

FERNANDO ARGENTA

Pequeña
Historia
de la **Música**

ILUSTRADO POR
JVLIVS



se

Lectulandia

Nos encanta LA MÚSICA y nos parecería raro vivir en un mundo donde no existiera, pero ¿sabemos cómo empezó todo?, ¿que la música que tanto nos gusta está influida por todas las músicas anteriores, casi desde la Antigüedad?

Lo aprenderás con este libro; aprenderás tantas cosas que, después de leerlo, escucharás a tus grupos preferidos de otra manera.

Aprenderás nombres de instrumentos, aprenderás de dónde proceden las notas de la escala musical y que el silencio forma también parte de la música.

¿Sabías que el himno de la Champions League es del gran Haendel?, ¿y que Beethoven, estando sordo, compuso sus más maravillosas obras?

Todo esto nos lo cuenta Fernando Argenta en estas páginas cargadas de anécdotas divertidas, de seriedad también y de un inmenso amor por la música.

Además, las ilustraciones de Jvlivs nos arrancarán una sonrisa y nos acompañarán a través de este maravilloso mundo que no conocemos del todo.

Lectulandia

Fernando Argenta

Pequeña historia de la música

ePub r1.0
XcUiDi 17.10.16

Título original: *Pequeña historia de la música*

Fernando Argenta, 2013

Ilustraciones (interior y cubierta): Julio Carabias Aranda (Jvlivs)

Editor digital: XcUiDi

ePub base r1.2


Este libro se ha maquetado siguiendo los estándares de calidad de www.epublibre.org. La página, y sus editores, no obtienen ningún tipo de beneficio económico por ello. Si ha llegado a tu poder desde otra web debes saber que seguramente sus propietarios sí obtengan ingresos publicitarios mediante archivos como este.

más libros en lectulandia.com



INTRODUCCIÓN

¿Por qué he escrito y cómo he escrito lo que he escrito?

 s tengo que confesar una cosa: antes de empezar a redactar este libro tuve muchas dudas y me hice, sobre todo, un par de preguntas.

En primer lugar a quién me iba a dirigir en concreto. ¿A niños de diez a trece años? ¿A adolescentes? ¿También a adultos con ganas de pasar un buen rato y enterarse de qué va el asunto?

En segundo lugar, dado que el tema de la música se las trae por su complejidad, ¿me iba a conformar con que sacarais una ligera idea de esta historia? Para ello solamente me bastaría con basarme en ideas muy generales, contando sucesos y anécdotas graciosillas pero intrascendentes que os hicieran más fácil su lectura.

¡Qué difícil lo tuve con esta segunda pregunta!

Supongo que muchos autores, y en parte yo mismo, nos hubiéramos conformado e incluso dado con un canto en los dientes logrando que tras la lectura de un libro supierais por lo menos algo sobre la historia de la música; en ese caso, este libro tendría que haber ido más por el entretenimiento y la diversión que por la enseñanza o el conocimiento. Pero da la casualidad de que viendo la increíble ignorancia que existe sobre la música en general en España a mí se me ha metido entre ceja y ceja el que sepáis no algo, sino bastante más sobre la historia de la música. Por qué surgió, cómo se hizo, cómo evolucionó y cuáles fueron los protagonistas de todo el asunto, muchos de los cuales son hoy absolutamente desconocidos, los pobres, después de haberse partido los cuernos para que ahora la música occidental sea como es. Y para compensar el esfuerzo que tengáis que hacer leyendo algunas cosas, están los estupendos dibujos de mi amigo Jvlivs.

Seguramente alguien se cuestione por qué le dedico tan poco espacio al siglo XIX, siendo éste tan importante en la música clásica y su desarrollo. Pues bien, a mí me parece más interesante que todos vosotros sepáis de dónde viene lo que podéis escuchar, tanto de ese siglo como del XX.

Dentro de lo poco conocida que es la música clásica, lo más desconocido son sus raíces. De un árbol vemos el tronco y las ramas con sus hojas y frutos (que podemos coger y probar su sabor), pero no vemos sus raíces, y es interesante que sepamos cómo se desarrolla, el cómo y el por qué llega a ser como es.

De todas formas, en este libro no están todos los que son pero sí son todos los que están, y están bastantes. Y con que os quedéis con algo de lo que aquí se cuenta ya sabréis más de lo que sabe el noventa por ciento de la población. Y no digamos si lo leéis con interés.

FERNANDO ARGENTA



Capítulo 1

PREHISTORIA

¿Cuándo comienza la historia de la música? Probablemente, en el preciso instante en que un ser humano primitivo, por ejemplo, un homo sapiens cualquiera, totalmente anónimo, emitió algún sonido gutural que por casualidad le impresionó a él mismo o a algunos de sus peludos compañeros. Él solito, sin ayuda de nadie, ¡había descubierto la música!, mira tú por dónde.

Bueno, pues ya tenemos a nuestro primer músico dando alaridos en unión de otros compañeros, como si fueran lobos bajo la luz de la luna, para festejar una buena cacería o para lamentarse porque un mono histérico le había mordido un pie. La música entonces comenzó a tener sentido.

La música, en un primer momento, es la que servía para algo concreto, y sobre todo era vocal, o sea, se cantaba (entiéndase «se aullaba») para ahuyentar a los malos espíritus, invocar a los buenos que protegían a los cazadores, festejar la llegada de la pubertad, de la primavera, o para montárselo en plan funerario. Poco a poco la cosa se perfeccionó, y aparte del sentido utilitario, es decir, de curar enfermedades, hacer que lloviera, etc., comenzó a tener otro sentido simplemente estético: crear belleza y disfrutarla. En esos momentos, en que el hombre no había inventado la escritura, la música se transmite oralmente, de generación en generación, como puede pasar hoy con algunas canciones populares.

Lo que ocurría es que, además de transmitirse oralmente cada canción, el músico principal de la tribu se permitía el lujo de improvisar sobre una melodía ya conocida y la música se iba complicando y enriqueciendo, o sea, era más elaborada. Al principio se cantaba al unísono, es decir, todos la misma melodía. Incluso con el paso de los siglos hubo culturas más avanzadas en las que se escribía como una pequeña chuleta musical. Pero de repente, el típico miembro torpe de la tribu, con poca oreja e incapaz de seguir la línea de la canción ni para arriba ni para abajo, hizo por casualidad una segunda voz. ¡Atiza, este tío había revolucionado la cosa!

Y ahí comienza a surgir la armonía, o sea, dos o tres voces cantando al mismo tiempo (aunque fuera la misma melodía), pero a una distancia una de otra, una más arriba y otra por debajo.

INSTRUMENTOS MUSICALES EN LA EDAD DE PIEDRA.

Paralelamente a la música vocal se desarrolla otra instrumental.

¿Cuál pudo ser el primer instrumento de la historia de la música? Posiblemente

uno de percusión, por ejemplo, un par de piedras o un par de palos. Vamos a imaginarnos que a algún avispa se le ocurriera hacer chocar dos piedras repetidamente para acompañarse una canción, inventando entonces el concierto para voz sola y piedra chocada. Bueno, pues ya podemos tener el primer instrumento: una piedra. Luego, el hombre primitivo fue echando mano de otros utensilios; algunos de ellos posiblemente fueran restos de animales muertos: cuernos o huesos huecos. Poco a poco fue inventando instrumentos muy primarios de percusión, como las sonajas, el típico palo zumbador, los raspadores, etc., y de viento: flautas hechas de hueso o de caña. Por ejemplo, en Aurignac (Francia) se encontraron flautas de hueso de un solo agujero y de sesenta y dos mil años de antigüedad, algún que otro cuerno al que sacaban un sonido soplando a todo pulmón e incluso una bonita trompeta de caracola.



Tocata (y fuga) para cuerno y tronco.

Eso en cuanto a los instrumentos de percusión y de viento. Pero ¿y la cuerda? También un miembro de una tribu primitiva, quizá un arquero, observó al disparar su arco cómo sonaba la cuerda al quedar vibrando tras haber sido lanzada la flecha. Ese sonido le gustó a aquel individuo y practicó el tiro sin flecha entre sus compañeros de la tribu. Así, aquel día la humanidad tuvo su primer instrumento de cuerda: un arco. A ese arco se le fueron agregando más cuerdas y, ¡hala!, ya tenemos un arpa, la primera de la historia.



Avanzamos en el tiempo y nos encontramos que en el Neolítico los grupos musicales ya contaban con un instrumental bastante completillo. Alrededor de la hoguera se reunían los bailones de la tribu mientras el grupo de moda se instalaba a un lado, y allí comenzaban a darle a los tambores —fabricados con un solo parche de piel tensada—, a alguna que otra cuerda tensada, a alguna flauta ya con agujeros o con varios tubos que el virtuoso del lugar manejaba cosa fina, e incluso a «vibráfonos» hechos con tablitas de madera de diverso tamaño y grosor que eran golpeadas con palitos.

En la Edad de los Metales ya tenían tecnología punta y se aprovechaban para fabricar, entre otras cosas, campanas, gongs y tubos de metal. También aparecen las primeras liras, arpas, cítaras, etc.





Capítulo 2

MUNDO ANTIGUO

MESOPOTAMIA.

Se ha dicho que el paraíso terrenal (el de Adán y Eva) estuvo situado en una fértil llanura localizada entre los ríos Tigris y Éufrates, es decir, el actual Irak. Allí floreció una de las más antiguas civilizaciones conocidas, una civilización que surgió alrededor del año 4000 a. C. y sufrió diversos cambios a lo largo de esos miles de años que la separaban del inicio de la Era Cristiana.

Parece que en los comienzos de la antigua civilización de Mesopotamia, la música se practicaba casi por completo en los templos y que esto se hacía así porque, recogiendo una tradición prehistórica, la música tenía sólo un sentido práctico. Se cantaba y se tocaba algún instrumento como el halhallatu (un tipo de flauta) y el balag (algo así como un tambor) para aplacar a dioses como Ramman (dios del trueno) o Ea (dios de las profundidades), y con ello intentar que no se enfadaran ni destruyeran las cosechas ni anegaran sus tierras. Los sacerdotes y el pueblo cantaban unos salmos e himnos como puede suceder hoy en algunas religiones.



Los exóticos instrumentos mesopotámicos.

