiempo, la filarmonía se ha convertido en una orquesta* compuesta por músicos profesionales. En las grandes ciudades europeas (Londres, Praga, Berlín y Viena) y americanas (Boston, Chicago, Los Ángeles...), la palabra está asociada a formaciones prestigiosas.

La filarmonía es también la sala de conciertos donde actúa habitualmente, pero no

únicamente, una orquesta filarmónica.

48. FRICASSÉE

Al igual que el término francés designa en la cocina un plato compuesto de carne blanca y verduras que ha cocido a fuego lento, también en música la *fricassée* es una composición que requiere muchos ingredientes: retazos de arias conocidas y melodías populares, todo ello mezclado por el compositor con una gran habilidad para dar origen a una obra culta y cómica a la vez.

La *fricassée* es una especialidad musical francesa del siglo XVI. A los latinistas les gusta hablar de *quodlibet*.

La tradición y la afición a este estilo de composición están aún muy vivas en el siglo XVIII. Johann Sebastian Bach nos ofrece un condensado de su arte y una demostración de su sentido del humor en la trigésima y última variación de sus muy serias *Variaciones Goldberg*. Podemos oír en ella citas de dos canciones muy populares en esa época en Alemania: «Ich bin so lange nicht bei dir gewest, rück her, rück her» («Hace tanto tiempo que no estoy cerca de ti, acércate, acércate»); y «Kraut und Rüben haben mich vertrieben, Hätt' mein' Mutter Fleisch gekocht, so wär' ich länger blieben» («La col y el nabo me han hecho huir, si mi madre hubiese guisado carne, me habría quedado más tiempo»).

49. FUGA

«La interpretación fugada es lo que más éxitos me ha granjeado.» Johann Sebastian Bach habría podido expresarse en estos términos, pero la frase fue escrita por Wolfgang Amadeus Mozart en 1778, en una carta a su padre. La época ya no es sin embargo la del auge de la fuga, como lo fueron el siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII. Pero Mozart conoce bien esa forma musical. A los catorce años, ha trabajado con ejercicios que le da un maestro italiano, llamado padre Martini. La fuga se presta especialmente en efecto para enseñar la composición. En ella se oyen dialogar varias voces* (desde dos para las más sencillas, hasta seis para la fuga excepcional de la *Ofrenda musical*, de Bach). Cada voz debe cantar un tema que la primera vez ha sonado solo. Repetir el tema no es difícil en sí, lo que es mucho más difícil es lo que dicen las demás voces, la manera como se organiza el contrapunto. Cada voz hace un discurso, y si bien el tema es primordial, las respuestas dan todo su sentido a la composición. Eso es lo que hizo decir a un musicólogo inglés Donald Francis Tovey que «la fuga no es una forma musical, sino una textura musical».^[38]

Naturalmente, hay reglas de escritura que se deben respetar y otras que no se pueden infringir. Pero como el genio siempre se libera de los corsés, muchas fugas de

Johann Sebastian Bach contienen errores que para un profano son inapreciables, pero que serían implacablemente señalados por cualquier profesor de conservatorio.* Así, por ejemplo, en mitad de la primera fuga del *Arte de la fuga*, su testamento musical, Bach confía al bajo un tema ligeramente distinto del tema inicial. ¿Un error? Yo diría que es más bien el guiño afectuoso de un maestro.

La fuga se originó a partir de formas más antiguas, como el canon, la *canzone* o el *ricercar*; en música, el canon es la forma de imitación más sencilla y estricta.

Algunas fugas pueden tener varios temas, lo cual hace más compleja la escritura. En su *Dictionnaire de musique*, Jean-Jacques Rousseau define la fuga como «la ingrata obra maestra de un buen armonista». Tal vez haya que ver en ello el testimonio de un músico al que le costó mucho el tema, o la expresión de un hombre de finales del siglo XVIII para quien la fuga ya no es de su época.

Pero la escritura contrapuntística no ha dicho todavía su última palabra. Wolfgang Amadeus Mozart, al final de su vida; Ludwig van Beethoven, en su *Cuarteto de cuerdas*, opus* 133; Johannes Brahms, en su *Réquiem alemán*; y Dmitri Shostakovich (1906-1975), con sus veinticuatro preludios y fugas compuestos en 1950, aportan la demostración palpable del vigor de esa forma musical.

50. GLASSHARMONIKA

Este instrumento a decir verdad no es muy conocido, pero la armónica o *Glassharmonika*, esto es, la «armónica de cristal», merece ser mencionada en un libro sobre la música clásica.* En primer lugar, porque es reveladora de las investigaciones emprendidas en todas las épocas para crear nuevos instrumentos musicales y hallar nuevas sonoridades. La fabricación de instrumentos aparece así como un verdadero motor y una fuente de inspiración para los compositores. En segundo lugar, porque dos figuras de finales del siglo XVIII, Benjamin Franklin y Wolfgang Amadeus Mozart, demostraron un auténtico interés por ese curioso instrumento.

El principio de la *Glassharmonika* es muy simple. Es el mismo que el de los vasos que se llenan de agua y se hacen vibrar frotando el borde con un dedo húmedo.

El instrumento se presenta bajo la forma de un pequeño mueble dentro del cual hay unos discos de vidrio o de cristal insertados en un eje de metal que se pone en rotación mediante una correa accionada originariamente por un pedal y en la actualidad por un motor. El sonido lo producen los dedos, que deben irse humedeciendo constantemente.

Goethe confesaba que lo turbaba el sonido cristalino de la *Glassharmonika*, que le hacía pensar en la «sangre del corazón del mundo».^[39]

Aunque no fue exactamente su inventor, Benjamin Franklin aportó muchas mejoras al instrumento, y Wolfgang Amadeus Mozart compuso al final de su vida un *adagio* y fuga para una virtuosa* ciega, Marianne Kirchgessner.

La utilización de la *Glassharmonika* no es corriente. Citemos, sin embargo, la escena de la locura, en *Lucía de Lammermoor* (1835), de Gaetano Donizetti (1797-1848) (hoy tocada por flautas) y *La mujer sin sombra* (1919), de Richard Strauss (1864-1949).

51. GREGORIANO (CANTO)

Las fuentes de esta música son milenarias, pero el uso del calificativo es reciente. Queda consagrado en una carta del papa Pío X sobre el canto sacro (22 de noviembre de 1903): «La música sacra [...] debe ser santa, y por tanto excluir todo lo que la hace profana, no sólo en sí misma, sino también en la manera como los ejecutantes la presentan [...]. Pero también debe ser universal [...]. Estas cualidades, el canto gregoriano las posee en grado sumo; por eso, es el canto propio de la Iglesia romana».^[40]

Antes de 1903 y durante siglos se empleaban las expresiones *canto llano* o *canto eclesiástico* para definir esas melodías de orígenes diversos (copto, bizantino, griego...) propias de la liturgia católica.

La casi totalidad del corpus se constituyó entre el siglo V y el siglo VII, y fue en el siglo VIII cuando se manifestó una voluntad de codificación bajo el papado de Gregorio Magno.

El canto gregoriano es la base de todo un repertorio religioso, desde el siglo XVII hasta nuestros días. Las melodías pueden utilizarse tal cual y aparecer en el tejido polifónico de una obra o ser reelaboradas, lo que hace entonces más difícil su identificación. El tema de la fuga de la *Sonata en do mayor* para violín solo, BWV 1005, de Johann Sebastian Bach (1720) está sacada de la melodía del «Veni Creator Spiritus», así como el tema del primer movimiento de la *Sinfonía n.º 8*, de Gustav Mahler, compuesta en 1906.

52. IMPROVISACIÓN

Éste es un término que a priori no parece encajar en una obra sobre la música clásica.*

Sin embargo, los más grandes compositores también son conocidos por haber sido excelentes improvisadores; tanto si se trata de Johann Sebastian Bach como de George Frideric Handel, de Wolfgang Amadeus Mozart o de Ludwig van Beethoven. Ejemplos entre muchos otros: Bach improvisa una fuga muy compleja a petición de Federico el Grande durante su visita a Potsdam; Handel cautiva al todo Londres melómano cuando, durante los entreactos de sus conciertos, se sienta al órgano.* Mozart improvisa al piano* unas cadencias al final de los conciertos que ha

compuesto para los vieneses; en diciembre de 1808, Beethoven improvisa un largo movimiento para piano solo que luego escribirá para añadirlo a su *Fantasía para piano, orquesta y coro* (1808).

También Frédéric Chopin (1810-1849) subyuga a Eugène Delacroix; George Sand se halla presente y lo cuenta así:

Chopin está al piano y no se da cuenta de que lo escuchan, improvisa como al azar. De pronto se detiene.

—¿Qué pasa? —exclama Delacroix—. ¡No has terminado!

—No he empezado. No me viene nada... sólo reflejos, sombras, relieves que no quieren materializarse. Estoy buscando el color y ni siquiera encuentro el dibujo.

No importa. Aquel día, Chopin quizá no encontró el color, pero demostró que era un gran improvisador.

Lo que vale para los compositores geniales también vale en cierto modo para los músicos que interpretan el repertorio barroco.* Es costumbre, en efecto, que el bajo continuo* improvise y que los solistas (cantantes o instrumentistas) ornamenten su parte. Naturalmente este tipo de improvisación, a menudo pensada y a veces preparada, no se puede comparar con la inspiración creativa de un Bach o de un Beethoven.

53. ITALIA

Mucho antes de ser un Estado y un país unificado, Italia conquistó toda Europa durante los siglos XVII y XVIII con el arma más temible que existe: la música. Para llevar a buen puerto esta empresa de seducción, utilizó todos los medios: compositores, intérpretes, instrumentos musicales y hasta las mismas formas. Todo viene de Italia. La sonata,* el concierto,* la ópera,* el oratorio,* la cantata...* Monteverdi, Carissimi, Corelli, Vivaldi... Los lutieres y constructores apellidados Amati, Guarneri, Stradivari o Cristofori fabrican los instrumentos de la conquista. No hay ningún país sin su italiano, ni una corte ni un principado sin su orquesta* o su compositor transalpino. Sin olvidar las compañías ambulantes que van de ciudad en ciudad. En todas partes imperan el aria,* el *ricercar* y la sonata; en Londres, en Dresde, en Viena, en Praga y hasta en París, donde, a pesar de todos los esfuerzos de un Lully (florentino de nacimiento), la música italiana no desapareció jamás.

Cuando el muy francés François Couperin estrena una de sus primeras obras, una sonata, elige para firmarla el seudónimo de Francesco Coperuni (o Pecurino o Nupercio); nombres todos ellos cuyo sonido italiano debía facilitarle, según él, el triunfo. Cuando desvele la superchería al cabo de mucho tiempo, podrá decir: «Mi nombre italianizado me proporcionó, bajo la máscara, grandes aplausos».^[41]

Inglaterra, tan celosa, sin embargo, de su insularidad, también se abrirá a Italia. Henry Purcell lo reivindica en el prefacio de su semiópera *Dioclesian*, en 1691: «Aprender el arte de los italianos, los mejores maestros, y estudiar un poco el arte francés, he aquí el medio de darle [a la música inglesa] más lustre y elegancia». Treinta años más tarde, Roger North, autor del *Musicall Grammarian* (1726-1728), escribe: «El divino Purcell nos dio el modelo de todas las gracias que la música puede ofrecer. Desgraciadamente, manifestó sus grandes dotes antes de que intervinieran las reformas *all'italiana*».

El poder de atracción de Italia es tal que serán incontables los compositores que viajen allí, como George Frideric Handel, que recorre el país durante tres años, permaneciendo en Roma, Florencia, Nápoles y sin duda también en Venecia.

Tres viajes para Wolfgang Amadeus Mozart. Durante el primero, en 1769 (tiene menos de catorce años), firma una de sus cartas como «Wolfgang en Alemania, Amadeo en Italia de Mozartini». El segundo y el tercer viaje a Italia tendrán lugar en 1771 y en 1773, y serán fuente de encargos y de gran enriquecimiento artístico.

Cincuenta años más tarde, la magia todavía actúa, y el 10 de octubre de 1830 Felix Mendelssohn, que acaba de llegar a Venecia, escribe: «¡Por fin estoy en Italia! Lo que ha sido para mí, desde que tengo uso de razón, el sueño más hermoso de mi vida, al fin se realiza».^[42]

Hacer el viaje a Italia «era entrar en la maravillosa región donde el silencio, el amor y la muerte se mezclaban en una sinfonía* tan dulcemente sensual que toda el alma se ponía sin querer en sintonía con el estilo poético».^[43]

Johann Sebastian Bach no necesitará hacer el viaje para conocer Italia y para alimentarse de su música. Transcribe a Vivaldi, se apodera de un tema de Legrenzi y compone un *Aria variata alla maniera italiana*. ¡Italia es maestra de la interpretación musical durante muchísimo tiempo!

54. LAMENTO

El lamento, verdadera queja de una gran potencia emocional, es un género musical que mezcla íntimamente el canto y la declamación. Los italianos, grandes entre los grandes en ese estilo trágico, hablan de «recitar cantando». El lamento hace su aparición en el siglo XVII y encuentra su lugar en la ópera* naciente.

Claudio Monteverdi es el autor de un lamento compuesto para *L'Arianna*, su segunda ópera hoy perdida y de la cual tan sólo nos queda ese corto y sublime fragmento. El inglés Henry Purcell hace cantar a Dido un lamento conmovedor en su ópera *Dido y Eneas* (1689).

Hector Berlioz escribió un lamento únicamente orquestal para su ópera *Los troyanos* (1865).

Cercana al lamento por su espíritu, pero de inspiración religiosa, las

lamentaciones o lecciones de las tinieblas son piezas musicales que traducen las quejas del profeta Jeremías.

55. LEITMOTIV

¿Hans von Wolzogen (1848-1938) o August Wilhelm Ambros (1816-1876)? El primero es un hombre de letras y editor alemán; el segundo, un compositor y musicólogo austríaco. La posteridad no se pone de acuerdo para decidir cuál de los dos empleó por primera vez la palabra *Leitmotiv* para hablar de la especificidad de la música de Richard Wagner.

Sin duda, el término está hoy indisociablemente ligado a la obra del compositor alemán, aunque él jamás lo empleó. Wagner prefiere hablar de *Grundmotiv* («motivo fundamental») o de *Hauptmotiv* («motivo principal»).