SUMERIOS, BABILONIOS, ASIRIOS Y CALDEOS. ¡MÁS MÚSICA!

Con el transcurso del tiempo los grupos instrumentales se fueron ampliando y haciendo más complejos, y ya en el 3000 a. C., en los templos de los pueblos sumerios de aquellas regiones sonaban especies de caramillos, flautas de pico, arpas, liras y un conjunto de percusión formado por timbales, tambores y panderos.

Después de más de dos milenios de cultura sumeria, que se dice pronto, los babilonios fueron los dominadores, y así gobernaron unos quinientos cincuenta años (aproximadamente hasta 1270 a. C.). La música se complica con la aportación de la cultura más avanzada de los babilonios, y de este modo las partes cantadas se iban alternando con las instrumentales. A estos babilonios no debió de dárselos muy bien lo de los textos de las canciones, porque parece que muchas de las letras pertenecían a poemas de los anteriores sumerios, más inspirados que ellos.

Hubo canciones que fueron auténticos *hits* y que estuvieron de moda siglos y siglos (no como ahora, que con un mes ya han cumplido), pasando incluso a la tradición judía. Éste es el caso de la canción «No me abatirás», que sobrevivió a varias civilizaciones durante cientos de años. Eso es estar de moda.

Ya en el colmo de la evolución hacia lo que enganchaba a la gente, se incorporaron las voces femeninas en los ritos, y frente a esos músicos con la típica pinta babilónica, es decir, con unas barbas y melenas llenas de bucles y trencillas en plan rasta, se instalaba el grupo de las chicas malotas Semitas Sisters para complacencia de sus fans. Naturalmente, también existía una música profana y barriobajera que se desarrollaba paralelamente a la religiosa, pero como sólo se han conservado los antecedentes musicales en los archivos de los templos, no tenemos demasiadas noticias de aquel tipo de música, más popular y callejera.

Durante la nueva dominación asiria (1270-606 a. C.) se dio mayor importancia a la alegría del cuerpo, y en las ciudades se organizaban ya fiestas populares e incluso desfiles militares, donde era imprescindible un grupo musical dándole ritmo y alegría al asunto. No digamos ya nada de las juergas y banquetes que organizaban los poderosos. Allí, junto a todo tipo de diversiones, la música constituía, como hoy día, un elemento indispensable.

Pasamos al período caldeo (626-538 a. C.). Es ahora donde encontramos en el libro de Daniel una descripción de los instrumentos del conjunto del rey Nabucodonosor. La cosa se podría traducir así: «En cuanto oigáis que la trompa, los oboes, la lira, la cítara y el arpa suenan conjuntamente con otros instrumentos, deberéis caer postrados y adorar la imagen de Nabucodonosor, que el rey ha levantado».

O sea, que primero los solistas se marcaban un solo electrizante, y cuando entraba a tope el resto del grupo, el público caldeo, como si lo tuviera ensayado, permanecía arrodillado.

En las tumbas reales caldeas de las ruinas de la ciudad de Ur se han podido encontrar numerosos instrumentos de percusión, arpas y algunas liras revestidas de plata y oro, lo que induce a pensar en la importancia que se le daba a la música.

Continuamos en el mismo territorio, entre los ríos Tigris y Éufrates y aproximadamente en la misma época, para saber que la música profana callejera iba poco a poco ganando terreno a la religiosa, porque los asirios, a base de conquistar y conquistar y hacerse más poderosos, se iban volviendo cada vez más juerguistas y dados a las fiestas, fiestas que sin la música eran bastante más aburridas, así que, ¡viva la música!

Como todo imperio que se precie, el imperio asirio persa fue absorbente y por eso absorbió Babilonia. Con la progresiva desaparición de esa civilización se fueron perdiendo también sus tradiciones musicales, aunque muchas de ellas habían pasado ya a otras regiones como Egipto, la India, Palestina o Grecia.

ANTIGUO EGIPTO.

Paralelamente a la civilización de Mesopotamia se desarrollaba otra de las más antiguas de la humanidad, la de Egipto. Entre ambas civilizaciones existieron indudables intercambios de golpes, pero también culturales. Muchos de los instrumentos empleados por los músicos egipcios eran los mismos utilizados por sus compañeros de profesión allá en Mesopotamia. Y también en Egipto la música estaba localizada principalmente en los templos, donde se celebraban impresionantes ceremonias religiosas en sesión continua, tan continua que, en muchas ocasiones, duraban ¡cinco días! Hasta nosotros han llegado textos de estos interminables ritos, como los *Cantos de Isis y Neftis*, en los que, además de la del sacerdote, intervenían voces masculinas y femeninas que se acompañaban por instrumentos como el sistro.

¿Y cómo era el sistro? El sistro era una especie de sonajero en forma de U en el que se entrechocaban arandelas metálicas; vamos, el antecedente de las maracas. Asimismo se acompañaban con grandes panderos y con crótalos (pequeños platillos de metal) que se entrechocaban con los dedos pulgar e índice, al tiempo que la percusionista se movía como una anguila.

En Egipto, en los reinos Antiguo y Medio (del 3000 al 1500 a. C.), la cosa era bastante tristona, aun cuando además de las larguísimas ceremonias se diese alguna que otra fiesta. En esas ocasiones la música era un elemento primordial y al músico se le tenía en alta estima, soliendo ocupar cargos importantes en la administración.

El grupo que actuaba habitualmente en estas fiestas no era demasiado ruidoso, ya que los instrumentos que empleaban no producían bastante volumen y se componían de una sección de cuerda (con arpas y laúdes), otra de viento (a base de flautas rectas y oboes de dos tubos hechos de caña) y, naturalmente, la percusión, con ellos tocando panderos y las jóvenes egipcias batiendo los sistros y golpeando con sus dedos los

crótalos. Entre todos esos instrumentos destacaba el arpa, que era una exquisitez de verdad.

También, ¡cómo no!, se hacía música popular, y aunque con menos medios que en las grandes fiestas del faraón, los campesinos y los obreros egipcios, al no disponer de arpas, se inventaban instrumentos con lo que tuviesen a mano y, por tanto, el folclore se iba desarrollando.

En el Imperio Nuevo (siglos XVI - XI a. C.) el desmadre comienza a generalizarse, y es que al penetrar los ejércitos de los faraones en Mesopotamia, se traían de allí instrumentos nuevos y las canciones de moda se globalizaron, se hicieron famosas en todos los territorios. Incluso los reyes sirios y de otras regiones semitas enviaban (como parte del tributo) a bellas danzarinas que se entregaban con una vitalidad encomiable a unos tipos de danza acrobática y sensual que enloquecía a los faraones.



Velada musical en el palacio del faraón.

Asombraos, porque resulta que hoy podemos saber cómo sonaban exactamente las trompetas egipcias, y vosotros también podéis saberlo, si es que os dejan, soplándolas en el museo egipcio donde se hallan. Y es que en la tumba de Tutankamón, descubierta en 1922, se hallaron dos trompetas rectas, una de plata y otra de oro, en perfecto estado. Dos trompetas que al parecer tienen un sonido no muy grande, pero sí bello, y que hubiesen hecho las delicias de más de un trompetista de hoy día.

En los últimos siglos antes de Cristo, Egipto se ve ocupado por griegos primero y por romanos después y, por tanto, la música egipcia influye en estas dos civilizaciones. Parece que, por ejemplo, Pitágoras tomó buena parte de su teoría

matemática de la música de los templos egipcios, donde ya conocían muchas cosas sobre la música y afinaban sus arpas con una escala de cinco notas (dos menos que las nuestras). Incluso parece ser que el órgano hidráulico fue invento de un tal Ctesibio de Alejandría, y no creáis que el agua se la echaban para enfriarle, sino que hacía de peso y contrapeso en un complicado mecanismo de fuelle que suministraba aire comprimido a unos tubos sin que nadie tuviera que trabajar. ¡Tecnología punta! Para que veáis hasta dónde llegaba la técnica de los egipcios en la fabricación de instrumentos y de otras cosas de la vida normal de cada día.

ANTIGUA GRECIA.

De la música en Egipto vamos a saltar hasta la Antigua Grecia, dejando a un lado, para que esto no os resulte pesado, la música de tan importantes civilizaciones orientales como la china, hindú, japonesa o de países del Asia sudoriental, que aunque hoy puedan influir en la música contemporánea, no tuvieron excesiva importancia para la música clásica europea hasta el siglo xx. Sin embargo, la música griega sí se vio influida por las de Mesopotamia y Egipto, y por la de las regiones vecinas. Esto es lo que hay.

Los griegos cantaban sus canciones populares a pleno pulmón, y, por ejemplo, los pastores tocaban en el campo las siringas (flautas con varios tubos de caña) y la gente bailaba que daba gusto por todas partes. Pero la música comienza a tener consistencia cuando empiezan a aparecer los primeros poemas, como la *Ilíada* o la *Odisea*, y otros atribuidos a ese poeta de poetas que fue Homero. Por cierto que Homero nos relata en la *Odisea* la increíble contención de una hemorragia de Ulises por medio de la música. ¿Magia, fantasía o realidad? No lo sabemos.

NUEVOS INSTRUMENTOS, OLIMPIADAS MUSICALES, CANTAUTORES E INTELLECTUALES Y LA MOVIDA DEL TEATRO.

En aquellos tiempos griegos surge también la figura del bardo, que era algo así como un músico que iba de ciudad en ciudad cantando los más famosos poemas épicos o de hazañas, acompañándose con la lira llamada chelis. Más tarde estos bardos se acompañaban con la kithara (cítara), que era como el cheli pero de lujo, y con la que hacían mortíferos punteos.

Otro de los instrumentos nacionales de Grecia fue el aulós, una especie de flauta que en muchas ocasiones era doble o de dos tubos y que está representado en innumerables grabados griegos, sobre todo de vasijas, donde se ve a tipos atléticos semidesnudos tocándola. Más que nada se empleaba el aulós en la vendimia y en

posteriores juegos en honor de Dionisio (más tarde llamado Baco, o sea, el dios del vino y de la juerga), ya que el aulós tenía un sonido potente y muy apropiado para semejante uso.



Pastor griego tocando el aulós doble.

El aulós se hizo tan popular como la lira, y en el siglo VI a. C., un tal Sakadas logró que esta especie de oboe fuese equiparado a la lira durante los Juegos Píticos, consiguiendo el primer premio en las pruebas de aulós.

Y es que, sobre todo en los últimos siglos antes de Cristo, al lado de juegos de atletismo tipo Olimpiada se celebraban otros donde participaban músicos. Hubo músicos «galácticos» cuya fama trascendió en el tiempo, y así hoy podemos saber que un tipo llamado Midas de Agrigento, en el 488 a. C., causó un gran impacto entre sus fans al rompersele la boquilla de su aulós y seguir allí tocando como si tal cosa, produciéndose un delirio colectivo.

Y si acaba de salir por aquí Midas de Agrigento, ahora nombraré a otro de Agrigento, contemporáneo del tal Midas. En este caso se trata del filósofo Empédocles, que conocedor ya de que la música amansa a las fieras, detuvo a los que iban a asesinar a su padre tocando la lira. Y menos mal que la debía de tocar de maravilla, porque a lo mejor, si no, le asesinan también a él.

En la Antigua Grecia, entre los siglos VII y V a. C., la poesía lírica (o sea, cantada) alcanza su mayor esplendor. Los poetas siguen cantando a sus dioses y héroes, pero ya aparece una especie que haría estragos: la del cantautor rebelde que se reía de los políticos. Pero claro, también se cantaba al amor, ¡cómo no! (desde siempre, el amor ha sido el tema principal de la canción en el mundo). De todas maneras, algunas letras versaban asimismo sobre los cotilleos sociales y la vida privada de los famosos.

¿Sabíais que en la Antigua Grecia también hubo ídolos de la canción, como pudo pasar en la década de 1950 con Elvis Presley, en la de 1960 con Los Beatles y más tarde con Michael Jackson? Uno de esos ídolos fue Terpandro, en el siglo VII a. C. Otro que revolucionó la canción por aquellas fechas (año 714 a. C.) fue el loquillo Arquíloco de Paros, que se inspiró en la canción popular para cantar sus temas totalmente rebeldes, incorporando un ritmo frenético que hacía bailar a las mismísimas estatuas. Sin embargo, en otros sitios como Esparta, se dieron mejor los coros, y así como hoy se dice que en cuanto se reúnen cuatro vascos ya está formado un orfeón, se podría decir que en cuanto cuatro espartanos estaban juntos ya se había constituido un coro tipo militar. Los espartanos, tan patriotas y guerreros ellos, tenían a músicos como un tal Tirteo (fallecido en el 668 a. C.) que componía canciones marchosas, es decir, de marcha para los ejércitos. Si bien existían en Esparta otros músicos como Aloman, que componía canciones para que bailaran las quinceañeras espartanas.

Todos los poetas de aquellos siglos cantaban sus poemas, desde Alceo hasta Anacreonte pasando por la Madonna de la época, es decir, la poetisa Safo.

¿Sabíais que Pitágoras, además de gran matemático, fue el iniciador de la teoría musical griega y, por tanto, pionero de la teoría musical occidental? Pues sí, Pitágoras no sólo fue el autor del famoso teorema que lleva su nombre, sino también el creador de una de las primeras escuelas musicales recogidas después por otros músicos.

También algunos filósofos griegos (ya se sabe que los griegos siempre andaban con la filosofía auestas) le daban mucha importancia a la música. Por ejemplo, Platón, en su libro *La República*, nos dice: «El ritmo y la armonía tienen en un grado supremo el poder de penetrar en el alma, de adueñarse de ella, de introducir lo bello y someterla a su dominio». Por todo ello no es de extrañar que, a diferencia de lo que ocurre hoy día en algunos países, los griegos le dieran una gran importancia a la música en la enseñanza; incluso era de muy buena nota, y no había intelectual o persona de prestigio y poderosa que se preciara que no dominara un instrumento.

Ahora le toca el turno a algo que comenzaba a hacer furor entre los griegos y que era ni más ni menos que el drama, es decir, el teatro, que en muchos casos se convertía en una auténtica ópera.

Los dramas se representaban en teatros al aire libre con capacidad para miles de personas, alguno de los cuales se conserva todavía hoy bastante bien. Y con los dramas se inicia también un auge de la música. Al principio había por allí algún que otro músico despistado tocando el aulós y un corito bastante pobrete que cantaba bajito para que se oyeran bien las palabras de los actores. También había un grupo de bailarines que se movía acompasadamente y con cierta gracia en un lugar situado frente al escenario llamado *orchestra*. ¡Hombre!, ahora os voy a decir que esa palabra, orquesta, fue la empleada posteriormente en Europa para denominar a un grupo de músicos.

Los escritores Eurípides y Aristófanes recogieron también algunos de los cambios

que se producían en la música griega. Durante esa época, la preparación de los actores debía ser total; ya no sólo se les pedía que actuaran convincentemente, sino que tenían que cantar y bailar al mismo tiempo, así que los musicales de Broadway ya los inventaron los griegos.

En los últimos siglos antes de Cristo, el desmadre era ya colectivo, y de las tragedias con acompañamiento musical (algo parecido a las óperas) se pasó a los malos musicales con escenas cómicas, un poco de *ballet*, acrobacias y algún que otro chiste de mal gusto. De esa manera, la música pasó de ser parte de la filosofía a mero entretenimiento, y esto afectó a los músicos, a los que se empezó a considerar como de bajo nivel social. Por los pocos datos que nos han llegado de la escritura musical griega, podemos deducir que la música estaba muy ligada al texto y que tampoco es que fuera muy avanzada y tan perfecta como las artes plásticas (pintura y escultura) y la arquitectura, que se han conservado hasta hoy y que son auténticas maravillas del arte.

ROMA.

Los romanos recogieron lo peor de la música griega. De este modo, y al igual que en la última época griega, el aulós, por ejemplo, ya no lo tocaban buenos músicos profesionales, sino generalmente cualquier chica guapa y de poca cultura que actuaba en las fiestas. No había banquete o juerga romana sin su correspondiente acompañamiento musical, pero de muy baja calidad.

¿Todos los músicos fueron así? Pues no, hubo excepciones, aunque alguna fue de aúpa, como la de Nerón, que se enorgullecía de ser un virtuoso tocando la lira. Y es de sobra conocida la imagen de este cruel y maniático emperador contemplando extasiado el incendio de Roma (provocado por él) mientras cantaba canciones tristes acompañándose de una lira.

Al citar a Nerón como uno de los pocos músicos romanos que han pasado a la posteridad está casi todo dicho. No obstante, os voy a contar algo más sobre el período musical romano, para no despachar la cosa así como así.

En la antigua Roma la música, sobre todo en espectáculos públicos, se hacía como casi todo, es decir, a lo grande y en plan ruidoso. Fijaos que de ello se encargaban grandes coros de miles de cantantes y formaciones de cientos de trompetistas soplando cornus (trompetas curvadas) y litus (trompetas rectas), y flautistas estridentes y apabullantes tocando tibias (aulós griegos) y flautas rectas y traveseras, que enardecían al respetable público tanto en los famosos juegos de los circos, con sus gladiadores y peleas entre animales, como en las grandes ceremonias. También usaban instrumentos de percusión como el pandero, tambores pequeños, platillos, címbalos, etc., y un instrumento asimismo apreciado por los romanos como fue el órgano hidráulico, y que más tarde, con la caída del imperio, daría lugar al

órgano que todos conocemos hoy. No hay mal que por bien no venga.

¿QUÉ PASÓ DESPUÉS DE LOS ROMANOS?.

Cuando tuvo lugar la división del Imperio romano en dos partes, en Italia la Iglesia se impuso la tarea de hacer una nueva música, mientras que en la otra parte, en Bizancio, continuaron siendo fieles a la tradición griega y también a instrumentos como el órgano.

En los países donde la Iglesia tuvo influencia, ella se ocuparía durante los siguientes siglos de la música llamada culta, porque de la música popular y profana ya se encargó el pueblo de mantenerla viva a pesar de los esfuerzos de los mandamases eclesiásticos por restringirla lo más posible. Ahora bien, como la cultura y el conocimiento escrito estaban en manos de la Iglesia, lo que ha llegado hasta nosotros de ciertas etapas de la historia ha sido únicamente la evolución de la música religiosa, o sea, la escrita.

En la música que cultivaba la Iglesia se comenzó a notar la influencia de la judía, que habían expandido por Europa occidental primero los apóstoles y, luego, muchos de sus seguidores. La música del pueblo judío había estado influida por la de Mesopotamia, Egipto o Grecia, de manera que la que se hacía en la Europa cristiana tuvo mucho que ver con todas esas antiguas culturas conectadas entre sí y de las que había salido un auténtico cóctel musical.

De todas formas, y por citar a un músico superconocido de Israel, nombraré a David, al que no se puede separar de su lira y que no sólo la tocaba de manera total sino que además era todo un bailón: «David bailaba ante el Señor con todas sus fuerzas». Pero encima era un todoterreno que organizaba la música de los ritos religiosos y componía los salmos.

El hijo de David, es decir, el rey Salomón, hizo construir un pedazo de templo en Jerusalén. Tras la destrucción del primero por el barbudo rey asirio Nabucodonosor se construyó otro que disponía de coro y orquesta. Después, lo de la orquesta se fue al garete y sólo quedó el coro. Los instrumentos fueron considerados como algo impropio de los actos religiosos y únicamente el shofar (cuerno de carnero) era tocado en los templos. Esta tradición pasó a la Iglesia cristiana, que no admitió durante siglos nada más que voces en los templos para cantar los salmos e himnos, y si eran de hombres, mejor.

Pero no siempre se evitó que las mujeres hicieran música, no. Isidoro de Pelusium (siglo V), por ejemplo, permitió que cantasen, ya que así, según él, no se dedicaban a murmurar y cotillear durante la ceremonia.



Nerón practicando ejercicios de calentamiento con su lira.



Capítulo 3

EDAD MEDIA

Todo lo que acabamos de ver se podría resumir diciendo que, dado que el cristianismo procedente de Israel fue asumido por los romanos, que a su vez habían hecho suya la música griega, la música que se hacía en Roma durante los primeros siglos de la Era Cristiana era el resultado de una mezcla de influencias judía, griega, bizantina y romana, aunque pronto se apartaron de esta última por considerarla pecaminosa.