El *Leitmotiv* designa una idea musical asociada a un personaje, un lugar, un objeto, una situación o un sentimiento. Hacer la lista de los *Leitmotiv* en la obra de Wagner es una empresa titánica. En su obra *Wagner, mode d'emploi*,^[44] Christian Merlin habla de noventa y un motivos identificados para las cuatro óperas de *El anillo del nibelungo* (1876). Y muchos más si se tienen en cuenta las variantes de esos temas.

No sin sentido del humor, Claude Debussy veía en los *Leitmotiv* unos «postes indicadores para uso de la gente que no sabe orientarse en una partitura».^[45]

Antes de Richard Wagner, otros compositores como Grétry (1741-1813), Cherubini (1760-1842), Méhul (1763-1817) o Weber (1786-1826) recurrieron a esas fórmulas melódicas que caracterizan a un personaje o una situación. El propio Mozart ya utiliza ese procedimiento en *Don Giovanni* (1789).

56. LIED

El *Lied* es un poema en lengua alemana musicado y acompañado al piano* (casi siempre). Conoce su apogeo en la época romántica.* Lo que hace decir al filósofo y crítico* Marcel Beaufils que «el *Lied* es obligatoriamente romántico y alemán».^[46]

Autor de más de seiscientos *Lieder* de una absoluta perfección, Franz Schubert es el representante más famoso de un género que apela a la intimidad del compositor. A Schubert le debemos varios ciclos de *Lieder*, los más conocidos de los cuales son *Margarita en la rueca* (1814), *El rey de los alisos* (1815), *La bella molinera* (1823), *La doncella y la muerte* (1826), *El viaje de invierno* (1827) y *El pastor en la roca* (1828).

Traducir *Lied* por *mélodie* es impropio, ya que esa forma hunde sus raíces en la música popular* alemana (*Volkslied*), mientras que la *mélodie* francesa, más tardía,

está asociada a la moda de los salones y a una determinada élite artística.

Derivado de la canción popular (*Volkslied*) de la Edad Media y de la canción artística (*Kunstlied*) del siglo XVII, el *Lied* establece definitivamente su forma a finales del siglo XVIII con Carl Philipp Emanuel Bach y Mozart, y a principios del XIX con Beethoven.

El poder evocador del texto, su inspiración y el carácter casi musical de los poemas son otros tantos elementos a la vez estimulantes y exigentes para el compositor.

Robert Schumann se deja seducir por el *Lied* y le confiesa al pastor Gustav Adolf Keferstein: «Ahora ya sólo escribo música vocal, pequeñas piezas y otras de mayor envergadura. Es casi imposible expresar el placer que me produce escribir para la voz en comparación con las obras instrumentales; y lo que esto despierta en mí cuando trabajo».^[47]

Tratar del *Lied* sin mencionar a los autores de los textos sería no entrar realmente en el tema. Baste para convencerse leer los poemas musicados por Schubert o esta confesión de Wilhelm Müller (1794-1827), autor de *La bella molinera* (1823) y del *Viaje de invierno* (1827): «No sé ni tocar ni cantar y sin embargo cuando escribo poemas, canto y toco. Si pudiera crear yo mismo mis melodías, entonces mis *Lieder* gustarían aún más. Pero espero con confianza que podrá encontrarse un alma afín a la mía que capte las melodías deslizadas bajo las palabras y que me las restituya».^[48]

Los poemas de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) inspiraron a Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms y Hugo Wolf.

La mayoría de los *Lieder* están escritos para un cantante solista y piano. Existen también *Lieder* a varias voces* y con acompañamiento de orquesta (*El canto de la Tierra*, de Gustav Mahler, 1908; *Cuatro últimos Lieder*, de Richard Strauss, 1948).

La palabra también se utiliza para designar unas composiciones puramente instrumentales. Por ejemplo, los *Lieder ohne Worte*, traducidos como *Romanzas sin palabras*, que Felix Mendelssohn compuso para piano, de 1830 hasta su muerte.

57. LUTIER / CONSTRUCTOR

Lutier o constructor, ambos tienen en común que son artesanos artísticos especializados en la fabricación, mantenimiento y restauración de instrumentos. El lutier sólo se ocupa de cuerdas* frotadas (violín, viola, violonchelo, contrabajo), de la mandolina y del laúd. A los constructores les tocan todos los demás instrumentos (piano,* trompeta, órganos, flauta, clavecín,* etcétera).

El lutier más conocido es sin duda Antonio Stradivari, que ha pasado a la posteridad con el nombre de Stradivarius. Nacido hacia 1644 y muerto en 1737, Stradivarius no sólo fabricó violines. En setenta años de lutería, también fabricó violas, violonchelos, guitarras y mandolinas. Incluso podemos añadir *vielles* o violas

de arco medieval, arpas, laúdes y otros instrumentos menos conocidos hoy en día, como las violas de amor o las *mandoras*. Sin contar los que destruyó porque le parecieron mediocres. Actualmente, se estima en quinientos el número de Stradivarius que han llegado hasta nosotros. Stradivari aprendió el oficio con otro gran lutier de Cremona, Nicolò Amati, tan famoso que, en vida, sus instrumentos se copiaban. Stradivari, que entró como aprendiz en casa de Amati para aprender a leer y a escribir, descubrirá pacientemente todas las técnicas de la lutería: escoger bien el tipo de madera, trabajar las piezas y luego pegar, perforar, engastar. Ni un solo clavo para unir más de setenta elementos que darán origen a un instrumento del cual todas las partes, excepto la voluta, desempeñan un papel en la sonoridad. Y para terminar, el barniz, esa pasta hecha de diferentes aceites que hace vibrar el instrumento más de prisa y le da su resistencia. Todavía hoy se habla del misterio de Stradivarius y se desconocen los secretos del lutier por excelencia.

58. MADERA

Fagot, clarinete, como inglés, flauta de pico, flauta travesera, oboe, oboe de amor, saxofón... Las maderas son una familia numerosa y heteróclita de instrumentos de viento cuyo punto en común es utilizar un bisel (la flauta) o una lengüeta (simple para el clarinete y doble para el oboe) para emitir el sonido.

Véase también *orquesta*.*

59. MADRIGAL

«A la vez fiesta del canto y pintura de la palabra»,^[49] así se define, de forma a la vez poética y precisa, un género musical profano íntimamente ligado al sentimiento amoroso; un sentimiento a menudo contrariado, curiosamente. Decir que el madrigal es exclusivamente italiano sería en parte falso, pero lo que es esencialmente cierto es que se desarrolla plenamente en lengua italiana.

El madrigal es el heredero de una forma de canción popular* denominada *frottola*. Se desarrolla en la primera mitad del siglo XVI y conoce una auténtica edad de oro con Luca Marenzio (1553-1599), Carlo Gesualdo (h. 1560-1613) y Claudio Monteverdi.

El madrigal recurre a varias voces* y puede cantarse ya sea *a capella* ya sea acompañado por varios instrumentos.

Como el *Lied** del Romanticismo alemán, el madrigal es lo que es gracias al texto, con frecuencia poemas de gran refinamiento.

Sin llegar a los niveles de la ópera,* la cantata* o el oratorio,* el madrigal italiano se extenderá por toda Europa. Pero sus éxitos variarán según los países: anecdóticos

en Francia; cuantitativamente limitados, pero de una gran riqueza artística en Alemania (Heinrich Schütz, Hans Leo Hassler, Schein); florecientes en España e Inglaterra (Francisco Guerrero, Mateo Flecha, William Byrd, Thomas Tallis, Thomas Morley).

60. MANNHEIM (ESCUELA DE)

Mannheim es una pequeña ciudad en la confluencia del Neckar y el Rin. Parecía que su destino tenía que ser trágico. Por dos veces quedó borrada del mapa. En 1622, durante la guerra de los Treinta Años, que dejó a Alemania exangüe, y durante la guerra de sucesión del Palatinado, que vio cómo los soldados de Luis XIV sembraban la desolación en aquellos contornos. Pero estaba escrito que la vida sería más fuerte que la muerte en Mannheim. La ciudad no sólo renace de sus cenizas, sino que se convierte en un centro científico y artístico de una vitalidad tan grande que su fama se impone en toda Europa en el siglo XVIII. Mannheim se presenta entonces como el lugar del verdadero buen gusto para la música. Hasta el punto de aspirar a competir con Viena.

Dos príncipes hicieron posible ese milagro musical: Carl Philipp y Carl Theodor. De 1720 a 1778, la corte de Mannheim es el paraíso de los músicos. La gente llega de toda Europa, pero sobre todo de Alemania y de Bohemia, para bañarse en las voluptuosidades de la música, y principalmente de las sinfonías, los conciertos y las sinfonías concertantes. Un fino conocedor de la vida artística alemana encontró unas palabras pintorescas para hablar de la orquesta* del príncipe: «Su *forte* es un trueno, su *crescendo* es una catarata, su *diminuendo* es un riachuelo cristalino que chapotea a lo lejos; su *piano* es un hálito primaveral».^[50] La escuela de Mannheim es en primer lugar una sonoridad, una manera de hacer hablar a la orquesta utilizando todas las dinámicas y todos los matices.* Esa formación es calificada de «ejército de generales» por el musicólogo inglés Charles Burney. Sus miembros, músicos y compositores, se llaman Johann Stamitz (1717-1757) y su hijo Carl (1745-1801), Franz Xaver Richter (1709-1789), Christian Cannabich (1731-1798), Ignaz Holzbauer (1711-1783)... Todos o casi todos hicieron su aprendizaje* en la ciudad, ya que Mannheim también es un verdadero centro de formación. Fue durante casi sesenta años una escuela que brilló extraordinariamente y que causó una honda impresión en Wolfgang Amadeus Mozart.

61. MASQUE

Esta forma de diversión típicamente británica, que apareció a principios del siglo XVII, no deja de recordar al ballet* cortesano francés por su magnificencia y su

significación. El *mask* inglés (conocido también por su nombre francés de *masque*) es en efecto un homenaje al rey o a un personaje importante.

En su origen, comporta tres ballets: la entrada, la danza principal y la salida. Reúne a actores y cantantes profesionales, así como a los *masquers*, que son miembros de la corte disfrazados y enmascarados. Si se añade una alegoría a modo de argumento, decorados suntuosos y maquinarias complejas, el *mask* podría parecer un equivalente inglés de la ópera* italiana. Un testimonio de comienzos del siglo XVII nos dice por otra parte que *The Vision of Delight* (1617), con música escrita por Nicholas Lanier (1588-1666), fue cantado «a la manera de los italianos, en *stylo recitativo*».

En aquella época, no era raro que varios compositores colaborasen para escribir una misma partitura.

Con el advenimiento de la República, el *mask*, símbolo de la monarquía, desaparecerá, para resucitar mejor, y habiendo evolucionado, a finales del siglo XVII con la Restauración. Así lo atestiguan *Venus y Adonis* (1681), de John Blow o *Dido y Eneas*, de Henry Purcell.

62. MATICES

A diferencia del pintor que se expresa directamente con su pincel y escoge los colores en su paleta, el compositor debe pasar por un intermediario y confiar inevitablemente en el intérprete para dar vida a su obra. El sistema utilizado para transmitir las intenciones y en particular los efectos sonoros se expresa principalmente con dos letras: «F» para *forte* y «p» para *piano*. La gradación adquiere la forma de una auténtica escala de matices que va desde «pp» (*pianissimo*) a «ff» (*fortissimo*).

La intensidad puede ser creciente (*crescendo*) o puede disminuir (*diminuendo* o *decrescendo*). Incluso se puede imaginar para una sola nota un *crescendo* seguido de un *decrescendo* o al revés. Encontramos una notación de ese efecto en Geminiani, un compositor italiano del siglo XVIII.

Los matices también pueden ser muy diferentes de un instrumento a otro cuando tocan juntos. Así, en el segundo movimiento del concierto* «El invierno» de las *Cuatro estaciones* (h. 1725), Antonio Vivaldi indica un nivel medio para el violín solo, un *pianissimo* para la viola, *sempre piano* para la parte del bajo y *sempre molto forte* para la del violonchelo. En el mismo momento, el sonido producido por los instrumentistas no es por tanto de la misma intensidad.

Por último, hay que ponerse de acuerdo sobre el sentido que se da a las palabras. Por ejemplo, según Paul Badura-Skoda,^[51] «el *fortissimo* de Chopin equivale a un *mezzo forte*. El *forte* de Chopin equivale a un *mezzo piano*. El *piano* de Chopin equivale a un *pianissimo*, cuando no a un *triple piano*. El *pianissimo* de Chopin es casi inaudible». Por consiguiente, todo es cuestión de... matices.

63. METALES

Decir que los metales brillan en la orquesta* no sólo es una broma fácil, sino además una inexactitud. Los instrumentos que pertenecen a la familia de los metales tienen en común efectivamente no el material empleado, el metal en este caso, sino la técnica utilizada para emitir el sonido, a saber, la vibración de los labios sobre una embocadura. Así, forman parte de los metales no sólo trompetas, cornetas de pistones, trombones, clarines, tubas, helicones, sino también el cuerno de los Alpes, que es de madera de abeto; el serpentón, un instrumento recubierto de cuero y utilizado para acompañar a los cantantes en las iglesias del siglo XVII y XVIII; o la corneta, muy en boga en los siglos XVI y XVII, que puede ser de madera o de marfil.

Los metales se asocian con frecuencia a la música militar, lo cual por supuesto es reductor, aunque Charles Baudelaire escribiese en «Les petites vieilles» («Las viejecitas»):

*Pour entendre un de ces concerts, riches de cuivre,
dont les soldats parfois inondent nos jardins,
et qui, dans ces soirs d'or où l'on se sent revivre,
versent quelque héroïsme au cœur des citadins.*

[Para oír uno de esos conciertos de metales,
con que a veces los parques inundan los soldados,
y que, esas tardes áureas en las que uno renace,
vierten cierto heroísmo al pecho de las gentes.]^[52]

Una *fanfare* («charanga») es un conjunto de músicos que tocan instrumentos de metal, a menudo acompañados de percusión.* En francés se denomina igualmente *fanfare* a una composición tocada por ese tipo de formación.

La tocata* que abre el *Orfeo* (1607), de Claudio Monteverdi es una *fanfare* de inspiración militar en la que tocan cinco metales. Un hermoso conjunto y ¡sobre todo una primicia en la historia de la música!