Y es que la Iglesia, tras haber sufrido tantas persecuciones en los primeros momentos y luego la invasión de los pueblos llegados del norte de Europa, llamados bárbaros, tenía miedo y veía peligros por todas partes, así que quería atar corto a la gente. Incluso los bárbaros también crearon confusión al aportar su música a la ya complicada del Imperio romano. Por eso se comprende que en la segunda mitad del siglo IV el arzobispo de Milán, el futuro san Ambrosio, decidiera clarificar todo aquel mejunje y ganarse al personal difundiendo y componiendo unos himnos sencillos y pegadizos. O sea, como canciones de verano pero en himno religioso. Todo el mundo cantaba encantado con aquellos himnos facilotes y populares.

EL GREGORIANO, LOS CHUPONES DEL MELISMA, LOS TROPOS Y LA ESCRITURA NEUMÁTICA. ¡MENUDO LÍO!.

En el año 590 es nombrado papa Gregorio I el Magno, un hombre, luego santo, muy especial que, sin ansias de protagonismo, tuvo la suficiente habilidad y genio para unir a la cristiandad en torno a él. Entre otras cosas, realizó una fantástica labor mandando ordenar todo el follón de la liturgia romana y recogiendo los ritos y cantos desperdigados por Occidente a lo largo y ancho de Europa. Un siglo más tarde, a ese canto romano unificado por Gregorio I se le conocería con el nombre de «canto gregoriano», y reinó en la liturgia de toda la Europa cristiana durante los cuatro siglos siguientes. ¡Ahí es nada! Es de suponer que muchos de los que leáis este libro hayáis escuchado alguna vez canto gregoriano, y que a algunos les parezca un rollo, pero si lo escucháis bien os entrará una paz increíble.

Y ya es hora de que os enteréis de algo sobre el canto gregoriano, aunque sea poco. El gregoriano es un canto litúrgico (hecho para los ritos de la Iglesia) entonado por un conjunto de voces, sin acompañamiento de ningún instrumento. En él, todas las voces cantan al unísono, es decir, al mismo tiempo, una sola melodía.

Estamos ya en el siglo IX, y es entonces cuando se producen unos avances que van a dar lugar a importantes cambios en la música, van a «marcar tendencia».



La espiritualidad medieval: el canto gregoriano.

Uno de esos avances lo llevaron a cabo los que podríamos llamar «los chupones del melisma». ¿Qué era un melisma? Pues el adorno musical de una sílaba. Y es que «los chupones del melisma», ya hartos de cantar siempre la misma melodía en el gregoriano y queriendo lucirse, como hacen algunos delanteros en el fútbol, decidieron decir lo de: «Aquí estoy yo, que soy un *crack* haciendo la bicicleta». Así adornaban a placer, con varias notas, una determinada sílaba que sólo tenía escrita

una nota para ella. Pero es que además, en otras partes de la melodía gregoriana, estos revolucionarios iban incorporando fragmentos cada vez más largos, inventados por ellos, que se conocieron como «tropos». A veces los tropos estaban justificados porque, para que todo el mundo lo entendiera, explicaban no en latín, sino en lengua vulgar diversos pasajes de los Evangelios. Y si a esto añadimos que bastante de la música de estos tropos provenía de canciones populares, comprenderemos que el resultado fuese exitosísimo. ¡Todo el mundo a cantar tropos!

En el siglo IX también se inventó la escritura neumática (que nada tiene que ver con las ruedas de los coches). Resulta que los monjes se sabían más o menos las canciones que cantaban, pero de vez en cuando se les olvidaba algo y ¡horror!, se quedaban en blanco. Para solucionarlo se inventaron unos signos llamados *neumas* que colocaban encima de las sílabas de cada palabra pero que sólo servían para recordar si el sonido bajaba o subía; o sea, una chuleta gregoriana. Con el transcurso de los años, esos signos o neumas se fueron perfeccionando para detallar y precisar cada vez más la altura y la duración de los sonidos en cada sílaba.

HUCBALDO Y SUS LÍNEAS Y GUIDO Y SUS «CHULETAS».

Un buen día, uno de los monjes que se dedicaba a escribir y copiar la música, no se sabe si para no torcerse en la escritura o bien para determinar mejor una altura concreta de los sonidos, trazó una línea roja horizontal con un punzón y ordenó por encima unos signos o neumas, y por debajo, otros. El caso es que a los monjes que cantaban les vino de maravilla el invento de la rayita, que se generalizó a partir de ahí. Poco a poco surgieron otras líneas, y en el siglo X un monje benedictino llamado Hucbaldo, que era un empollón, tuvo la genial idea de trazar varias líneas más y escribir el texto dividiéndolo en sílabas, poniendo cada una de ellas en su altura correspondiente dentro de esa línea. Hoy día se duda de que ese monje fuera el pobre Hucbaldo.

Un siglo después, el también monje benedictino Guido D'Arezzo tuvo otra buena idea. A Guido se le ocurrió tomar la primera sílaba de cada verso del antiguo himno de san Juan Bautista para llamar de ese modo a cada nota. Y es que cada verso del citado himno comenzaba con el sonido inmediatamente superior al anterior. Así puso a cada sonido o nota de la escala el nombre de las primeras sílabas de aquellos versos, que decían así: **Ut** queant laxis, **R**esonare fibris, **M**ira gestorum, **F**amuli tuorum, **S**olve polluti, **L**abii reatum, **S**ancte **I**ohannes. Es decir: Ut (hoy en día **Do**), Re, Mi, Fa, Sol, La, y con el Si (formado por la S de Sancte y la I de Iohannes) hubo problemas que al final se arreglaron.



Guido D'Arezzo explicando a un alumno la chuleta de la escala musical.

Bueno, pues ¡vaya por Dios!, hoy también se pone en duda que fuera el tal Guido D'Arezzo el inventor de la escala musical con los nombres que aún tienen las notas.

Pero de lo que no hay duda es de que Guido fue el inventor de la «chuleta musical», pues ideó una brillante manera de acordarse de la serie completa de notas y de las sílabas con que se las nombraba: dibujó la palma de una mano con la información que debía ir escrita en ella de forma que, mirándola, un alumno o cualquiera pudiera acordarse de todo lo de la escala musical.

La música escrita para la liturgia era bastante abundante y los copistas de los monasterios se mataban a trabajar para abastecer de música a las iglesias de las diversas localidades. Y es que los monasterios eran algo así como las casas de discos de la Edad Media; sin sus copias, no había música en las iglesias y la cosa podía ser grave.

LA MÚSICA RELIGIOSA Y LA MÚSICA PROFANA.

Desde luego, y como en otras cosas en aquellos tiempos, la Iglesia era partidaria de que «la música con sangre entra», y para el aprendizaje de sus estrictas reglas se empleaban ciertos métodos con los alumnos de los coros, como demuestra un libro de reglamento para el monasterio de San Benigno, en Dijon (Francia), en el que

podemos leer: «En los nocturnos, si los niños cometen alguna falta en la salmodia o en otro canto, bien por quedarse dormidos o por alguna falta semejante, no debe producirse demora alguna, sino que se los despojará del hábito y del capuchón y se les golpeará, cuando sólo tengan puesta la camisa, con cimbreantes y lisas varias de mimbre, adecuadas para ese propósito especial». ¡Qué delicadeza!

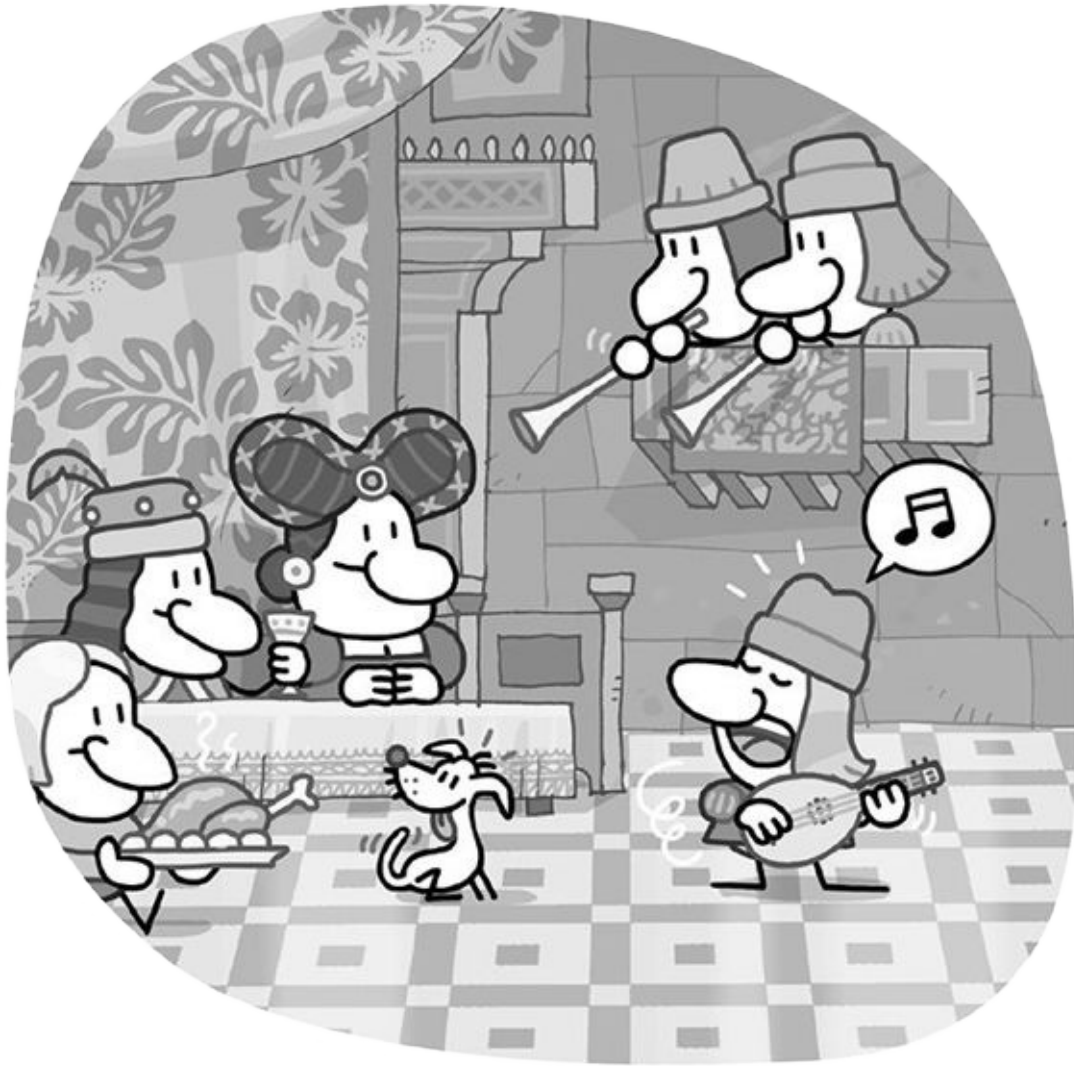
De un lado estaba la música que hacía el pueblo: las canciones que se entonaban mientras se trabajaba en el campo y en determinadas festividades, como en la Navidad con los villancicos o en situaciones especiales, como cuando entró Alfonso XI en Sevilla, en donde se bailó y tocó música durante horas y horas. Por otro lado estaban los clérigos y otras personas más o menos cultas que escribían y practicaban música.

MINISTRILES, JUGLARES, GOLIARDOS, TROVADORES Y TROVEROS, «ROCKEROS MEDIEVALES».

En las cortes de los nobles las fiestas y juergas podían ir acompañadas por aspectos relativamente cultos. Cada poderoso tenía a su servicio cierto número de «ministriles» (músicos) que acompañaban los cánticos de su señor. Cuanto más poderoso era el señor, más cantaba y más ministriles debía tener para poder presumir ante sus cortesanos y sacar pecho con los demás. Los ministriles tenían que ser diestros en tocar el arpa, la viola y otros instrumentos, y un señor que tuviera un solo ministril para acompañarle era considerado como un don nadie, un pringado.

En los fiestorros, en primer lugar se daba un gran banquete. Luego los ministriles comenzaban su número, tras el cual algún caballero se lucía cantando con el acompañamiento de sus músicos. Después una dama seguía al caballero que quería ligar con ella mientras los ministriles tocaban a su alrededor. Acto seguido entraba en acción el grupo de ministriles de manera atronadora, para que todos bailaran como locos.

En esta época tuvieron gran importancia determinados estilos de música profana, entre los que cabe destacar los cantares de gesta como el del *Mío Cid* o el de *Fernán González*, que eran algo así como los culebrones o las biografías de los superhéroes pero en canción.



Banquete medieval amenizado por ministriles.

A lo mejor alguna vez habéis oído hablar de los juglares, pero ¿quiénes fueron? Eran como los ministriles, pero sin puesto fijo. Lo que hacían provenía de los antiguos mimos griegos y romanos y fueron una especie de antecedente del moderno circo ambulante. Por una parte podían ser poetas, pero generalmente cantaban, bailaban, tocaban instrumentos, eran mimos, acróbatas, adivinos, tenían animales domesticados y ejercían de bufones cuando la cuestión lo requería.

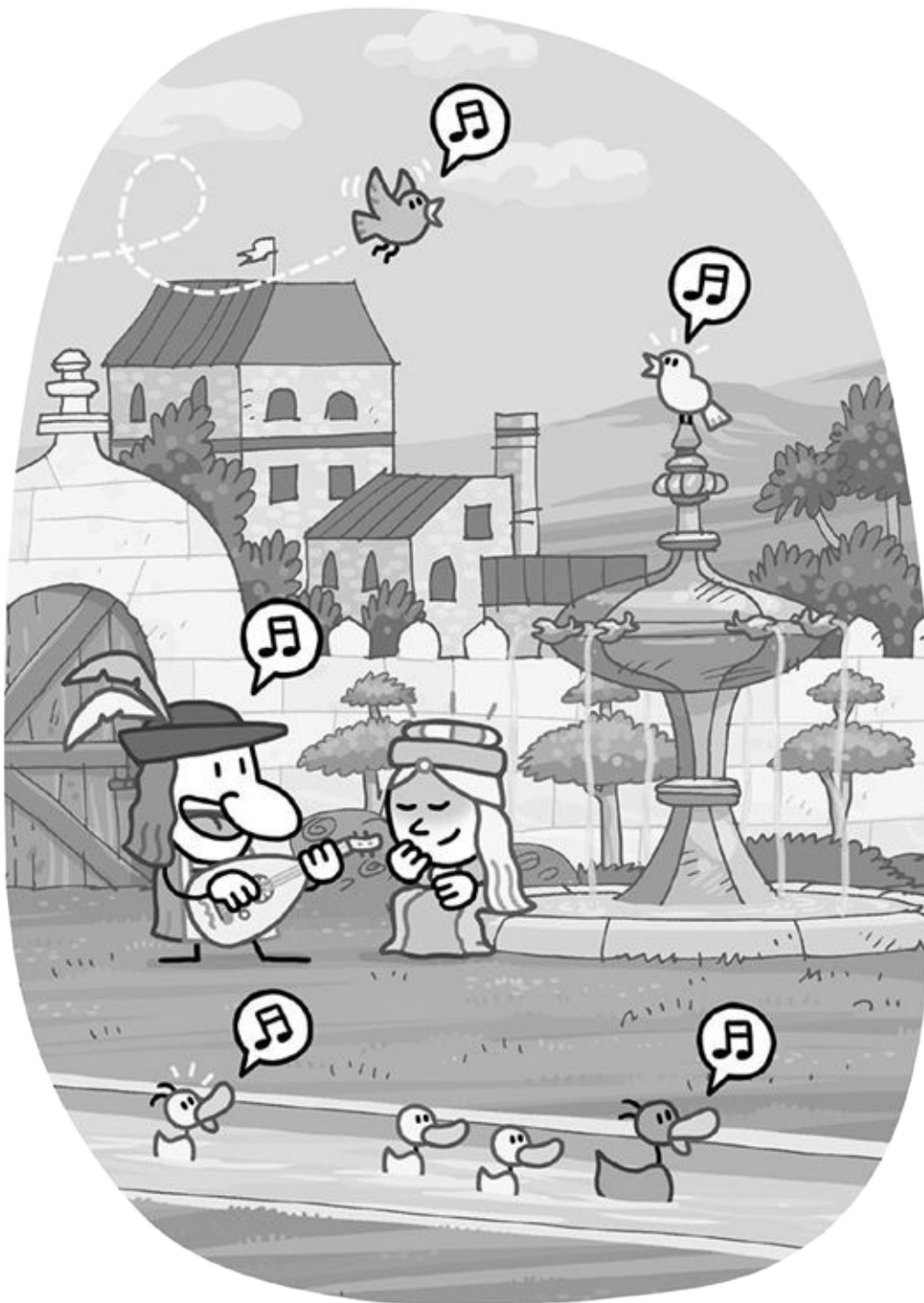
La Iglesia los veía con malos ojos y los persiguió todo lo que pudo, aparte de por las letras que cantaban, porque tocaban instrumentos prohibidos, al considerarlos paganos. Y es que no se podía dar un paso sin encontrarte algo prohibido por la Iglesia. Pero los juglares, como si nada. No hacían caso de aquellas prohibiciones y viajaban constantemente, recorriendo países enteros para deleite de vasallos y señores.

En alguna ocasión estos juglares fueron lo que se conoce como «goliardos». Los goliardos eran clérigos, algunos poco serios, que habían dejado la vida religiosa y que por su preparación estaban un peldaño más arriba que los juglares propiamente dichos. Cantaban tanto en lengua vulgar como en latín y podían ir de las poesías más

delicadas y sensibles a las groserías más increíbles. En sus canciones no faltaban alabanzas al vino, a las mujeres y al sexo, y otras veces se mofaban y reían de los religiosos poniendo a caldo a la Iglesia. Desde luego, las canciones más conocidas de los goliardos son los *Carmina Burana*, que nacieron en el monasterio alemán de Beuren y que llegaron hasta España por el famoso Camino de Santiago.

Y volviendo a los juglares, no todos ellos eran iguales. Había diferentes clases y castas. Así, por ejemplo, los más tiradillos eran llamados «cazurros», pero había otros que por su cultura y sus modales elegantes podían confundirse con los trovadores de mayor categoría.

Los trovadores eran como los juglares pero en niño bien de casa bien. Es decir, no solamente de una clase social alta sino también con una mayor preparación intelectual, y por supuesto poetas y músicos. Por ello los trovadores eran cantautores, componían y cantaban sus propias canciones, a veces acompañándose ellos mismos y otras sirviéndose de juglares o ministriles. Surgieron en Provenza (sur de Francia) en el siglo XI y tuvieron como primeros temas los bonitos ideales caballerescos: el honor, la defensa del débil, el culto a la amada, etc. Es decir, en su época un representante de esos ideales pudo ser, por ejemplo, Ivanhoe, o en la nuestra superhéroes de ciencia ficción como Batman. Pero los trovadores le dieron a otros asuntos como la canción de gesta, la crítica política y moral, el palo a sus enemigos o las elegíacas, es decir, canciones tristes por el fallecimiento de algún ser querido.



Trovador provenzal interpretando canciones de amor.

Los trovadores cantaban en lengua d'Oc, lenguaje culto de la región francesa Languedoc, y sus canciones amorosas iban desde lo más picante, con un caballero y una pastora como protagonistas, hasta canciones del alba, en las que se narraba la llegada del amanecer con el canto de la alondra que pillaba a los amantes desprevenidos, o canciones tristísimas de amores desesperados.

Algunos de los trovadores más conocidos, los superfamosos de la trovadoresca, fueron Guillermo IX de Poitiers, Bernard de Ventadorn (autor del famoso *hit* «Cuando escuches a la alondra»), Bertrand de Born (que insultaba en sus canciones a sus enemigos), Marcabré (un tipo violento y malencarado que llamaba a la guerra

contra los moros en España), Raimbaut de Vaqueiras (creador de la famosa canción-danza «Kalenda maya») y Peire Vidal. ¿Cuántos nombres de cantantes y autores de canciones de ahora mismo se conocerán dentro de ocho siglos?

En el siglo XIII nos encontramos con otro grupo de trovadores, más modernos y llamados troveros, que surgieron en el norte de Francia y que escribían en lengua de Oil (que nada tenía que ver con el aceite sino con el idioma francés antiguo). En Alemania se les conoció como *minnesänger* (cantores del amor). Bien, pues en este siglo ya los señores feudales, incluyendo bastantes reyes, le dieron a la trova que daba gusto cantando canciones tipo lai y virelai, es decir, canciones poéticas acompañándose con instrumentos.