64. MISA PARA ÓRGANO

En el siglo XVII y primera mitad del XVIII, la música de órgano* en Francia tiene una función principalmente litúrgica. El órgano debe seguir estrictamente el *Ceremonial de las iglesias de París* establecido en 1662. Así pues, tiene la obligación de emplear melodías gregorianas. Las intervenciones se alternan con las de los cantantes. Pero

esto no es todo. El texto redactado por el abate Martin Sonnet precisa la naturaleza de las intervenciones y su duración. En la elevación y el ofertorio, el órgano se extiende más. Y es mucho más breve en los demás momentos de la misa. Sus intervenciones duran a veces unas decenas de segundos. En la forma, la libertad que se le permite al órgano está pues limitada al mínimo, y todo el arte —todo el genio incluso— se manifiesta por lo tanto en la manera como el organista juega con los límites de ese corsé. Sobre todo porque a la regla dictada por la Iglesia se añade la tradición musical. «Como si no fuese bastante, el gusto francés del órgano impone además su ley. El órgano francés es brillante, contrastado, colorido. Al francés le gustan los registros bien timbrados; también es maniático y no le gustan las fugas más que tocadas con lengüeta, los recitados en el tenor, el canto llano en el tenor, con trompetería y registro pleno. La tiranía de su gusto es tan poderosa como la de la liturgia.» Couperin, Grigny, Raison, Lebègue, Nivers, Boyvin, Jullien, Dagincour... Genios del órgano francés o pequeños maestros, todos tienen en común el haberse visto obligados a expresarse en medio de un tejido de coerciones casi único en la historia de la música occidental.

El género es magnificado a finales del siglo xvii por François Couperin (*Misa propia para las parroquias y Misa propia para los conventos*, 1690) y por Nicolas de Grigny (1672-1703; *Primer libro de órgano que contiene una misa y los himnos de las principales fiestas del año* [1699]).

Véase también *gregoriano (canto)*.*

65. MODERNA (MÚSICA)

La música moderna no tiene nada que ver con ninguna idea de modernidad, de aire del tiempo o de estado de ánimo. Se trata de un período musical bien definido que va de 1918 a 1945. Igor Stravinski, Béla Bartók (1881-1945), Johan Sibelius (1865-1957), Maurice Ravel o Arnold Schoenberg escribieron por tanto música moderna, y hace tiempo ya que la música moderna forma parte de la música clásica* (en el sentido amplio del término).

66. MOTETE

El motete es una obra a varias voces,* principalmente de carácter religioso. Pero en la historia de este género musical que hunde sus raíces en el siglo xiii, también encontramos piezas profanas. El motete estuvo de moda durante más de cinco siglos y no cayó nunca en desuso. Johann Sebastian Bach lo elevó a unas cumbres prácticamente inigualables. En el siglo xix, Felix Mendelssohn, Johannes Brahms, Franz Liszt o Anton Bruckner (1824-1896) dejaron páginas magníficas; al igual que

Francis Poulenc, Maurice Duruflé (1902-1986) o John Tavener en el siglo xx.

El *motete* viene de un viejo vocablo francés que significa «palabra» y de su diminutivo *motellus*. En su origen, es decir, hacia 1230, la composición no recurre sino a dos voces. Luego las construcciones se hacen cada vez más sofisticadas. Johann Sebastian Bach, por ejemplo, al escribir el motete *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* (*El espíritu ayuda a nuestra debilidad*), pone en escena un doble coro* de cuatro voces, es decir, ocho voces que cantan simultáneamente.

El motete puede cantarse *a capella** o con el apoyo de un simple bajo continuo* o de toda una orquesta que doble las voces (*colla parte*) o interprete su propia parte.

Detrás de la palabra se oculta, pues, una realidad múltiple y floreciente. «Pese a esas modificaciones que se han producido a lo largo del tiempo, es posible que un hilo rojo una todos los motetes de todas las épocas, o por lo menos muchos de ellos: una innegable sensibilidad literaria. Parece que el motete no sea jamás indiferente al texto que vehicula y que tiene la vocación de ilustrar.»^[53]

67. NOCTURNO O CASACIÓN

En su origen, un nocturno es un divertimento destinado a ser interpretado al aire libre por un pequeño grupo de músicos. En el siglo XVIII, también se conoce con el nombre italiano de *notturmo* o el alemán de *Nachtmusik*. En la época romántica,* el nocturno adquiere un sentido muy diferente y designa una composición para piano* más bien breve y de forma libre. El compositor y pianista irlandés John Field (1782-1837) es quien inaugura ese género musical que está íntimamente asociado con Frédéric Chopin, Gabriel Fauré y Claude Debussy.

El nocturno puede ser también una obra para orquesta,* normalmente de cuerdas,* que conserva sin embargo el carácter íntimo u onírico de su forma para piano: *Nocturnos para orquesta* (1897), de Claude Debussy, *Serenata para tenor, trompa y cuerdas* (1943), de Benjamin Britten...

La casación, serenata, divertimento, *partita*, *Nachtmusik* o *notturmo* (nocturno): se emplean para designar piezas de música instrumental compuestas para ser tocadas al aire libre y que conoció una moda efímera en Alemania y Austria durante el siglo XVIII.

Etimológicamente, *casación* podría venir del italiano *cassazione* («separación») y evocaría el final de una reunión, pero no es nada seguro. Mozart y Haydn emplean raras veces este vocablo.

La casación se organiza en movimientos generalmente breves.

68. OBERTURA

La obertura es una pieza orquestal que se toca como preámbulo de una ópera* o de una representación teatral. Tal y como fue fijada por JeanBaptiste Lully en el siglo XVII, la obertura a la francesa está constituida por tres movimientos encadenados: lento, rápido y lento. Al contrario que los compositores italianos que en la misma época, según el camino trazado por Alessandro Scarlatti (1660-1725), optan por el esquema rápido, lento, rápido.

En la ópera, la obertura puede ser una pieza independiente del resto de la obra o la ocasión para el compositor de presentar unos temas que luego desarrollará.

Heredera de la *sinfonia* italiana, la obertura sabrá emanciparse de la obra que introduce para vivir su propia vida musical. Así quedarán sentadas las primeras bases de la sinfonía.*

Con el término *obertura*, Johann Sebastian Bach designa varias danzas precedidas de un movimiento introductorio de vastas proporciones.

69. OBRA MAESTRA

Según el diccionario *Littré*, una obra maestra es una «obra perfecta y muy bella en su género». Como la perfección y la belleza son elementos absolutamente subjetivos, es difícil hacer una lista, aunque no sea exhaustiva, de obras maestras de la música clásica.* Por lo tanto, no hay criterios precisos; de todos modos hay unanimidad en reconocer que la *Novena sinfonía*, de Beethoven (1824), la *Pasión según san Mateo*, de Bach (1727) o *Peleas y Melisande*, de Debussy (1902) son obras maestras. Estas tres obras tienen en común que son monumentos musicales. Su duración es un elemento importante, pero evidentemente no esencial.

Los *Veinticuatro preludios*, opus* 28 (1839), de Chopin también están considerados como obras maestras y sin embargo el más largo sólo dura cinco minutos.

¿Cómo explicar entonces que la *Badinerie* (1739), que es un verdadero *hit* de Bach y un parloteo de la flauta de menos de dos minutos, no figure entre las obras maestras? Sin duda porque la pieza no es una composición aislada, sino el último movimiento de una obra más importante, la *Segunda suite para orquesta*. ¡Y no se puede desmembrar una obra de arte!

En cuanto a la manera como una obra musical accede al estatus de obra maestra, parece ser que hace falta la unanimidad; por una parte, el reconocimiento de los músicos que la interpretan, de los solistas o directores de orquesta* que la ponen en el programa de sus conciertos, y por otra el reconocimiento del público que le reserva un lugar aparte y le muestra una afición duradera.

¿Una obra de arte debe ser necesariamente perfecta para poder acceder al estatus de obra maestra? Musicalmente, la respuesta es evidente: no. El *Réquiem* de Mozart

es una demostración palpable. Un solo movimiento, «Requiem aeternam», está enteramente orquestado. Para los ocho siguientes, Mozart escribió las cuatro partes vocales, la parte del bajo y algunas ideas para la orquestación. Para el «Lacrimosa», sólo los ocho primeros compases son de la mano del compositor. «Sanctus», «Benedictus», «Agnus Dei» y «Communion» fueron por lo tanto completados tras la muerte del autor. El hecho de que la obra sea un réquiem, inacabado además a causa de la muerte de Mozart, le añade grandeza; pero su inspiración y su dramaturgia bastan para colocarla entre las obras maestras de la música clásica.*

70. ÓPERA

Orfeo (1607), una fábula musicada por Claudio Monteverdi, sería la primera ópera jamás escrita; a menos que sea *Eurídice* (1600), de Giulio Caccini o *Dafne* (1598), de Jacopo Peri (1561-1633). La respuesta no es tajante, ni siquiera para los musicólogos, porque la ópera —abreviación de *opera in musica*— no es una creación *ex nihilo*. Nace de la fusión y el desarrollo de expresiones artísticas preexistentes, en particular del madrigal* profano, de los ballets e intermedios y de la *sacra rappresentazione* religiosa.

En la Toscana de finales del siglo XVI y por impulso de la familia Médicis, unos cuantos compositores y poetas impregnados de la Grecia antigua se reunieron bajo el nombre de Camerata Florentina. Tenían el proyecto de crear unos divertimentos musicales caracterizados por el «recitar cantando», la declamación cantada. Una manera de resaltar la belleza de un texto adornándolo con música.

El 3 de febrero de 1607, la víspera de la primera representación de *Orfeo*, un tal Carlo Magni envió una carta a su hermano, Giovanni, y lo que allí escribe anuncia una revolución musical: «Mañana por la noche, el señor príncipe serenísimo hará representar una comedia que tiene la singularidad de que todos los interlocutores hablan con música».

Así nacerá la ópera, sinónimo hoy de arte total, en la que se mezclan el canto, el teatro y la danza, los decorados y los trajes.

Antes de su inicio oficial, la ópera conoció diversas experiencias y tentativas, por otra parte exitosas. Es el caso de los intermedios compuestos por Claudio Merula (1533-1604) para la tragedia *Proteo, pastor del mar*, de Claudio Cornelio Frangipane, representados con ocasión de la visita de Enrique III a Venecia en 1574.

Pero es con Claudio Monteverdi y su *Orfeo* como la ópera hace una entrada destacada en la historia de la música. El compositor escribirá luego *L'Arianna* (1608), de la cual nos queda un sublime lamento,* «El retorno de Ulises» (1640), y *La coronación de Popea* (1642).

A lo largo del siglo XVIII, la ópera se desarrollará en toda Europa. La lengua y el origen de los cantantes contribuyen a hacer del género una especialidad italiana. La

ópera es italiana en su espíritu y en su forma; pero no lo son necesariamente los compositores. Keiser, Haydn, Gluck, Hasse y Graupner hablan alemán mientras escriben música italiana (véase *Italia*).

La receta de la ópera siempre es la misma: una obertura* tocada por la orquesta* y una alternancia de recitativos y arias a menudo adornados con dúos y coros. Los grandes autores se llaman Vivaldi (noventa y cuatro óperas según el propio interesado), Handel (cuarenta y dos) y Mozart (veintidós).

Existen la ópera seria, la ópera bufa, el *dramma giocoso* y la ópera ballet. La ópera es múltiple y algunas obras son difíciles de clasificar.

Con Jean-Baptiste Lully, Francia adopta el género, pero no la palabra; y antes que ópera prefiere hablar de tragedia con música o tragedia lírica. La obra está en francés, y con frecuencia se recurre a la mitología, fuente de alegorías. Los coros son un personaje más; el recitativo* es menos *secco*, más cantado. La música parece fluir espontáneamente.

La antorcha francesa encendida por Lully pasa luego a manos de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Marin Marais (1656-1728) y Henry Desmarests (1661-1741).

Al final del siglo XVIII, la hegemonía de la ópera italiana se ve puesta en entredicho por la emergencia de recetas locales (ópera cómica en Francia, zarzuela* en España, *Singspiel** en Alemania), cuya característica principal es el abandono del italiano por la lengua del país y la alternancia de escenas habladas y partes cantadas. El nacionalismo musical está en marcha.

En el siglo XIX, Hector Berlioz, Georges Bizet o Charles Gounod consagran la especificidad francesa del género.

Con Richard Wagner, el aria,* considerada como una melodía estructurada en tres partes (*aria da capo*) desaparece, dando lugar a una forma más amplia, una especie de *arioso* sostenido por una trama orquestal de gran complejidad.

En el siglo XX, el vigor de la ópera no decrece. Los más grandes compositores aportan su grano de arena a un edificio que ya tiene cuatro siglos de existencia. Lo atestiguan *El caballero de la rosa* (1909-1910), de Richard Strauss, *El sueño de una noche de verano* (1960), de Benjamin Britten, *El progreso del libertino* (1951), de Igor Stravinski o *Lady Macbeth del distrito de Mtsensk* (1934), de Dmitri Shostakovich. La ópera contemporánea también es muy fecunda: *Faustus, the Last Night* (2006), de Pascal Dusapin (1955), *Julie* (2005), de Philippe Boesman (1936) o *El regreso* (2010), de Oscar Strasnoy (1970).

La ópera de cámara es un espectáculo de dimensiones reducidas, tanto por su duración como por sus efectivos.

También se llama ópera al lugar donde se representan. La primera ópera pública, el Teatro San Cassiano, abrió sus puertas en Venecia en 1637. Un siglo más tarde, se inauguró en Nápoles el Real Teatro di San Carlo. De 1678 a 1738, Hamburgo tiene su Opernhaus am Gänsemarkt. Esa «Ópera del Mercado de los Gansos» nace gracias a unos políticos y a unos mecenas. Se crea según el modelo de los teatros italianos.

El 28 de octubre de 1787, Mozart estrena su *Don Giovanni* en el Stavovské Divadlo («Teatro Estatal») de Praga. La Fenice abrirá sus puertas en Venecia en 1792.

En el Teatro alla Scala de Milán, inaugurado en 1878, se estrenan siete óperas de Giuseppe Verdi y tres de Giacomo Puccini.