Hoy conocemos alrededor de doscientos nombres de troveros de hace setecientos años, algunos de mayor categoría social que otros. Veamos a algunos de ellos: Conon de Béthune (que tomó parte en la Cruzada en 1204), el francés Thibaut IV de *Champagne* (éste no tenía problemas a la hora de brindar), que también fue después rey de Navarra y uno de los troveros más importantes; Blondel de Nesle (que cantó las aventuras del rey de Inglaterra, Ricardo Corazón de León), el propio Ricardo Corazón de León (bisnieto a su vez del trovador antes citado, Guillaume de Poitiers), etc.

RICARDO CORAZÓN DE LEÓN Y ALFONSO X EL SABIO: LOS REYES SE PONEN A CANTAR.

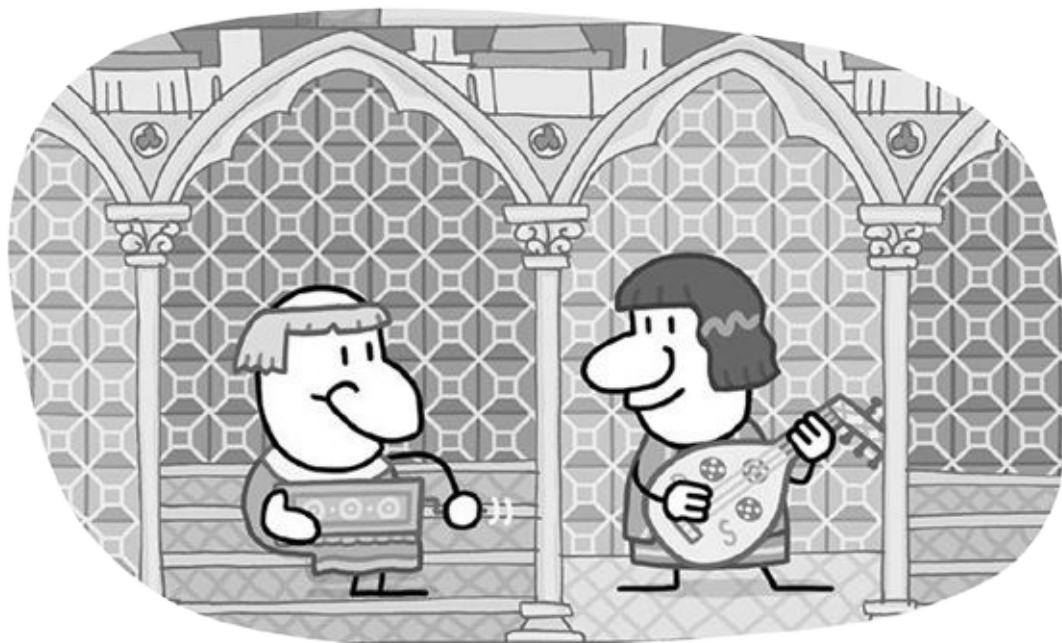
Por cierto, hay una bellísima y triste canción de Ricardo Corazón de León, titulada «Ja nus hons pris», que compuso cuando estaba encerrado en un castillo y en la que se quejaba del comportamiento de los que él creía que eran sus amigos.

Y es que cuando volvía a Inglaterra todo contento, después de haber obtenido grandes victorias en la Tercera Cruzada y con ganas de arreglarle el cuerpo a su hermano Juan sin Tierra, que estaba intrigando más de la cuenta en su reino, fue hecho prisionero en Austria por Leopoldo II. Este individuo se lo pasó a otro poco recomendable, Enrique VI de Alemania, que con toda la cara del mundo pidió un rescate por él. Y héteme aquí que ninguno de los que Ricardo creía leales amigos y que le debían muchos favores, quería soltar la pasta para rescatarle. Así que en esa canción, el pobre Ricardo se lamentaba de tanto egoísmo y tan poca amistad. Más tarde se sabe que logró llegar a Inglaterra y poner las cosas y a Juan sin Tierra en su sitio (la leyenda y las películas cuentan que incluso contó con la ayuda del mismísimo Robin Hood).

Los trovadores y troveros franceses viajaron e influyeron lo suyo en países como Alemania, Italia y España. Aquí sobre todo a través del Camino de Santiago. El

trovador español más conocido por la importancia de su trabajo fue Alfonso X el Sabio. En la segunda mitad del siglo XII este supersabio rey escribió más de cuatrocientas cantigas en alabanza a la Virgen María y a sus milagros.

Parece ser que el rey aburría a sus cortesanos con sus cantigas porque, claro, eran muchísimas. Y además las endilgaba en una sola sesión, todas de un tirón. Por ejemplo, en las primeras cien cantigas el rey se refiere a su querido público como «mis amigos». Hacia la cantiga doscientos (cuando el cansancio comienza a hacer mella en los amigos y éstos empiezan a pasar), don Alfonso dice: «Si me queréis oír, ¡por Dios, escuchad!». Cuando iba por las trescientas, el rey ya se mosquea totalmente, se encara con la concurrencia y les dice más o menos: «Si estuvieseis callados podríais escuchar; y por Dios, parad ya y no habléis en alto». En las últimas cien cantigas, completamente desesperado, les dice de todo.



Músicos medievales según una ilustración de las Cantigas de Alfonso X el Sabio.

La verdad es que un poco palizas sí debía de ser Alfonso X el Sabio. Y es que el rey iba y le decía a un cortesano: «Mirad, don Pero, os voy a cantar unas cantigas», y claro, don Pero ponía pies en polvorosa y llegaba hasta Burgos sin parar.

Pero el valor de las cantigas es inmenso, no sólo porque recogen hechos reales y conocidos de su tiempo, que nos dan una idea de las costumbres y del pensamiento de entonces, sino porque la música vocal y la instrumental que contienen son el resultado tanto de la influencia del canto litúrgico cristiano en el canto popular como de la música árabe y judía que se daba en la España de aquellos años.

APARECE LA POLIFONÍA.

Para terminar con lo de los trovadores y troveros y pasar al comienzo de la polifonía (es decir, varias melodías superpuestas) hay que nombrar a un trovero de clase plebeya, o sea, no de procedencia noble, llamado Adam de la Halle, el Jorobado.

A finales del siglo XIII, tanto trovadores como troveros estaban ya casi pasados de moda. Unos por ser demasiado exquisitos y otros por dar al pueblo lo que el pueblo pedía, es decir, idiotez. El asunto había degenerado. Uno de los géneros troveros era el *jeu parti*, o sea, juego tipo Trivial con preguntas y respuestas, pero muchas absurdas del estilo de: «¿Es preferible comerse una pierna de cordero a heredar una rica herencia?».

Adam de la Halle fue uno de los troveros que le dio a semejantes tonterías. Sin embargo, este hombre era especial. Entre otras obras escribió un juego, el «Juego de Robin y Marion», que se hizo muy famoso en varios países, incluida Italia, a donde él viajó. Este juego no era tan tonto como otros y se puede decir que fue una obra precursora de las óperas cómicas. En él había tanto canciones como bailes y el argumento iba al grano y lo entendía todo el mundo, siendo también del gusto de la nobleza. Fue un auténtico bombazo. El susodicho Adam de la Halle era un moderno total, encuadrado entre los compositores famosos que escribían ya en plan polifónico (varias voces con diferentes melodías al mismo tiempo). Pero sin ir más lejos, en España ya había muestras de escritura a dos y tres voces en algunos libros.

¿Cuándo surgió la polifonía? «¡Oye, y a mí qué me cuentas!», podría ser la respuesta. Y es que el canto a dos o más voces había existido desde yo qué sé qué tiempos y en yo qué sé qué lugares, pero se empezó a escribir en el siglo IX. Precisamente, en ese siglo fue cuando algún monje con voz grave, harto de no poder cantar el canto llano o gregoriano porque era para voces más agudas que la suya, se empeñó en cantar lo mismo que los otros monjes, pero eso sí, cuatro o cinco notas más abajo. Pensó que tenía el mismo derecho a cantar que sus compañeros con voces más agudas, y a lo mejor, sin saberlo, ¡había hecho nacer una armonía a dos voces! A ese descubrimiento en los monasterios se le llamó *organum*, seguramente porque en el órgano se podían dar notas diferentes al mismo tiempo.

En el siglo XI otro monje valiente que no tenía la voz tan grave ni tan aguda incorporó una tercera voz para poder cantar cómodamente también él. «¡No voy yo a ser menos!», debió de pensar. Además, así, poco a poco, fueron independizándose las voces y cantando cada una melodías diferentes; si una voz subía, la otra bajaba, y al contrario, y a eso se le llamó discanto. Había nacido la polifonía. ¡Viva la polifonía!

LAS MUJERES DAN CAÑA Y LOS DOS «IN» FUNDAN LA ESCUELA DE NOTRE DAME.

En esta época, ya los que escribían una obra se sentían orgullosos de ella, y por fin la firmaban para que se supiera que era suya y de nadie más. Fueron los primeros

compositores conocidos, entre los que, ¡asombraos, había una mujer!, la monja alemana, poetisa, santa, músico, especialista en plantas medicinales y no sé qué cosas más, Hildegard von Bingen (1098-1179). Y digo lo de ¡asombraos!, porque, dado el horror que tenía la Iglesia a que las mujeres intervinieran en algo creativo, ésta fue una auténtica heroína que le echó narices al asunto.

Ahora bien, una cosa es que el hombre descubriera y practicara la polifonía desde el comienzo de la humanidad y que la escribiera desde el siglo IX, y otra es que fuera consciente de esa manera concreta de hacer música para aprovecharla y organizarla. Eso es lo que comenzó a suceder en los siglos XII y XIII, época que se conoce como *Ars Antiqua*.

El pistoletazo de salida tuvo lugar otra vez (cómo no) en Francia en el siglo XII con los dos «in»: Léonin y Pérotin (así los conocían sus familiares y amigos, y luego el mundo entero). Aquel pistoletazo se dio concretamente en París, y más concretamente en la catedral de Notre Dame, donde León (o sea, Léonin) era organista. Este hombre hacía florituras en sus obras y adornaba a placer la llamada voz organal, es decir, la segunda, que, por eso, dejaba en mantilla a la voz principal. Entonces ésta se defiende y responde atacando a su vez con otros melismas o adornos, con lo que el juego de voces, retándose una a la otra, estaba garantizado.

Y tras Léonin viene un presunto discípulo suyo en Notre Dame, un tal Pierre (conocido en su casa a la hora de comer como Pérotin, o sea, Perico).

Tanto Léonin como Pérotin formaron la llamada Escuela de Notre Dame, en la que se componía organum (polifonía) a cuatro voces con discantos (voces subiendo y bajando) a tope y en los que muchas veces una voz cantaba en latín y la otra en francés, y cada una con una letra diferente. ¡Qué follón!

Y claro, entre una cosa y otra, en París tenían un problema: con tanta voz, tanto organum, tanto discanto, tanta letra con idiomas diferentes y tanta remonda, el ritmo se iba complicando, así que cuando salían los sacerdotes en solemne procesión desde el altar hasta las gradas del coro (donde se cantaba el llamado «gradual») para volver luego al altar, como iban con unos ritmos endiablados que ríete del rap, ballenato, reggaeton o cumbia salsera, los pobres sacerdotes no podían caminar sin dar traspies y correr, moviéndose como el robot 3PO. Así que se procedió a solucionar el problemón unificando y organizando un mismo ritmo para todas las voces. A esas composiciones, ya con un ritmo continuo y pausado que permitía a los curas caminar cuan solemne procesión, se les llamó *conductus*, es decir, conducir a los sacerdotes como Dios manda sin tener que hacer el ridículo.

Luego estaban las cláusulas (generalmente la parte final de una obra pero con un texto escrito en la lengua de la calle), que todo el mundo entendía. Esto fue el comienzo del motete, que no es un mote pequeño sino una pieza cortita a varias voces y que tuvo su importancia en los siglos posteriores, tanto en la música religiosa como en la profana. Desde luego a las voces ya existentes se les podía agregar por arriba otra más aguda. A todas esas voces que cantaban diferentes melodías con un mismo

ritmo, a toda aquella polifonía, se le llamó contrapunto, es decir, punto contra punto, nota contra nota, algo que gobernaría la música en gran medida durante los siglos posteriores.

LOS INSTRUMENTOS EN LA EDAD MEDIA.

Vamos a hacer un pequeño alto en la evolución de la música para decir que tanto en la Alta como en la Baja Edad Media la variedad de instrumentos era increíble.

En cuanto a la cuerda había muchos de cuerda pulsada, como por ejemplo arpas, cítaras, laúdes (provenientes de los árabes), salterios, guitarras (quizá también de procedencia árabe). De cuerda frotada estaban entre otros la viella de arco, la de rueda o zanfona, el rabel (especie de pequeño violín de dos o tres cuerdas), la fídula (otra especie de violín), etc.

Respecto a los instrumentos de viento madera había flautas de pico (o rectas) de diferentes tamaños y algunas flautas descendientes del aulós griego, por ejemplo, la familia de los llamados cromornos. También comenzó a hacer furor la cornamusa, o sea, la gaita. Asimismo había chirimías y bombardas (que no era ningún artefacto bélico sino musical), antecedentes del actual oboe si eran pequeñas y más agudas, o del actual fagot si eran más grandes y graves.

Por su parte, los instrumentos de viento metal, tales como las trompas o las trompetas largas, seguían siendo empleados por los ejércitos para anunciar desde las almenas de los castillos la llegada de algún personaje, el comienzo de los torneos, etc.

Los de percusión fueron muy numerosos: timbales (en España llamados atabales), tambores, tamboriles, nácaras (tambores pequeñitos), címbalos (dos pequeñas conchas en plan castañuela), triángulo, campanas, etc.

De teclado sobresalían el clavicordio (antecedente del piano) y, sobre todo, el órgano, que tenía mucha importancia en las iglesias, donde eran enormes, o en los palacios y castillos, donde eran más pequeñitos. Para accionar los fuelles que daban aire a los órganos más grandes se necesitaban varios hombres forzudos que sudaban la gota gorda con ese trabajo.



ARS NOVA. LA MÚSICA EMPIEZA A ORGANIZARSE Y NACE LA BURGUESÍA.

La gran puerta por la que se adentraría el Renacimiento en general y concretamente el musical fueron los adelantos ocurridos en el siglo XIV. Durante él y a través de lo sucedido en el *Ars Antiqua* se sentaron las bases de la música renacentista. Y es que en esa época empezó el final de la hegemonía eclesiástica, que vio cómo la naciente burguesía (es decir, la clase formada por los gremios y comerciantes) se apropiaba de la música para hacerla evolucionar tanto artística como técnicamente, sin depender ya del dominio intelectual de la Iglesia. A esto colaboró, por una parte, la mala imagen de la Iglesia con la conducta poco recomendable de algunos papas y mandamases, y por otra, el prestigio de bastantes músicos nobles. Sin ir más lejos y para no salir de España, un cronista nos dice que Don Juan II era una especie de Michael Jackson pero en rey: «Tenía muchas gracias naturales; era músico, tocaba, cantaba y danzaba muy bien».

Otro ejemplo fue el marqués de Santillana, que se sabía de memoria cantidad de obras del gran músico francés Guillaume de Machaut, o del poeta y músico catalán Jordi de Sant Jordi.

De Enrique IV el Vilipendiado se decía que: «Estaba siempre pensativo; tañía dulcemente el laúd; sentía la perfección de la música; los instrumentos le gustaban...». Según esto, parece que el rey era ligeramente un muermo.

En este siglo XIV, Francia fue el país que siguió tirando del carro y el pionero de los nuevos cambios con dos nombres estelares que hay que retener: Philippe de Vitry (1291-1361) y Guillaume de Machaut (h. 1300-1377). Ambos provenían de una tierra de buenos vinos espumosos, la *Champagne* francesa. Vitry fue un sacerdote músico y teórico propietario de un coco muy bien amueblado. Entre otras cosas se inventó la expresión *Ars Nova* (para diferenciarla del *Ars Antiqua*).

Efectivamente, escribió un breve tratado llamado así, *Ars Nova*, en el que exponía un nuevo método para controlar los motetes, tanto en cuanto al ritmo como a la melodía, dándole un impulso vanguardista al asunto. La verdad es que no se conserva el original de ese tratado y lo que conocemos es gracias a unos apuntes de algunos estudiantes sobre sus charlas y conferencias. Eso para que veáis lo importante que pueden ser los apuntes.

La expresión *Ars Nova* ha servido para denominar el período de avances que tuvo lugar a comienzos del siglo XIV.

PHILIPPE DE VITRY.

Lo que voy a contaros parece un lío espantoso, pero si os fijáis bien, no lo es tanto.

Para empezar, casi toda la música hasta entonces se había hecho en compases ternarios (de tres partes), considerados por la Iglesia como perfectos. Ahora



Vitry le da al compás binario (de dos partes).

Para que lo sepáis, la manera de llevar el compás organizadamente se llama isorritmia.

Para organizar el ritmo, Vitry indica el compás detrás de las claves. Las claves son los signos que se colocan al comienzo del pentagrama y por el que se puede conocer la altura de los sonidos y el nombre de las notas. Luego los signos del compás colocados detrás de las claves sirven para la medida del ritmo y para saber cuántas notas entran en cada tiempo de ese ritmo.

Pero no contento con eso, nuestro héroe añadió otras notas de diferente duración a las que ya había, de manera que se acercó bastante a las notas actuales más utilizadas, que son: redonda, blanca, negra, corchea y semicorchea, valiendo cada una la mitad de la anterior, lo cual clarificó muchísimo la medida del tiempo, ya que se podía saber con precisión la duración de cada nota. Así que el motete isorrítmico se podía volver más salsero y complicado sin miedo a que nadie se perdiera y metiera la pata. El pequeño desmadre estaba organizado y así se podía desmadrar más todavía. La música ya no era tan monótona como antes.

Si al motete isorrítmico polifónico le añadimos la sensualidad que daba el nuevo cromatismo y encima con textos cantados en la lengua de la calle o vulgar, con canciones amorosas, picantes, chistes verdes y todo, entenderemos por qué se extendió el motete como la pólvora por toda Europa, haciendo furor entre los jóvenes especialmente.

Todo lo anterior irritaba sobremanera a los puritanos jercas eclesiásticos, como el papa Juan XXII, que en una bula de 1322 arremetió contra esos músicos modernos porque afeminaban la música, complicándola con sus malditas melodías y técnicas inventadas por ellos, despreciando así la estupenda música antigua. Y encima metían demasiadas notas, lo que hacía que se confundiera todo. Según el papa Juan XXII, que estaba muy enfadado con lo que pasaba, los compositores corrían y corrían y no se detenían nunca, y con su música, más que elevar el espíritu, daban placer a su mente. Y encima los muy osados expresaban con movimientos y gestos lo que cantaban o tocaban, incitando a que el personal se entregara a la relajación de costumbres en lugar de evitarla. ¡Vaya palo! ¡Aaah! Pero los jóvenes modernos pasaron ampliamente de la opinión y órdenes que dio aquel Papa.

De los avances de Philippe de Vitry con el famoso motete isorrítmico se aprovechó Guillaume de Machaut, que fue algo así como el Beethoven del Ars Nova pero en viajero.

GUILLAUME DE MACHAUT.

Machaut no fue noble ni rey, pero vivió como si lo fuera. Estuvo al servicio de Juan de Luxemburgo, rey de Bohemia, hombre de acción al que aburría soberanamente

estar siempre en el mismo sitio, sin dar mandobles con su espada a diestro y siniestro. Así Machaut, durante veinticinco años, se volvió loco viajando de un país a otro, siguiendo el rastro de sangre que dejaban los mandoblazos de su guerrero señor. Luego pasó al servicio de otro Juan (menos mal que éste era Juan el Bueno), y más tarde al de Carlos V de Francia y al de su hermano, el duque de Berry.