El Festspielhaus deseado por Wagner es inaugurado en Bayreuth en 1876 tras numerosas vicisitudes. La idea del compositor era estrenar sus óperas en un lugar especialmente concebido para ellas. «Si pudiera disponer de diez mil táleros, esto es lo que haría: aquí en Zúrich, donde hay mucha madera, mandaría construir en algún hermoso prado cerca de la ciudad un teatro provisional con vigas y planchas; sólo instalaría los decorados y las máquinas necesarias; luego invitaría a venir durante seis semanas a Zúrich a unos cantantes y a una orquesta voluntaria. Una vez lo tuviera todo a punto, haría tres representaciones de *Sigfrido* la misma semana; después de la tercera representación, el teatro sería demolido.»^[54] En parte este sueño se convertirá en realidad. El rey Luis II de Baviera, conquistado por el proyecto, lo apoyará económicamente. Un arquitecto realiza los planos obedeciendo a esta exigencia de Wagner: «Suprima todas las decoraciones». La parte de la sala reservada al público se compone de una serie de bancos, como un anfiteatro. Todos los espectadores están sentados de cara al escenario. Se han eliminado todos los asientos laterales. El público no ve la orquesta y la oscuridad más completa debe reinar en la sala durante las representaciones. La primera piedra del teatro de Bayreuth se colocó en medio del campo el 22 de mayo de 1872, el día en que el compositor cumplía cincuenta y nueve años. El Festspielhaus de Bayreuth se inauguró en agosto de 1876 con la primera representación de *El anillo del nibelungo*.

Por esa misma época, París se dota de una nueva sala con el palacio Garnier (1875). Viena tiene su primer *erste Haus am Ring* (1869). Más que un lugar, es un mito. «La Ópera de Viena ha sido como La Meca para todo un mundo de civilización y buenas maneras; Mozart encarnó su máxima delicadeza, Beethoven su pureza, Strauss y Korngold, en el otro extremo, fueron su última palabra.»^[55]

La Ópera de Sídney, uno de los edificios más famosos del mundo por su arquitectura, fue construida entre 1959 y 1973. La Ópera de la Bastilla, en París, abrió sus puertas en 1989.

Obra musical, edificio de proporciones a menudo gigantescas, la ópera finalmente es un espectáculo. El espectáculo al que uno asiste, claro está, pero también, y sobre todo en el siglo XVIII, el que uno da con su sola presencia. Charles de Brosses, consejero del Parlamento de Borgoña, cuenta de su viaje a Italia este dato digno de un sociólogo: «Las damas mantienen por así decirlo la *conversazione* en sus palcos, donde los espectadores que las conocen acuden a hacerles pequeñas visitas [...]. La gente barre la sala con sus prismáticos para ver a quién conoce, y se visitan unos a otros. La afición de esa gente por el espectáculo y la música parece ser mucho mayor por el público que asiste que por la atención que le prestan.»^[56]

71. OPERETA

Camille Saint-Saëns habla de sí misma, no sin cierta ironía, como de «una hija descarriada de la ópera* cómica, pero las hijas descarriadas no siempre carecen de atractivo».^[57] No sin atractivo, pero un poco ligera de cascos, la opereta sigue siendo hoy un género criticado y hasta despreciado. Se dice que hablan demasiado, que el argumento no tiene enjundia psicológica y que la música es superficial. Unas críticas que ya se formulaban en la época gloriosa del género. «Son malas hierbas entre las que brillan algunas flores y que se podrían, sin mayores consecuencias, aplastar al pasar», leemos de la pluma de Jules Combarieu en su *Histoire de la musique*, publicada en 1935.

La historia de la opereta abarca un siglo de música que empieza hacia 1850 y acaba en los años cincuenta. Ocupa un lugar especial en Francia y sobre todo en París: «La opereta constituye una de las riquezas históricas del paisaje parisino, contemporánea de los grandes bulevares, de las pinturas impresionistas, del nacimiento del arte moderno y del cine», recuerda Benoît Duteurtre.^[58]

Sus representantes más famosos se llaman Jacques Offenbach, Hervé (1825-1892), Charles Lecocq (1832-1918), Robert Planquette (1848-1903) y André Messager (1853-1929).

Originada en los juegos medievales del siglo XIII, en las mascaradas que tanto gustaban a Jean-Baptiste Lully y finalmente en la ópera bufa italiana del siglo XVIII, la opereta también recibe el nombre de ópera bufa, parodia, *pochade*, *folie* o *bouffonnerie musicale*. Pero no hay que confundirse: pese a esas apelaciones tan poco serias, esta música merece algo más que ser mirada por encima del hombro. Georges Courteline (1858-1929) escribió: «No existen géneros menores; sólo existen producciones fracasadas, y el bufón que hace reír es mejor que el trágico que no consigue emocionar».^[59]

72. OPUS

En latín, la palabra significa «obra». Seguida de un número, *opus* se utiliza para clasificar obras musicales en función de su fecha de escritura o de publicación.

Este uso aparece en el siglo XVII, pero fue sobre todo a partir del XVIII cuando se generalizó con el desarrollo de la edición y el nacimiento de los derechos de autor.

La elaboración de un catálogo por número de *opus* responde a la voluntad del propio compositor o de su editor.

Bajo un mismo número de *opus*, podemos encontrar una o varias composiciones.

La obra de Ludwig van Beethoven consta de 138 *opus*, la de Johannes Brahms de 122.

Muchos compositores no han utilizado la clasificación por opus, lo cual no les ha impedido inventariar toda o parte de su obra. Así, a partir de 1784 y hasta su muerte en 1791, Wolfgang Amadeus Mozart llevó un cuaderno en el cual estableció un catálogo de sus obras. No figuran en él todas sus composiciones, pero ese documento, que hoy es propiedad de la British Library, fue de gran ayuda para el botánico y mineralogista Ludwig von Köchel cuando decidió establecer el catálogo exhaustivo y cronológico de las obras de Mozart.

Dicho catálogo, enriquecido tres veces a lo largo del siglo xx, recoge bajo el nombre de su principal autor, «Köchel» (o su abreviación, «K») todas las obras de Mozart.

Entre los demás grandes compositores que no han clasificado y organizado su obra, encontramos a Joseph Haydn, Franz Schubert y Johann Sebastian Bach. En estos tres casos, su catálogo ha sido establecido después de su muerte de forma cronológica (Schubert) o temática (Haydn y Bach).

Op. posth. u opus póstumo se utiliza para las composiciones publicadas o descubiertas tras la muerte del compositor.

A veces un compositor decide no atribuir ningún número de opus a determinadas obras suyas, considerándolas demasiado flojas o sin interés. Los germanistas emplean entonces la abreviación *WoO* (*Werk ohne Opuszahl*), es decir, «obra sin número de opus».

73. ORATORIO

Al definir el oratorio como una «especie de ópera espiritual», el compositor y musicólogo Sébastien de Brossard^[60] (1655-1730) va a lo esencial en pocas palabras. El oratorio, en efecto, se parece extrañamente a la ópera,* con dos diferencias notables sin embargo: su tema y su forma. El argumento siempre es sacro y a menudo sacado de las Sagradas Escrituras. En cuanto a la forma, su representación no es escenificada. Su vocación es edificar la fe cristiana del oyente, pero su destino no es litúrgico.

Como su equivalente profano, el oratorio recurre a voces,* a un coro* y a una orquesta* más o menos nutrida. El texto, originariamente en latín, hace intervenir a personajes y la música adquiere a menudo la forma de diálogo.

El más ilustre representante del oratorio italiano, con textos latinos, fue Giacomo Carissimi (1605-1674), autor de *Jephté*, *Jonas* y de *Judicium Extremum*; y, en Francia, Marc-Antoine Charpentier, cuyo diario *Le Mercure* nos informa de que había «aprendido música con Carissimi».

El oratorio debe su nombre a la Congregación del Oratorio, una organización religiosa fundada en Roma en el siglo xvi, que se reunía en una capilla de la iglesia de San Girolamo Della Carità.

De paso por Roma en 1709, un eclesiástico francés, Jean-Baptiste Labat, pudo constatar la afición de los fieles y, por qué no decirlo, del público por esa forma de música: «Los oratorios son más frecuentes aun que las comedias, se presentan en todo momento y lugar, porque no tienen nada de malo, nada contrario a la virtud [...] y cuando no se presentan en la iglesia, como sucede habitualmente, distribuyen a los asistentes agua helada y otros refrescos durante los entreactos».^[61]

En la primera mitad del siglo XVIII, George Frideric Handel, autor de veintitrés oratorios, se convierte en el heraldo del género. «En las obras de los demás hay con frecuencia más melodía, más delicadeza, más claroscuros; pero nadie se le puede comparar, ni de lejos, en cuanto a armonía* y a invención. Handel siempre será superior a los otros compositores» (Charles Burney).

Al hacerse británico, el oratorio sale de la iglesia y se representa en el teatro. El más famoso de todos, *El Mesías* de Handel, se estrena en el Music Hall de Dublín en 1742, y luego se representa en el Teatro Real del Covent Garden en Londres.

Con los títulos de *Oratorio de Navidad*, *Oratorio de Pascua* y *Oratorio de Pentecostés*, Johann Sebastian Bach compuso unas obras maestras que son más bien cantatas y demuestran que la palabra y la forma se impusieron en el mundo luterano.

A principios del siglo XIX, bajo el impulso de Joseph Haydn, el oratorio se secularizará (*Las estaciones*, 1801) y adquirirá unas dimensiones gigantescas con Felix Mendelssohn (*Paulus*, 1836) recurriendo a unos efectivos vocales e instrumentales impresionantes. Se observarán algunas reminiscencias en el siglo XX, con Arthur Honegger (*El rey David*, 1921; *Juana de Arco en la hoguera*, 1938...).

En 2008, en Dallas, se estrenó *August 4, 1964*, de Steven Stucky (1949), de inspiración profana, para conmemorar el centenario del nacimiento del presidente americano Lyndon B. Johnson. Como los oratorios de finales del siglo XVIII, esa obra requiere cuatro cantantes solistas, un coro y una gran orquesta.

74. ÓRGANO

«¡Curioso instrumento, nunca satisfecho con su suerte! Siempre le gustaría ser otro: ¡le gustaría tanto ser flauta u oboe! Hasta se atreve a intentar ser voz humana o, en el colmo de la pretensión, voz celeste. A veces, querría ser él solo las múltiples voces de la orquesta. Pero ¿por qué esa desmesura?» A esa reflexión en forma de pregunta de Louis Thiry,^[62] acertada y poética a la vez, podríamos dejar que contestase Jean Guillou, otro organista francés contemporáneo. El órgano, proclama, es un «instrumento múltiple». Es difícil en estas condiciones abarcar en pocas líneas todo el tema. Sobre todo porque la historia del órgano es multiseccular. Cicerón ya aconseja emplearlo para consolar a un amigo en su aflicción. En aquella época, se trata de un hidraulico, cuya creación, en Alejandría, se remonta al siglo III a. C.

Hacia el siglo IX hace su entrada en las iglesias cristianas. Su estatus irá

cambiando progresivamente: de simple acompañante se convertirá en solista. Primero tendrá un solo teclado, pero luego llegará a tener dos, tres y hasta cuatro, con sus correspondientes planos sonoros, además del teclado de pedal. En el siglo XIX, el órgano pretende rivalizar con la orquesta y se vuelve sinfónico.

En su *Dictionnaire des idées reçues*,^[63] Gustave Flaubert le atribuye incluso una virtud particular: «Eleva el alma hacia Dios». Es indudable que ese instrumento está asociado a la música sacra, aunque Johann Sebastian Bach, a pesar de que siempre escribía *solí Deo gloria* («sólo para la gloria de Dios»), también compuso obras profanas para órgano.

Pero de todos modos, pese a los conciertos de Handel tocados en los entreactos de sus óperas, y por tanto fuera de toda liturgia, la iglesia o el templo jamás están muy lejos. Es el precio que hay que pagar por una gloria eterna.

Véase también *misa para órgano y polifonía*.*

75. ORQUESTA

La orquesta es como una gran familia que se reúne para celebrar una fiesta, en este caso para dar conciertos. El corazón de esa familia son las cuerdas:* violines, violas, violonchelos y contrabajos. Otros miembros también participan a menudo de la fiesta: los metales* (trompetas, trombones, trompas...), las maderas* (flautas traveseras, oboes, fagots y clarinetes) y la percusión* (timbales, címbalos, xilófonos...).

Los músicos que componen la orquesta pueden ser más o menos numerosos. Desde algunos miembros para el repertorio barroco* a más de un centenar para una orquesta sinfónica, pasando por la «formación Mozart», de una treintena de músicos, ideal para el repertorio de finales del siglo XVIII.

En el seno de la orquesta existe una organización jerárquica, cada sección tiene su líder; el primer violín, al que los alemanes llaman *Konzertmeister*, es a la vez el jefe de los violinistas, el artista a quien se confían las partes solistas de violín y el eslabón indispensable entre el director y la orquesta. Es el encargado de comprobar que todas las secciones están afinadas antes de empezar el concierto, siguiendo la referencia del oboe, que es quien da el *la*.

Actualmente, la disposición de la orquesta siempre es más o menos la misma: un hemicírculo con las cuerdas delante y las maderas, los metales y la percusión detrás. Puede haber diferencias en cuanto a la colocación de cada familia. Pero las cuerdas siempre están delante, más cerca del público. Esa organización no responde solamente a una preocupación estética, puesto que el movimiento de los arcos es más espectacular que la forma de tocar una trompeta o un oboe. La explicación es técnica y musical. Los historiadores de la música consideran que fue el compositor alemán Carl Maria von Weber (1786-1826) quien revolucionó la colocación de los músicos y

del director. «La antigua disposición lo colocaba en medio de la orquesta, sentado al piano,* con el violonchelo y el contrabajo leyendo por encima de su hombro; el segundo violonchelo y el segundo contrabajo delante de él; los trombones en medio de los violines y las violas; las trompetas y la percusión casi fuera de su campo de visión, a la derecha, allí donde el foso se extendía bajo el palco real; las maderas y el resto de la orquesta a la izquierda.»^[64] Así, en la ópera* de Breslau, donde Weber fue nombrado director a la edad de dieciocho años, la orquesta estaba dispuesta manga por hombro para la comodidad de los músicos, y en modo alguno para facilitar el trabajo del director o para obtener un mejor resultado sonoro.

El oficio de músico de orquesta ha evolucionado mucho a lo largo de los siglos.

A comienzos del siglo XVIII, los artistas independientes no existían. Dependían de cortes reales, de los nobles, de la Iglesia o de las ciudades, que tenían su propia orquesta. Su vida y sus condiciones de trabajo no eran las mismas según los empleadores.

En Versalles, su suerte es envidiable a la sombra de Luis XIV. Pero en otros sitios, en las grandes casas nobles, por ejemplo, la carga para un músico es considerable. Conciertos, bailes, oficios religiosos, música al aire libre y hasta cacerías... Sus servicios son solicitados constantemente y todo por un salario mísero y muy poca consideración. Los músicos llevan la librea de los lacayos y forman parte del servicio.

Por motivos económicos, se les puede pedir que realicen tareas que nada tienen que ver con la música: un oboísta también puede trabajar de cochero. Jean-Baptiste Lully, por ejemplo, ocupó simultáneamente los empleos de violinista y de cocinero.^[65] A los veinte años, Johann Sebastian Bach es contratado como lacayo y violinista en la corte de Weimar. Es corriente también pedirle a un músico que toque al menos dos instrumentos: los oboístas con frecuencia también son flautistas.

La suerte de los músicos que dependen de una iglesia o de una ciudad es más envidiable y envidiada. Están mejor pagados, son más libres y sobre todo tienen un empleo más seguro. Dentro de la orquesta existe, desde el principio, una organización jerárquica. Los trompetistas y los timbalistas, por ejemplo, gozan de privilegios especiales. En primer lugar, están mejor pagados que el resto de los músicos, ya que la imagen de la trompeta se asocia a la alta nobleza y a la Iglesia. Mejor pagados y también mejor considerados, lo cual se traduce de forma tangible por el lugar destacado que ocupan en las partituras musicales: las partes de trompeta se escriben arriba y dominan a los demás instrumentos. Eso es así en muchos países europeos, salvo en Italia,* donde las cuerdas gozan de un prestigio social mayor que los instrumentos de viento.

Si bien el universo de los músicos de orquesta y sus condiciones de trabajo han cambiado a lo largo del tiempo, hay consejos recogidos por Georg Muffat, un discípulo de Lully, que todavía hoy son válidos y que no les vendrían mal a algunas formaciones orquestales: «Hay que procurar afinar bien los instrumentos, a poder ser antes de la llegada del público; o al menos hacerlo tan de prisa y tan disimuladamente

como sea posible. Hay que abstenerse de hacer ruido antes de empezar, y de toda clase de preludios confusos, que al llenar el aire y los oídos, causan más desagrado antes de la sinfonía que el placer que luego cabe esperar de ella».^[66]

76. PÁJAROS

El cuco, el ruiseñor, el pardillo, la curruca... Desde siempre, los pájaros han sido fuente de inspiración para los compositores, y no sólo porque la flauta restituye fielmente los gorjeos y parloteos de la naturaleza.

«Escuche los pájaros, son grandes maestros», aconsejaba Paul Dukas (1865-1935) a su discípulo Olivier Messiaen. Mucho antes que él, George Frideric Handel, Girolamo Frescobaldi (1583-1643), François Couperin, Jean-Philippe Rameau o Antonio Vivaldi habían escuchado atentamente el canto de esos maestros de música.

El resultado puede ser muy próximo al modelo o simplemente recoger el espíritu del pájaro evocado. En la recopilación de caprichos que publica en 1624, el italiano Girolamo Frescobaldi ofrece al clavecinista un *Capriccio sopra il cuccho* (*Capricho sobre el cuco*) en el que se oye la tercera descendente característica del canto del cuco. El propio Johann Sebastian Bach, poco conocido por ser un compositor amante de los animales, utiliza ese mismo motivo en una fuga de una obra tan seria como *Arte de la fuga*. Como también el francés LouisClaude Daquin (1694-1772) en un rondó compuesto prácticamente en la misma época.

Otras contribuciones, esta vez vocales, son dos piezas anónimas inglesas que tienen su origen en un lejano pasado: *Sumer is icumen in* y *The Cuckoo*.

*Sumer is icumen in,
lhude sing cuccu!
Groweþ sed and bloweþ med
and springþ þe wde nu,
sing cuccu!*

[El verano ha llegado,
¡canta fuerte, cuco!
El grano crece, el prado florece,
el bosque ahora se hace alto.
¡Canta, cuco!

*The cuckoo is a pretty bird.
She sings as she flies;
she brings us glad tidings,
and she tells us no lies.*

El cuco es un pájaro precioso.
Canta como vuela;
nos trae buenas nuevas
y no dice mentiras.]

En *Las cuatro estaciones* de Antonio Vivaldi, un poema acompaña cada estación y para el verano leemos lo siguiente:

*Scioglie il cucco la voce
e tosto intesa.*

[El cuco se hace oír,
y pronto se le entiende.

*Canta la tortorella e'l
gardelino.*

Cantan la tórtola y el
jilguero.]

Cosa que la música de Vivaldi traduce, evidentemente.

El ruiseñor también está bien representado en la literatura musical, ya se trate de un aria* como «Sweet bird» en la oda *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, de George Frideric Handel (1740) o de una obra entera como *El ruiseñor*, una ópera* compuesta por Igor Stravinski a principios del siglo xx (1914).

El francés Olivier Messiaen manifestó una verdadera pasión por la ornitología y su obra así lo atestigua: *Despertar de los pájaros* (1953), *Pájaros exóticos* (1955-1956), *Catálogo de pájaros* (1956-1958) o *Pequeños esbozos de pájaros* (1985-1987).

Finalmente, cómo hablar de los pájaros en la música sin citar a Papageno, el vendedor de pájaros de *La flauta mágica*, de Mozart y el aria famosa «Der Vogelfänger bin ich ja!» («¡Sí, yo soy el cazador de pájaros!»).

77. PELÍCULA (MÚSICA DÉ)

El nombre de Camille Saint-Saëns merece doblemente figurar en un lugar destacado en un texto sobre la música clásica* y el cine. Por un lado, porque una de las piezas de su *Carnaval de los animales*, «Acuario», se emplea como música oficial del Festival de Cannes. Por otro, porque Saint-Saëns fue el primer compositor que escribió para una película: *El asesinato del duque de Guisa*, un filme mudo rodado en

1908 y para el cual escribió una partitura de dieciocho minutos.

Con el desarrollo del cine y la aparición de verdaderas bandas sonoras, muchos compositores europeos y americanos, formados en la escuela clásica, darán cartas de nobleza a un género de música antiguamente considerado menor: Max Steiner (*Lo que el viento se llevó*, Victor Fleming y George Cukor, 1939), Franz Waxman (*El crepúsculo de los dioses*, Billy Wilder, 1950), John Barry (*Goldfinger*, Guy Hamilton, 1964), Ennio Morricone (*Hasta que llegó su hora*, Sergio Leone, 1968), John Williams (la doble trilogía de *La guerra de las galaxias*, 1977-2005). Franceses también: Maurice Jarre (*Doctor Zhivago*, David Lean, 1965), Antoine Duhamel (*Pierrot le Fou*, Jean-Luc Godard, 1965), Philippe Sarde (*Las cosas de la vida*, Claude Sautet, 1970), Georges Delerue (*Un pequeño romance*, George Roy Hill, 1979), Gabriel Yared (*El paciente inglés*, Anthony Minghella, 1996) o Alexandre Desplat (*El discurso del rey*, Tom Hooper, 2010).

La otra cara de la moneda es que con frecuencia (por no decir siempre) la música escrita para el cine eclipsa el resto de la obra del compositor. Es el caso de Nino Rota (1911-1979), autor del célebre tema de *El Padrino* (Coppola, 1971, 1974, 1990), compositor de las bandas sonoras de *Fellini: Satyricon* (Fellini, 1969), y de *Ensayo de orquesta* (Fellini, 1978). Su nombre es en este sentido indisociable de Federico Fellini (1920-1993). Pero ¿quién sabe que el catálogo de Nino Rota también contiene diez óperas, ballets, obras instrumentales, entre ellas un concierto* para piano,* *Concerto soirée*? Lo mismo les ocurre a varios compositores americanos, como Erich W. Korngold, una figura hollywoodense de los años 1930-1940 y autor, especialmente, de una ópera,* *La ciudad muerta* (1920) y de un concierto para violín y orquesta.*

En Francia, Georges Delerue (1925-1992), discípulo de Darius Milhaud (1892-1974), escribe maravillosamente tanto para el cine como para la televisión. Halla en estos encargos una satisfacción tanto personal como profesional: «Una de las grandes alegrías de la música de películas es que puedes escucharla casi enseguida. He escrito obras sinfónicas que están en el “armario” desde hace diez años: no hay nada más frustrante para un compositor que no oír jamás tu música interpretada. Cuando escribes música de películas, apenas tienes tiempo de dejar que se seque la tinta y ya la estás dirigiendo; de ahí los grandes progresos en el nivel de orquestación, porque te escuchas y te corriges».^[67]

Discípulo de Olivier Messiaen, Antoine Duhamel (1925) por su parte no es tan entusiasta: «Los compositores que han hecho como yo mucha música para el cine, Pierre Jansen, Georges Delerue [...], son compositores a los que les cuesta mucho que los tomen por compositores de los llamados serios. Es como si hubiesen tocado al diablo. Y sin embargo hoy a muchos compositores serios les gustaría hacer música para el cine, pero no se atreven por miedo a perder prestigio».^[68]

Como para burlarse de la música clásica, Michel Magne (1930-1984) escribió para la película *Gánster a la fuerza* (1963), de Georges Lautner (1926) una partitura

que se inspira en cuatro notas nada más. Por lo visto, el compositor pretendía que se trataba de un extracto de una sonata* de Corelli. En realidad, lo que se oye es sencillamente un carillón, a menos que sean las primeras notas del tema principal del último movimiento del *Concierto nº 1 para piano y orquesta*, de Chaikovski.

Por último, a veces los directores también utilizan extractos de obras clásicas para sus películas: François Truffaut (1932-1984) en *La novia vestía de negro*, 1967 (Vivaldi); Stanley Kubrick (1928-1999) en *2001, una odisea del espacio*, 1968 (Strauss, Ligeti, Rossini); Francis Ford Coppola (1939) en *Apocalypse Now*, 1979 (Wagner); Sydney Pollack (1934-2008), en *Memorias de África*, 1985 (Mozart)...

78. PERCUSIÓN

¡Naturalmente el ritmo, pero también el color! La percusión es una familia esencial para la música, clásica* o no, cuyo principio consiste en sonar por efecto de un choque. Podemos dividir esos instrumentos en dos categorías: aquellos en los cuales la altura del sonido es fija e indeterminada (castañuelas, caja clara...) y aquellos que emiten sonidos de diferente altura (timbales, xilófono).

Se utilizan pieles, teclados de madera o de metal y toda clase de materiales para producir unos sonidos que son algo más que simples ruidos.

Los instrumentos de percusión están presentes en todas las épocas de la música, como complemento de otros instrumentos. Tienen un papel rítmico evidente y pueden añadir un toque de exotismo a la música (*El rapto del serrallo*, de Mozart, 1782).

En el siglo xx, hay compositores que han escrito obras exclusivamente para instrumentos de percusión, como Miloslav Kabeláč (1908-1979; *Ocho invenciones* [1963]), Maurice Ohana (1914-1992; *Cuatro estudios coreográficos* [1955]), Yannis Xenakis (1922-2001; *Pléyades* [1978]), o Hugues Dufourt (1943; *Erewhon* [1976]).

Lo mismo que la voz* humana, la percusión puede ser considerada el primer instrumento musical, las manos fueron sin duda los primeros instrumentos.

79. PIANO

El piano es en primer lugar un sueño musical: «Las teclas del piano dibujadas con una tiza sobre la mesa. Los dedos aprendían a deslizarse sobre ellas según las notas de los preludios y las fugas de Bach. Era una pena, porque yo experimentaba un deseo ardiente de sonidos vivos».^[69] Leoš Janáček (1854-1928) recuerda su juventud, cuando no tenía piano. El instrumento por sí solo es sinónimo de música.

A un italiano, Bartolomeo Cristofori (1655-1731), constructor de clavecines y lutier* de Padua, le debemos la idea del *gravicembalo col piano e forte*, más simplemente denominado pianoforte.

El nombre escogido por su inventor da inmediatamente la idea clave de esa innovación: jugar con los matices* dinámicos, cosa que su lejano pariente el clavecín no permite. A primera vista, ambos instrumentos tienen en común el teclado; pero las diferencias son numerosas.

Ignoramos la fecha de fabricación del primer pianoforte. Sin duda, fue hacia 1700. Es el heredero directo del clavicordio, un pequeño instrumento cuyas cuerdas* son golpeadas y no pulsadas.

Johann Sebastian Bach, virtuoso* y experto en todos los instrumentos de teclado, tuvo ocasión de tocar unos pianofortes fabricados por el constructor Gottfried Silbermann. Pero lo hizo cuando aún no se habían introducido toda una serie de mejoras mecánicas. De ahí este juicio tan severo: «Débiles en el registro agudo y difíciles de tocar».^[70]

En pocos años se realizan unos progresos considerables. El piano de Mozart es de una gran claridad, pero todavía habla muy bajo.

En el curso del siglo XIX, la fabricación instrumental acompaña a un movimiento estético que inflama toda Europa: Beethoven, Chopin, Schumann y Liszt magnifican el instrumento cuyo poder se afianza artística y técnicamente. Franz Liszt puede escribir lo siguiente: «Considero que su importancia es enorme: en mi opinión, ocupa el primer puesto en la jerarquía de los instrumentos; es el que más se practica, el más popular de todos; esa importancia y esa popularidad las debe en parte al poder armónico que posee en exclusiva; y a causa de ese poder, a la facultad de resumir y concentrar en él todo el arte. En el espacio de sus siete octavas, abarca la extensión de una orquesta;* y los diez dedos de un solo hombre bastan para producir las armonías originadas por la colaboración de más de cien instrumentos concertantes».^[71]

Instrumento completo, seductor y sorprendente, el piano no ha dejado de ser utilizado en el siglo XX (Béla Bartók, George Gershwin, Maurice Ravel, Sergei Rachmaninov, Érik Satie...) y su canto continúa seduciendo a los compositores.

80. POLIFONÍA

Mientras que la monodia produce una sola voz,* la polifonía recurre a varias partes vocales o instrumentales que se expresan simultáneamente.

En el sentido estricto, la polifonía también es un sistema de escritura que estuvo de moda entre el siglo XII y el siglo XVII.

Véase también *orquesta* y *órgano*.*

81. POPULAR (MÚSICA)

Por popular se entiende la música que hunde sus raíces en el pueblo y que ha

acompañado, desde tiempos inmemoriales, todos los momentos ordinarios y excepcionales de la vida: trabajo y fiestas, duelos y recuerdos. En una Europa que fue primero esencialmente rural, la música popular es pues la de los campesinos. «Sencilla, a menudo tosca, pero jamás estúpida, constituye, según el compositor húngaro Béla Bartók, un punto de partida ideal para un renacimiento musical y es el mejor maestro para un compositor que busque nuevas posibilidades.»

Las danzas populares, ya sea el *hornpipe* de los marinos ingleses o las *bourrées* de los campesinos de Alvernia, atestiguan un día a día a menudo difícil, antes de ser una fuente importante de inspiración para los compositores.

La demostración más palpable del lazo estrecho que existe entre música culta y música popular nos la da sin duda Zoltán Kodály (1882-1967). A los veintitrés años, cuando está estudiando filosofía en Budapest, decide volver a Galanta, donde vivió en su juventud con su familia. Al mismo tiempo estudia en la Academia de Música y reúne a compañeros de otras escuelas con el proyecto de recoger viejas canciones que escuchó cuando era niño. Se lleva un fonógrafo para grabar melodías transmitidas oralmente por los campesinos y los gitanos. En un mes, recorre una docena de pueblos y graba ciento cincuenta canciones. Al cabo de unos meses, en compañía de Béla Bartók, Kodály se lanza a recoger sistemáticamente todo el repertorio popular húngaro. Una primera recopilación aparecerá en 1906 y constituirá la base musical de toda la obra de Kodály.

Véase también *acordeón*.*

82. PRELUDIO

Antes de tocar en serio, y como para calentar las manos o comprobar la buena afinación del instrumento, es costumbre en el siglo XVII que el músico improvise brevemente una pieza corta que precede a las danzas que va a interpretar. El prelude es entonces una pieza sin gran importancia. En Francia, se convertirá en una pieza por derecho propio para los laudistas y los clavecinistas con compositores como Jacques Champion de Chambonnières (1602-1672), Louis Couperin (h. 1626-1661) y Jean Henri d'Anglebert (1629-1691). Los preludios que escriben se llaman entonces sin compás, es decir, sin ninguna indicación de ritmo ni barra de compás. Toda la música es anotada en forma de figuras con ligaduras. Será el intérprete quien le dé el tempo* adecuado.

En el siglo XVIII, el prelude adquiere una nueva dimensión. Ya no introduce una suite de danzas, sino que se halla asociado a una fuga.

En el siglo XIX, el prelude se independiza, y gracias a ese carácter solitario recupera su forma imprecisa inicial. Se convierte entonces en una miniatura musical de la cual Frédéric Chopin es la estrella.

Claude Debussy es el autor de veinticuatro preludios para piano* con títulos de

cuentos de hadas: *La Cathédrale engloutie* (*La catedral sumergida*, 1909), *Les Fées sont d'exquises danseuses* (*Las hadas son exquisitas danzarinas*, 1909), *La Fille aux cheveux de lin* (*La niña de los cabellos de lino*, 1910)...

83. PROGRAMA (MÚSICA Dé)

La música de programa se caracteriza por la función descriptiva o evocadora que se le da a la pieza. El compositor se convierte entonces en narrador y la partitura puede ser tan elocuente como las palabras. Antes de conocer su momento de gloria en el siglo XIX, este género musical es muy apreciado ya en el siglo XVIII. En 1700, Johann Kuhnau escribe unas *Sonatas bíblicas* y Johann Sebastian Bach, a la edad de dieciocho años, compone un *Capricho sobre la partida de su hermano amado*. A una lista que podría ser larguísima, añadiremos *Las cuatro estaciones* de Antonio Vivaldi, para las cuales el compositor se tomó la molestia de escribir cuatro poemas que había que leer mientras se escuchaba la música.

Fue sobre todo en el siglo XIX cuando este género alcanzó unas cimas inigualadas. La *Sinfonía pastoral* (1808), de Ludwig van Beethoven o la *Sinfonía fantástica* (1830), de Hector Berlioz demuestran el poder evocador de la música.

En esta misma vena, cabe destacar la emergencia y el éxito del poema sinfónico, la forma más perfecta de la música de programa: *Lo que se oye en la montaña* (1848), y *Mazeppa* (1851), de Franz Liszt; *Mi patria*, del checo Bedřich Smetana (1824-1884); *En las estepas del Asia Central* (1880), del ruso Alexander Borodin; *Noche en el monte Calvo* (1867), de Modest Musorgski (1839-1881); *Preludio a la siesta de un fauno* (1892-1894), de Claude Debussy...

Los recursos de la orquesta* sinfónica, asociados al despertar de un sentimiento nacionalista, especialmente en el norte y el centro de Europa, sin olvidar naturalmente el gusto del público, explican esa efervescencia de creaciones.

La música de programa también puede adoptar la forma de una sonata* (*Los adioses*, de Beethoven, 1809-1810), de una obra sinfónica* (*El aprendiz de brujo*, de Paul Dukas, 1897), de música de cámara (*Cuarteto para el final del tiempo*, de Messiaen, 1941) o de un oratorio* (*Las estaciones*, de Haydn).

84. PRUEBAS

La vida de un compositor, aunque sea un genio, no está exenta de dificultades y problemas. El caso de Mozart lo demuestra, en conflicto durante años con el arzobispo Colloredo, su patrón en Salzburgo, antes de conocer las vicisitudes del oficio de músico independiente en Viena.

Pero a estas contrariedades del día a día hay que añadir otras, de tipo profesional

esta vez completamente oficiales, por no decir programadas. El genio no escapa al juicio de los demás y a la confrontación. El ejemplo más emblemático es sin duda el de Johann Sebastian Bach.

Cuando a los treinta y ocho años el compositor decide presentar su candidatura al prestigioso cargo de cantor en Leipzig ya tiene una brillante carrera a sus espaldas. Pero el consistorio de la gran ciudad mercantil de Sajonia ya ha elegido a otro músico mucho más famoso que Bach en aquella época: Georg Philipp Telemann. Ante la negativa de este último, el puesto sale finalmente a concurso y Bach tiene que competir con otros cuatro candidatos. Al final de las pruebas, Bach será elegido casi como mal menor. Un tal doctor Platz se atreve a declarar: «Cuando no se puede tener a los mejores, hay que conformarse con los mediocres».^[72] Poco tiempo después de tomar posesión del cargo, el nuevo cantor dirige una cantata* de su composición el 30 de mayo de 1723 en la iglesia de San Nicolás, y la obra es recibida, según un diario de Leipzig, con «buenos aplausos».

No tuvo que pasar prueba alguna, en cambio, aunque lo lamentará amargamente, Marc-Antoine Charpentier. Llamado a presentarse a uno de los cuatro prestigiosos cargos de submaestro de la capilla real en Versalles, el compositor pasa con éxito la primera ronda y se encuentra compitiendo con quince candidatos más. No pasará de ahí: al enfermar de pronto, no puede presentarse a las otras pruebas. Charpentier no ocupará jamás ningún cargo oficial en la corte de Luis XIV. El rey, sin embargo, le demostrará su favor concediéndole una pensión. Un triste consuelo pecuniario.

A veces la prueba se presenta como una carrera de fondo. Así, por ejemplo, Hector Berlioz deberá presentarse cuatro veces al premio de Roma antes de obtenerlo (véase *academia, cantata*).* Pero de tan esperado, el placer acaba atenuándose: «La ejecución de nuestras cantatas de concurso tuvo lugar delante de dos areópagos [...]. Y los dos, gracias a una pieza que luego quemé, reconocieron mi conversión a las sanas doctrinas y me concedieron por fin, por fin, por fin [...] el primer premio. Me había sentido muy decepcionado en las convocatorias anteriores en las que no obtuve nada, y sentí poca alegría cuando Pradier, el escultor, al salir de la sala de conferencias de la Academia, vino a la biblioteca donde yo esperaba el resultado y me dijo muy efusivo estrechándome la mano: “¡Tiene usted el premio!”. Al verlo tan contento y al verme a mí tan frío, cualquiera habría dicho que yo era el académico y él el galardonado».^[73]

Dos intentos y dos fracasos para Camille Saint-Saëns en este mismo premio de Roma. Tras un primer intento a la edad de diecisiete años, espera doce años antes de volver a presentarse, también sin éxito y con un juicio inapelable de Berlioz: «Lo sabe todo, pero le falta inexperiencia».

85. PUBLICIDAD

La publicidad en la televisión y en la radio ha desempeñado y desempeña un papel nada despreciable en la difusión de la música clásica.* Sin embargo, por prudencia o por falta de imaginación, los publicitarios utilizan a menudo extractos de obras célebres y muy conocidas por el gran público: el *Bolero*, de Maurice Ravel (1928) para los seguros AGF o la canción del «Toreador» de la *Carmen*, de Bizet para Peugeot.

Son raras las veces en que los anuncios emplean piezas totalmente desconocidas. El ejemplo más sorprendente es sin duda el vals de la *Suite para orquesta de jazz n° 2*, de Dmitri Shostakovich (1938) en una publicidad del grupo de aseguradoras CNP.

Falta saber si esos pocos segundos de música —que nunca figura en los créditos, por cierto— son una verdadera puerta abierta a un nuevo mundo. Es poco probable.

86. RECITATIVO

A la vez hablado y cantado, el recitativo se parece a la declamación oratoria. Puede ser *secco*, y en este caso es sostenido por un bajo continuo,* o acompañado (*accompagnato*) por toda una orquesta.*

En una ópera,* el recitativo tiene la función principal de hacer avanzar la acción. Utilizado durante el siglo XVIII en el repertorio profano y en las obras religiosas, irá desapareciendo poco a poco en el siglo XIX para ser sustituido por el *arioso*, una forma que mezcla el canto y el recitativo.

Finalmente, en el siglo XX, el recitativo hallará una nueva juventud y un nuevo apelativo, en este caso alemán, con el *Sprechgesang*, que es un compromiso entre el canto y el lenguaje hablado (Arnold Schoenberg y Alban Berg).

87. ROMÁNTICA (MÚSICA)

Antes de ser musical, el Romanticismo fue una corriente literaria que se extendió por toda Europa y que tuvo su cuna en Alemania. Nace con el *Sturm und Drang*, es decir, «Tempestad y Pasión», un movimiento que también tuvo su traducción musical (Carl Philipp Emanuel Bach). La imaginación, la rebeldía y la libertad son sus tres divisas. El compositor utiliza sus propias emociones y sus estados de ánimo como un verdadero mantillo artístico. «Mis creaciones musicales existen por la inteligencia de mi dolor; ellas, engendradas exclusivamente por el dolor, parecen proporcionar el mayor placer a la gente», escribe Schubert.^[74]

Es costumbre hacer empezar el Romanticismo con el siglo XIX. Pero Mozart, en sus últimas composiciones, es decir, a finales del siglo XVIII, ya anuncia esa corriente.

Por otro lado, la existencia del concepto de *posromanticismo* demuestra que es

muy difícil determinar con precisión el final de ese período musical. Como sucede en todas las artes, por cierto, y en todas las corrientes estéticas.

Los compositores románticos más conocidos son Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Robert Schumann, Felix Mendelssohn, Frédéric Chopin, Hector Berlioz, Giuseppe Verdi, Vincenzo Bellini (1801-1835) y Gaetano Donizetti. No hace falta decir que el movimiento evolucionará sin cesar y que, como cada compositor tiene su personalidad, el Romanticismo no es un movimiento uniforme.

El período está marcado por el advenimiento del estrellato. Frédéric Chopin y Franz Liszt son dos auténticas estrellas aclamadas en toda Europa. El fenómeno también es cierto para el violín (Niccolò Paganini, 1782-1840).

Finalmente, cabe destacar que muchos compositores románticos hicieron redescubrir a músicos olvidados o pasados de moda. Así, por ejemplo, Felix Mendelssohn dirigió la *Pasión según san Mateo*, de Bach en 1829, y Johannes Brahms puso a menudo en el programa de los conciertos que dirigió a compositores de los siglos XVII y XVIII. De esa época datan el verdadero redescubrimiento y el interés del público por las músicas del pasado.

88. SIMPÁTICAS (CUERDAS)

En música, la simpatía es sinónimo de libertad y de armonía.* Se dice en efecto de las cuerdas* que son simpáticas cuando vibran sin ninguna intervención humana ni mecánica. Como si tocasen solas. De hecho, al golpear, pulsar o frotar ciertas cuerdas, otras entran en vibración por resonancia. El efecto producido es una reverberación agradable y misteriosa a la vez, que da más relieve a la pieza que se está interpretando.

Debemos a Gottfried Silbermann (1683-1753) la invención del clavecín de amor, un pequeño instrumento cuyas cuerdas vibran por simpatía.

En el siglo XVIII, Joseph Haydn compuso divertimentos para el barítono, un instrumento parecido a la viola de gamba, con algunas cuerdas que vibran por simpatía.

89. SINFONÍA

La sinfonía puede definirse como una sonata* para orquesta.* Sonata en el primer sentido de la palabra, es decir, una composición destinada a hacer sonar un instrumento, en este caso una orquesta; por lo tanto a hacer disfrutar de todos los colores y toda la riqueza de su paleta sonora.

En su origen, es decir, en la segunda mitad del siglo XVIII, la sinfonía es una pieza relativamente corta para un pequeño conjunto de músicos. En el siglo XIX, la sinfonía

adquirirá unas proporciones gigantescas, reuniendo a casi cien intérpretes y con una duración de más de una hora.

La sinfonía, como género musical, responde a una construcción bien precisa, con varios movimientos distintos o encadenados.

En su forma clásica, consta de cuatro movimientos. El primero escrito en la forma de sonata.* El segundo con un tempo* más lento. El tercero tiene un espíritu danzante (una forma de minueto que se convertirá en *scherzo*) y el último es un movimiento rápido en forma de apoteosis.

Desde hace tiempo ya, con la música grabada y la profusión de conciertos, escuchar una sinfonía es algo corriente y casi banal. Tan es así, que hemos olvidado el efecto que le producía visual y musicalmente a un melómano de finales del siglo XVIII y más aún del XIX, cuando las orquestas iban siendo cada vez más imponentes. Reunir en un lugar a decenas de músicos —a veces hasta cien—, tener a la vista un bosque de cuerdas,* flautas, oboes, fagots, trompetas y trompas, era una experiencia única. Algunos aficionados a la música sólo excepcionalmente pudieron en toda su vida llegar a escuchar una sinfonía. Los compositores lo sabían y, como Wolfgang Amadeus Mozart, fueron muy meticulosos a la obra de escribir y siempre tuvieron en mente al público que acudía al concierto: «He tenido que hacer una sinfonía para la obertura del Concierto Espiritual [una sala de conciertos parisina] [...]. Justo en mitad del primer allegro había un pasaje que yo sabía que gustaría: todos los oyentes quedaron embelesados [...] y hubo un gran aplauso [...]. Como yo sabía, cuando lo escribí, qué tipo de efecto causaría, lo había repetido una segunda vez, al final».^[75] El *shock* producido por la audición de una sinfonía ya no existe. Ya no es tanto la obra lo que la gente escucha en el concierto como la interpretación.

Joseph Haydn, considerado el padre de la sinfonía, escribió ciento cuatro; Mozart, cuarenta y una; y Beethoven, nueve.

En el siglo XX, el francés Henri Dutilleux es autor de dos sinfonías (1951 y 1959) que demuestran que el género aún ha sabido encontrar maestros dignos de él.

Véase también *obertura*.*

90. SINGSPIEL

Aunque no sea su creador —la paternidad es de Johann Adam Hiller (1728-1804)— Mozart, con *La flauta mágica* y *El rapto del serrallo*, es el más famoso representante de este género musical específicamente alemán, nacido en el siglo XVIII y conocido también con el nombre de *komische Oper*. El *Singspiel* se caracteriza por la utilización de la lengua alemana y la alternancia de escenas habladas y música cantada.

El *Singspiel* es la primera manifestación de la ópera* alemana que soñaba Mozart. Preconiza aspiraciones nacionalistas, aunque los temas tratados sean por lo general

ligeros y jocosos.

91. SONATA

La sonata —*sonata, suonata* o *sonnada*, según las denominaciones italianas— fue en su origen una composición sin un marco bien definido para un instrumento que a uno le gusta tocar. A menudo es la transcripción para un teclado —órgano* o clavecín—* o un instrumento de cuerda* —laúd o tiorba— de una obra vocal. *Sonare* por un lado, *cantare* por otro.

A finales del siglo XVI, puede ser una pieza bastante corta, con un único movimiento y para un solo instrumento.

En el siglo XVII, la sonata se estructura y adquiere amplitud, contando ya con tres y hasta con cuatro movimientos. Puede destinarse a la iglesia, y en tal caso se llama *da chiesa*, o ser de uso doméstico, y entonces es de cámara (*da camera*), según el compositor y violinista Arcangelo Corelli (1653-1713).

Esta composición que reúne a uno o dos instrumentos, ampliará aún más su círculo y acogerá a un tercer participante musical. En la época barroca, pasa a ser la sonata en trío (Tomaso Albinoni, Jan Dismas Zelenka [1679-1745]).

La sonata también es el alegre de sonata, una forma musical que se estructuró a finales del siglo XVIII y que ilustró, sobre todo, Ludwig van Beethoven en sus sonatas para piano* y violín. La forma sonata se organiza en tres partes: la exposición, el desarrollo y la reexposición o recapitulación. Es decir, un principio, un centro y un epílogo. Esa sonata constituye el primer movimiento de una composición que, a su vez, también se llama sonata.

92. SUITE

La *suite* es una sucesión de piezas de danza, todas escritas en la misma tonalidad, cuyo orden quedó fijado en el siglo XVII.

Podemos decir sin embargo que existe una *suite* desde el momento en que hay dos piezas de danza de carácter diferente. Esta definición *a minima* se aplica a la pareja de pavana y gallarda de la que William Byrd se hizo especialista en la Inglaterra de finales del siglo XVI.

Se admite generalmente que las danzas que constituyen la *suite* a partir del siglo XVII son cuatro. En primer lugar, la *allemande*, lenta y majestuosa. Luego, una danza rápida de origen francés, la *courante*, que era muy apreciada en la corte de Luis XIV. Vienen después la zarabanda española, grave y noble, y finalmente, la giga inglesa, cuyo tempo* arrebatado constituye un final brillante para la serie.

Cronológicamente, las piezas se tocan primero con laúd o clavecín.* En el siglo

XVIII, las *suites* también se vuelven orquestales.

A las danzas ya citadas se añadieron otros movimientos: minueto, gavota, *bourrée*, *passepied*, polonesa, *hornpipe*, etcétera.

En los siglos XVII y XVIII, las danzas se introducen en toda la música. En Bach, las arias de ciertas cantatas religiosas se asemejan extrañamente a *bourrées* o a gigas. Durante los oficios, los organistas mismos son invitados a tener en cuenta ese gusto omnipotente: «Debéis observar el signo de la pieza que tocáis y considerar si tiene relación con una zarabanda, giga, gavota, *bourrée*, *canaris*, pasacalle y chacona, *mouvement de forgeron*, y darle el mismo aire que le daríais en un clavecín, salvo que hay que darle la cadencia* más lenta a causa de la santidad del lugar», recomienda el organista André Raison (h. 1640-1719).^[76]

93. TEMPERAMENTO

Afinar un instrumento de teclado (piano,* órgano,* clavecín*) es una operación mucho menos inocente de lo que puede parecer a primera vista (por así decir). Se trata en efecto de fijar la altura de cada nota de una vez por todas, contrariamente a un violinista o a un cantante. El afinador escoge pues un temperamento, esto es, una manera de repartir los intervalos de la escala. Este reparto nunca es matemáticamente exacto. Aunque nuestro oído nos lo haga creer cuando se trata del temperamento igualado o temperamento de relaciones constantes. La igualdad, en este caso, consiste en dividir la octava en doce semitonos. Esta opción tiene sin embargo como consecuencia que ningún intervalo es acústicamente exacto; pero las diferencias son tan tenues que resultan imperceptibles para el oído humano.

El temperamento igualado, cuyo invento se atribuye a Andreas Werckmeister a finales del siglo XVII, es una de las maneras, entre muchas otras, de afinar un instrumento de teclado. Existen también temperamentos mesotónicos (ocho terceras mayores puras, que suenan agradablemente al oído, y cuatro que son sorprendentes o incluso desagradables al oído). La utilización de temperamentos desiguales tiene como consecuencia la imposibilidad de utilizar ciertas tonalidades. Pero también es una riqueza por la elección de colores sonoros diferentes.

En los siglos XVII y XVIII, muchos compositores y teóricos definieron el carácter de cada tonalidad. Según Marc-Antoine Charpentier,^[77] el *do* mayor es «alegre y guerrero»; el *re* mayor, «jubiloso y muy guerrero»; el *mi* mayor, «belicoso y chillón»; el *fa* mayor, «furioso y arrebatado»; y el *sol* mayor, «dulcemente festivo». Así, el compositor puede expresar de forma distinta las distintas pasiones.

En un instrumento que utilice un temperamento igualado, en cambio, todas las tonalidades suenan de la misma manera.

94. TEMPO

El tempo —en plural *tempos* o *tempi*— es el aire más o menos rápido que se le da a una pieza musical. Antes de ser cuantificado con precisión en el siglo XIX, la indicación del tempo era aproximada, aunque el vocabulario ya existía. Desde el muy lento al muy rápido: largo, lento, *adagio*, andante, moderato, allegreto, allegro, *vivace*, presto, *prestissimo*.

La lista puede enriquecerse con otras palabras, de origen italiano también, redundantes o más precisas en cuanto al tempo deseado: del *larghissimo* al *vivacissimo*, pasando por el *tranquillo* y el vivo. A ello se añaden una serie de adjetivos que supuestamente concretan el pensamiento del compositor o del editor, que a veces se encarga de proporcionar indicaciones para la interpretación. Pero siempre hay que tener en mente la observación del director austríaco Nikolaus Harnoncourt sobre este tema: «Para comprender las indicaciones de tempo italianas de los siglos XVII y XVIII, hay que recordar constantemente que la mayor parte de las palabras (por ejemplo allegro, largo, presto) eran (y son) ante todo palabras de la lengua italiana corriente, que los compositores italianos no empleaban como términos musicales, sino conforme a su significado. Allegro significa por lo tanto alegre, jubiloso y no propiamente rápido; sólo cuando la naturaleza particular de esa alegría exige un determinado tempo, el allegro se convierte indirectamente en una indicación de tempo».

En el siglo XVIII, los compositores también pueden utilizar movimientos de danza (*tempo di gavotta*, *tempo di minuetto*...) que informan más sobre el espíritu de la pieza que sobre el tempo justo.

El invento del metrónomo moderno por un relojero holandés a principios del siglo XIX permitió traducir por pulsaciones exactas los términos un poco vagos pero muy poéticos empleados desde el siglo XVII. Así, el grave corresponde a 40/44 oscilaciones por minuto.

Dado que la música sigue siendo una cuestión de interpretación, ligada en particular a la reverberación del lugar donde se interpreta, el tempo es finalmente una noción harto subjetiva.

95. TOCATA

Al escribir cinco tocatas para órgano,* Johann Sebastian Bach hizo del género un modelo de virtuosismo. Pero esas piezas no deben hacernos olvidar el sentido originario del verbo *toccare*, o sea, para un músico italiano de finales del siglo XV, el hecho de tocar un instrumento polifónico —un órgano o un laúd—. El artista deja

correr los dedos y volar la imaginación. La palabra está pues asociada a la idea de descubrimiento. Imaginamos a un músico tomando posesión de un instrumento que no conoce, abandonándose a una improvisación,* apacible o desenfrenada según su estado de ánimo, en función de la acústica del lugar donde se encuentra y de las sensaciones que experimenta al tocar el teclado o las cuerdas.*

La tocata se caracteriza por frecuentes cambios rítmicos y melódicos. Es una especie de recitativo* musical. En el siglo XVII, el carácter libre de la pieza aparentemente desaparece y la improvisación pura es sustituida por una escritura sabia y estructurada.

Excepcionalmente, la tocata puede ser interpretada por una orquesta.* Es el caso de la obertura* de la ópera* *Orfeo*, compuesta por Claudio Monteverdi en 1607.

96. VARIACIONES

Tomen una melodía más o menos célebre. Si lo prefieren, puede ser la canción del verano o cualquier melodía que les guste, escrita por un compositor al que admiren. Algo corto y fácil de tararear. Siéntense al piano* o tomen la guitarra y, después de tocar el tema una primera vez, dejen volar la imaginación: transformación, ornamentación, enriquecimiento del tema. Algo de virtuosismo, o mucho, para impresionar al público. Con un poco de oficio, deberían ser capaces de improvisar algunas variaciones sobre esa melodía que tanto les gusta. No están seguros de lograrlo, ¿no es cierto? Y no obstante eso es lo que hizo Mozart, al improvisar sobre un tema de Gluck (1714-1787) sacado de la ópera* *Los peregrinos de La Meca*, con ocasión de un concierto que se celebró en marzo de 1783 en el Burgtheater de Viena. El autor de la ópera se hallaba en la sala, y sin duda Mozart quiso de esta forma rendirle homenaje. Las variaciones mozartianas no serán definitivamente escritas hasta un año más tarde. La variación, tal como la practica Mozart, tiene su origen en una danza en tres tiempos, de tempo* moderado: el pasacalle. Aparece en España en el siglo XVI. La pieza, en general bastante larga, comporta una serie de desarrollos sobre un bajo que se obstina en repetir el mismo tema desde el principio hasta el final. El pasacalle español es muy bien acogido en Italia* en el siglo XVII. Algo más tarde, llega a Francia y también a Alemania. En el siglo XVIII, Europa ya no baila el pasacalle, pero sí lo escucha en la ópera o en el concierto. Su hermana, la chacona, y el *ground*, su primo inglés, también participan de la fiesta. Sus representantes más destacados se llaman Lully (chacona de la ópera *Amadís*, 1684), Bach (*Pasacalle y fuga*, fecha de composición desconocida) y Brahms (*Variaciones sobre un tema de Haydn*, 1873).

97. VERISMO

El verismo se presenta muchas veces erróneamente y de forma simplista como el período que, a finales del siglo XIX, vino después del reinado de Giuseppe Verdi en los escenarios de ópera.*

En sentido estricto, es un movimiento artístico italiano, primero literario y luego musical, parecido al naturalismo francés.

Si queremos buscar una definición de ese realismo trágico, hallaremos en el prólogo de *Payaso* (1892), la ópera de Ruggero Leoncavallo (1857-1919) algo que se parece a un manifiesto: «Puesto que el autor resucita las máscaras de la antigua comedia, también quiere recuperar las antiguas costumbres del teatro, y por eso me envía. Pero no para deciros, como antes: “¡Las lágrimas que vertemos son falsas! ¡No os alarméis por nuestras angustias y nuestro martirio!”. ¡No, no! El autor más bien ha tratado de pintar una *tranche de vie*. Su única máxima es que el artista es un hombre, y debe escribir para los hombres. E inspirarse en la verdad [...]. Por lo tanto, veréis amar, como aman los hombres; veréis del odio los siniestros efectos; oiréis del dolor los espasmos, gritos de rabia y risas sardónicas». El verismo pone en escena momentos existenciales y hace a los protagonistas más humanos.

A menudo se le da un sentido peyorativo. Así escribe, por ejemplo, René Dumesnil (1879-1967): «Esa música superficial y descuidada no se dirige al alma y se contenta con hablar a los sentidos».^[78]

Pietro Mascagni (1863-1945), Ruggero Leoncavallo y Umberto Giordano (1867-1948) son los principales representantes de esa corriente limitada en el tiempo a caballo entre el siglo XIX y el XX.

98. VIRTUOSO

Bach, Rachmaninov, Liszt, Brahms, Paganini, Corelli o Tartini... Eran compositores y virtuosos. Si definir lo que es un compositor resulta obvio, el sentido de la palabra *virtuoso* parece depender de una apreciación puramente subjetiva. Pero no es así. El término es objeto de muchas elucubraciones en los diccionarios de música. Así, a principios del siglo XVIII, Sébastien de Brossard definió, por primera vez sin duda en Francia, el virtuosismo como «esa superioridad de genio, de talento o de habilidad que nos hace despuntar, ya sea en la teoría ya sea en la práctica de las bellas artes por encima de otros que se aplican tanto como nosotros».^[79] El virtuoso es, pues, el músico por excelencia. Desde este punto de vista, hay una diferencia entre el virtuosismo y el virtuoso. Todo músico que domine su instrumento es capaz de tener rasgos de virtuosismo. Pero no por ello es un virtuoso. El virtuoso es un artista que notoriamente es capaz de hazañas prodigiosas, pero que no las realiza sistemáticamente. No es la interpretación de un momento lo que lo define como tal, sino una reputación basada en momentos de música excepcionales que naturalmente

está obligado a mantener.

Paradójicamente, la palabra se asocia de forma implícita muchas veces con la idea de superficialidad. De técnica pura sin ninguna emoción. Algunos artistas no tendrían nada que transmitir más que las notas de una obra y se limitarían únicamente a la dificultad del discurso musical. Ese virtuoso no es nada más que un técnico. El auténtico hace oír más cosas. Lo demuestran estas líneas de Heinrich Heine escritas en 1837: «Chopin no cifra su satisfacción en que sus manos sean aplaudidas por otras manos a causa de su ágil destreza. Aspira a un éxito mucho más hermoso: sus dedos no son más que los servidores de su alma, y su alma es aplaudida por gentes que no escuchan sólo con sus oídos, sino con su alma».

99. Voz

«Para tocar bien, es necesario cantar bien.» Nadie ha expresado mejor la importancia de la voz en la expresión musical que el compositor y violinista italiano Arcangelo Corelli. La voz humana es el instrumento por excelencia, el modelo que todo músico intenta imitar. *Cantabile* («cantando»), leemos en muchísimas partituras escritas para piano.*

La voz cantada se caracteriza por diferentes elementos: el color, la potencia, el volumen y el brillo. Pero «no basta tener una bella voz —advierte la diva* Maria Callas (1923-1977)—. Esa voz hay que tomarla y cortarla en mil pedazos para que sea capaz de servir a las necesidades de la música, de la expresión. Un compositor ha escrito unas notas para ti, pero es el cantante el que debe leer en ellas la música».^[80]

Tradicionalmente, las voces están divididas en tesituras. Para las mujeres: soprano, *mezzosoprano* y contralto. Para los hombres: tenor, barítono y bajo. Sin olvidar al contratenor, que canta con voz de falsete y el *haute-contre* que canta con voz de cabeza. Estas dos categorías son el equivalente masculino de la contralto femenina.

La clasificación en cuatro voces no es exhaustiva. Existen subcategorías que corresponden a «empleos», es decir, a tipos de rol. Así, la Reina de la Noche, de *La flauta mágica*, de Mozart, la canta una soprano ligera. Doña Ana, en *Don Giovanni*, del mismo Mozart, una soprano dramática.

En las corales, las voces se reparten simplemente en cuatro cuerdas: soprano, contralto, tenor y bajo.

Las siglas SATB, que los editores emplean a menudo en las partituras, significan «soprano, contralto (alto), tenor y bajo».

Un organista puede imitar una voz humana nasal mediante un registro de doble lengüeta.

100. ZARZUELA

La zarzuela es un género musical específicamente español que recuerda la opereta* francesa o el *Singspiel** alemán. En ella se alternan partes cantadas en forma de solo, dúo o coro y partes habladas. Tomás de Iriarte habla de ella en estos términos en su poema *La música* (1779):

Digna mención pudieras
haber hecho también de nuestro drama,
que Zarzuela se llama,
en que el discurso hablado
ya con frecuentes arias se interpola,
o ya con dúo, coro y recitado.

La zarzuela aparece en el siglo xvii bajo el reinado de Felipe IV. Toma el nombre del pabellón de caza que el rey manda construir en la finca de El Pardo, donde se dan representaciones en las que se combinan música, teatro y danza.

Tras un eclipse bastante largo, debido sobre todo a la preeminencia casi total de la ópera italiana, la zarzuela vive una segunda juventud a partir de mediados del siglo xix. Empieza entonces su auténtica edad de oro.

Al reseñar el estreno de *Jugar con fuego* (1851), compuesta por Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) sobre un libreto de Ventura de la Vega y considerada como la primera zarzuela de esa nueva era, el diario *La Gaceta de Madrid* señala que «toda la obra está impregnada de un color y un sabor nacional muy marcado».^[81] La farsa y la comedia son inherentes a esa forma de divertimento singularmente apreciada hasta mediados del siglo xx.

Existen dos tipos de zarzuela: la zarzuela grande consta de tres actos; un solo acto, en cambio, conforma el género chico. Esta última forma está muy en boga hasta finales del siglo xix, sobre todo en Madrid, donde hay varios teatros especializados en ese género.

Entre los numerosos representantes de la zarzuela, cabe citar a Francisco Asenjo Barbieri, Ruperto Chapí (1851-1909), Francisco Alonso (1887-1948), Tomás Bretón (1850-1923) y Manuel Fernández Caballero (1835-1906).

Notas

[00] El asterisco (*) colocado a la derecha de una palabra en el texto significa que este término tiene una entrada propia. <<

[1] Felix Mendelssohn, *Lettres*, J. Hetzel [sin fecha]. <<

[2] Léo Ferré, «Le piano du pauvre», 1954. <<

[3] Entrevista con Françoise Jallot para *La Lettre du Musicien*. <<

[4] Agencia France Presse, 10 de abril de 2010. <<

[5] Johann Christian, uno de los hijos de Johann Sebastian Bach. (*N. del A.*) <<

[6] Charles Burney, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, Paris, Flammarion, 2010. <<

[7] Wolfgang Amadeus Mozart, *Correspondance*, París, Flammarion, 2006. <<

[8] Gilles Cantagrel, *Georg Philipp Telemann ou le célèbre inconnu*, Drize-Troinex (Suiza), Papillon, 2003. <<

[9] Franz Xaver Niemetschek, *Description de la vie du maître de chapelle impérial et royal Wolfgang Amadeus Mozart*, París, Hermann, 2006. <<

[10] «Un je-ne-sais-quoi qui plaît», Germain Boffrand, en *Livre d'architecture*, 1745.

<<

[11] Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, 1768 (trad. cast.: *Diccionario de música*, Madrid, Akal, 2007). <<

[12] Philippe Beaussant, *Vous avez dit baroque?*, Arlés, Actes Sud, 1994. <<

[13] Wilhelm Furtwängler, *Musique et verbe*, París, Hachette, 1986 (trad. cast.: *Sonido y palabra: ensayos y discursos (1918-1954)*, Barcelona, Acanalado, 2012). <<

[14] «La direction d'orchestre», en *Musique et verbe*, op. cit. <<

[15] Alfred Brendel, *Poèmes*, Christian Bourgois, 2001. <<

[16] Citado (sin precisión de fecha) en Pierre Brévignon y Olivier Philipponnat, *Dictionnaire superflu de la musique classique*, Bègles, Le Castor Astral, 2008. <<

[17] Jean-François Labie, *Handel*, París, Robert Laffont, 1981. <<

[18] C. P. E. Bach y J.-F. Agricola, «Nécrologe de Johann Sebastian Bach», en *Musikalische Bibliothek* (trad. fr.: Gilles Cantagrel, *Bach en son temps*, París, Hachette, 1982). <<

[19] Walter Hummel, W. A. Mozarts Söhne, Kassel, Bärenreiter, 1956. <<

[20] Nikolaus Harnoncourt, *Le Discours musical: pour une nouvelle conception de la musique*, París, Gallimard, 1984 (trad. cast.: *La música como discurso sonoro*, Barcelona, Acantilado, 2007). <<

[21] Entrevista concedida al diario *Le Monde*, 14 de agosto de 1987. <<

[22] *Concierto para órgano, cuerdas y timbales*, 1938. <<

[23] «Musique concrète», en *Encyclopédie Universalis*. <<

[24] Gilles Cantagrel, *Les Cantates de J.-S. Bach*, París, Fayard, 2010. <<

[25] Citado por Albert Schweitzer en *Jean-Sébastien Bach, le musicien-poète*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905 (trad. cast.: *J. S. Bach: el músico poeta*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1955). <<

[26] **Ibíd** <<

[27] Claude Rostand, *Brahms*, París, Fayard, 1990. <<

[28] Citado en *TSF Tribune*, 25 de octubre de 1938. <<

[29] Gilles Cantagrel, *Bach en son temps*, *op. cit.* <<

[30] *In Action. Cahiers de Philosophie et d'Art*, año II, nº 8, agosto de 1921. <<

[31] Maurice Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, París, Flammarion, 1989. <<

[32] Claude Debussy: «Lettre à André Gide, *Monsieur Croche*, 1913», París, Gallimard, 1987. <<

[33] Brigitte y Jean Massin, *Wolfgang Amadeus Mozart*, París, Fayard, 1990 (trad. cast.: *Wolfgang Amadeus Mozart*, Madrid, Turner, 2003). <<

[34] *Voyage en Russie*, 1947, publicado en el periódico *Le Magasin des demoiselles*, 1855-1856. <<

[35] Evrard Titon du Tillet, *Vie des musiciens et autres joueurs d'instruments du règne de Louis le Grand*, 1732. <<

[36] Arnold Schoenberg, *Stil und Gedanke*, 1976 (trad. cast.: *El estilo y la idea*, Madrid, Idea Música, 2008). <<

[37] René Leibowitz, *Schoenberg*, París, Le Seuil, 2001. <<

[38] Donald Francis Tovey, *A Companion to the Art of Fugue*, Oxford, Oxford University Press, 1974. <<

[39] Patrick Gale, «Orgue mécanique et harmonica de verre», en *Dictionnaire Mozart*, Paris, J. C. Lattès, 1990. <<

[40] Motu proprio, *Tra le sollecitudini* sobre la música sacra del 22 de noviembre de 1903. <<

[41] Citado por Philippe Beaussant, *François Couperin*, París, Fayard, 1980 (trad. cast.: *Francois Couperin*, Madrid, Alianza, 1996). <<

[42] *Lettres*, op. cit <<

[43] Guy de Pourtalès, *Berlioz et l'Europe romantique*, París, Gallimard, 1990. <<

[44] Christian Merlin, *Wagner, mode d'emploi*, París, Premières Loges, 2002. <<

[45] Citado por Christian Merlin, *op. cit.* <<

[46] Marcel Beaufils, *Le Lied romantique allemand*, París, Gallimard, 1982. <<

[47] Citado en el libreto del CD *Lieder de Schumann*, interpretado por Bernarda Fink, Harmonia Mundi. <<

[48] Citado en el libreto del CD *Winterreise de Franz Schubert*, interpretado por Nathalie Stutzmann e Inger Soedergren, Saphir Production. <<

[49] Roger Tellart, *Le Madrigal en son jardin*, París, Fayard, 2004. <<

[50] Christian Daniel Friedrich Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Viena, 1806. <<

[51] «Chopin: plus svelte, messieurs!», en *Être musicien*, París, Hermann, 2007. <<

[52] *Les Fleurs du mal*, 1857 (trad. cast.: *Las flores del mal*, Madrid, Cátedra, 1993, pág. 357). <<

[53] Eugène de Montalembert y Claude Abromont, *Guide des genres de la musique occidentales*, París, Fayard, 2010. <<

[54] Houston S. Chamberlain, *Richard Wagner, sa vie et ses œuvres*, Paris, Perrin et Cie, 1900. <<

[55] André Tubeuf, *L'Opéra de Vienne*, Arlés, Actes Sud, 2010. <<

[56] *Lettres d'Italie du président de Brosses*, París, Mercure de France, 2005. <<

[57] «Opérette», en *Encyclopédie Universalis*, op. cit. <<

[58] *L'Opérette en France*, París, Fayard, 2009. <<

[59] *La Philosophie de Georges Courteline*, París, Mille et une Nuits, 2009. <<

[60] *Dictionnaire de musique, op. cit.* <<

[61] Jean-Baptiste Labat, *Voyage à Rome*, Sainte-Marguerite-sur-Mer (Seine-Maritime), Éditions des Équateurs, 2011. <<

[62] «L'orgue, entre roseau et synthétiseur», página web de la Académie de l'Orgue de Saint-Dié-des-Vosges. <<

[63] Existe edición en castellano: *Diccionario de lugares comunes*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Canarias, 1997. <<

[64] Corinne Schneider, *Weber*, París, Jean-Paul Gisserot, 1998. <<

[65] Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville, «Histoire de Lully», en *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruselas, 1705. <<

[66] *Premières observations sur la manière de jouer les airs de balets à la françoise selon la méthode de feu Monsieur de Lully*, Florilegium Secundum, 1698. <<

[67] Notas de la SACEM, enero de 1992. <<

[68] Citado por François Piatier, en la página web *Musique nouvelle en liberté* www.mnl-paris.com/web/aides. <<

[69] Daniela Langer, *Écrits de Leoš Janáček*, París, Fayard, 2009. <<

[70] Citado por Alberto Basso, *Jean-Sébastien Bach*, vol. I y II, París, Fayard, 1984-1985. <<

[71] Franz Liszt, *Lettres d'un bachelier es musique*, Bègles, Le Castor Astral, 1991 (trad. cast.: «Cartas de un bachiller en música», en *Cartas de un artista*, Zaragoza, Tizona, 2009). <<

[72] Actas de las deliberaciones del consistorio de Leipzig, 9 de abril de 1723. <<

[73] Hector Berlioz, *Mémoires*, París, Flammarion, 2010 [1969] (trad. cast.: *Memorias*, Madrid, Taurus, 1985). <<

[74] Franz Schubert, *Diario*, 1824. <<

[75] Wolfgang Amadeus Mozart, *Correspondencia*, op. cit. <<

[76] André Raison, «Au lecteur», en *Livre d'orgue*, 1688. <<

[77] *Règles de composition*, París, 1690. <<

[78] *L'Opéra et l'opéra-comique aux XIXe et XXe siècles*, Paris, PUF, Que sais-je?, 1971. <<

[79] *Dictionnaire de musique, op. cit.* <<

[80] Maria Callas, *Leçons de chant*, París, Fayard, 1991 (palabras recogidas por John Ardoin). <<

[81] Citado por Antoine Le Duc, *La zarzuela*, Wavre, Mardaga, 2003. <<