Guillaume de Machaut fue, como ya he dicho, el músico más importante del Ars Nova, ya que tomó todos los avances de Philippe de Vitry para hacer algo grandioso. Es como si Vitry hubiese inventado la piedra tallada con la que Machaut construyó una preciosa catedral. Así, Machaut fue el primer compositor que escribió él solito toda una misa polifónica, la llamada *Misa de Notre Dame*, porque no en vano él pertenecía a la Escuela de la Gran Catedral de París. Para componerla se inspiró en un tema archipopular en toda la Europa de aquellos años, una melodía que usaron también casi todos los compositores de entonces para hacer sus canciones, sus misas, etc. Se conocía como la melodía de «L’homme armé» (El hombre armado). Pero Machaut también se hizo famoso por sus canciones de amor, sus motetes isorrítmicos y otras cosas de moda como, por ejemplo, los rondós, los virelais o las baladas, que generalmente eran polifónicas.



La polifonía tenía una ventaja, y es que a veces se podían sustituir las voces por instrumentos y el resultado se convertía entonces en baile, cosa que gustaba un montón a los más jóvenes.

LOS TIEMPOS ESTÁN CAMBIANDO.

No hay duda de que durante el siglo xx y lo que llevamos del XXI (salvo algunos años) el centro de la moda musical ha sido y es los Estados Unidos de América. En el siglo XIV lo fue Francia. Desde este país, la polifonía del Ars Antiqua y sobre todo del Ars Nova arrasó en toda Europa. El hecho de que la música se modernizara, saliera a la calle y rompiera con la música de la Iglesia sintonizaba totalmente con lo que estaba ocurriendo en la sociedad: la gente quería más libertad y más cosas nuevas. Ahora cada vez era más importante el hombre en sí, los asuntos terrenales que los celestiales. La Edad Media quedaba atrás definitivamente con todos sus conventos, sus cuatro poderosos que hacían lo que querían y las mil y una prohibiciones de la Iglesia. Ahora cambiaban los tiempos y se le daba la bienvenida, con absoluto entusiasmo, a un período mucho más abierto, alegre, dinámico y creativo.

La Edad Media ha muerto. ¡VIVA EL RENACIMIENTO!



Capítulo 4

Renacimiento

¿Por qué se llamó Renacimiento a una época que va desde el siglo xv hasta el xvi? Pues porque es una etapa que vio renacer la antigua y olvidada cultura de los griegos y los romanos. La sociedad estaba cambiando a una velocidad supersónica. El poder empezaba a pasar de las manos de los aristócratas a las de los comerciantes y mercaderes, que formaban la nueva clase social de la burguesía, mientras los aristócratas tenían que soportar pequeñas sublevaciones populares de las clases más miserables, que ya estaban hasta el gorro de aguantar tanta pobreza y calamidades, al tiempo que la Iglesia se vio obligada a reformarse por el descrédito en el que estaba cayendo. Ahora la ciencia, que adelanta que es una barbaridad, pone en entredicho muchas cuestiones, incluso haciendo dudar de las cosas que había dicho la Iglesia hasta entonces.

El descubrimiento de América revoluciona todo el mundo occidental y se abren nuevas rutas marítimas y de comercio. Los turcos invaden Constantinopla y amenazan Europa. El pensamiento y la cultura, a través de la invención de la imprenta, ya no están sólo en los conventos y llegan a la clase burguesa, que reclama su parte en el poder y en la riqueza. La gente pide más libertad y vuelve su mirada a la Grecia y a la Roma clásicas, tanto en el aspecto científico y filosófico como de las artes. El pensamiento se humaniza y el hombre se proclama protagonista de su propia historia. La oscuridad de la Edad Media da paso a la luz del Renacimiento.

¿Y la música? ¿Todas estas cosas también influyeron en la música? ¡Toma!, ¡pues claro! El arte nunca ha ido por libre, siempre ha estado unido a su tiempo, es el reflejo de la sociedad de cada época. Y si en esa época la gente pedía más libertad y el pueblo se atrevía a organizarse en gremios —comerciantes, artesanos, navegantes, etc.—, ahora entran en las iglesias y catedrales unas agrupaciones formadas por seglares, gente de la calle, que tuvieron gran importancia en el desarrollo musical: los coros más o menos grandes.

Poco a poco los avances técnicos logran que los compositores tengan en su mano un buen número de armas para poder dar a su música una gran libertad, conforme a lo que pedía la sociedad. Luego estaba el respeto que los músicos del Renacimiento tenían por el texto, cosa que no ocurría antes. En pleno Renacimiento se respetan musicalmente los acentos y se procura que la música refleje los sentimientos que expresan las palabras. Si algo que se cuenta es triste, la música lo reflejará, será triste, pero también reflejará si es alegre o furioso. Ésa fue una de las grandes conquistas de la música renacentista.

Por todo ello la música se humaniza y en cierto modo se acerca al pueblo, lo que no quiere decir que no dependa aún de los poderosos, sobre todo económicamente, ya que son los que pagan, y los músicos tenían la mala costumbre de comer todos los días.

De alguna forma, los músicos todavía son considerados sirvientes del poderoso de turno. Y para poder vivir, muchos de ellos tenían que recurrir al sacerdocio, aunque no tuvieran ninguna vocación religiosa.

No ocurrió lo mismo con los escritores, pintores y escultores. Mientras que en el Renacimiento un artista como Miguel Ángel podía permitirse el lujo de discutir, incluso de mandar a la porra a todo un Papa, un músico como Palestrina se hubiese cuidado muy mucho de semejante cosa. Verdaderamente, hasta más de tres siglos después, concretamente hasta que llegó Beethoven y puso a bajar de un burro a más de un aristócrata sin que le pasara nada, no se puede decir que los músicos fueran independientes de los nobles y poderosos.

LA CAPILLA MUSICAL O LA MÚSICA EN CASA.

Antes, en las catedrales había lo que se llamaba «capillas musicales», que eran grupos musicales al servicio de las ceremonias religiosas para proporcionar música que elevara los espíritus en las misas, funerales, bodas y bautizos. Ahora los poderosos querían tener también su «capilla musical», su grupito de cantantes e instrumentistas que amenizara sus fiestas privadas, sus comilonas, sus viajes, y para darse pote y poder presumir de su poderío económico. Pues sí, porque la capilla musical era como puede ser la ropa de marca o el coche hoy día. Mejor ropa usas, mejor coche tienes, más se supone que vales. ¡Craso error! Pero las cosas son y han sido así, por desgracia. Un noble que no tuviera capilla musical, no era digno de respeto. Si tenía capilla musical, cuantos más músicos hubiera en ella más pez gordo sería para la gente.



Noble renacentista disfrutando de su capilla musical en su siesta después de una comilona (adaptación libre de la pintura *La despedida de los embajadores*, de Vittore Carpaccio).

Pero además, tener una capilla musical servía para experimentar uno de los mayores disfrutes de la vida: escuchar música, y por si fuera poco cuando uno quisiera y en donde quisiera. En nuestro tiempo eso es normal con todos los aparatos que tenemos a nuestro alcance, pero entonces sólo el que disponía de capilla musical podía darse ese gustazo, y encima con música en vivo y en directo.

Imaginaos por un momento que en vuestra casa, cuando queráis, pudierais tener a vuestro grupo o cantante favorito para que amenice vuestras comidas, ratos libres o fiestas, tocando y cantando la música que a vosotros más os guste. ¿No sería

fantástico? Pues eso es lo que tenían a su alcance los poderosos del Renacimiento con las capillas musicales.

LA ESCUELA FRANCO-FLAMENCA.

Resulta que en el siglo xv el poder económico se va desplazando desde París hacia Flandes (lo que más tarde serían los Países Bajos y hoy lo forman Holanda y Bélgica y alguna región de Francia). Y es que en Flandes fueron más listos que los demás y vieron el negocio que podían hacer comerciando con las mercancías que llegaban a sus puertos desde el Nuevo Mundo. Por eso en aquella región europea había mucho dinero y por eso la música floreció a tope, creándose la llamada Escuela franco-flamenca (lo de flamenca no va de Andalucía, sino de Flandes).

En la región francesa de Borgoña, el duque Felipe el Bueno estableció una corte espléndida a la que fueron muchos de los mejores músicos de entonces, algunos de ellos franceses. ¡Ay!, qué años aquellos en los que había fiestas y saraos maravillosos, con una música increíble. Por ejemplo, en 1454, en la famosa Fiesta del Faisán aparecieron ¡veintiocho músicos tocando dentro de un gran pastel digno del libro de los récords!

Pues sí, en esa corte estaban musicazos como el francés Guillaume Dufay. Este hombre hacía una música que era una mezcla entre la de la Escuela de Notre Dame de París y la más sensual y alegre que se hacía en Italia, a donde él había viajado y en donde se había vuelto loco con la música que se oía allí.

Y es que desde hacía tiempo, en Italia (que como casi siempre iba un poco a su aire) estaban surgiendo unas corrientes musicales cada vez más populares porque eran menos complicadas que las francesas, y por tanto más asequibles a todo el mundo.

En Italia la música se separaba cada vez más de la que se hacía en las iglesias, pues pensaban menos en el mensaje divino para darle a un tipo de música más terrenal que proporcionara placer al oído, es decir, a la mente.

LA ARMONÍA DE LOS PLANETAS Y EL CANON.

Entre otras cosas, algunos desechan la idea de que los planetas, al girar, producen un sonido armónico. Por ejemplo, había teóricos, como un tal Tinctoris, que decía que los griegos como Platón o Pitágoras estaban equivocados pensando que los planetas y sus satélites producían armonía al girar. Y agregaba: «Los sonidos de las armonías y de las melodías, de cuya dulzura deriva el placer del oído, los producen no los cuerpos celestes, sino más bien los instrumentos terrenales, con la ayuda de la Naturaleza».

Bueno, pues en Italia eso se lo tomaron al pie de la letra. Y allí triunfaban estilos de canciones como la *caccia*. Este tipo de canción, que provenía de España, solía tratar de cacerías, o de la pesca, o de cualquier acontecimiento como una batalla o un pavoroso incendio. En ella metían todo tipo de efectos: tiros, campanas y bocinas avisando del incendio, sonidos de animales, etc. Hoy estas caccias tratarían seguramente de fútbol.

Como los cazadores y perros normalmente persiguen a la presa siguiendo su rastro, las caccias tenían la forma de un canon.

¿Qué demonios es un canon musical? Es una forma imitativa, es decir, una canción con dos voces o más en la que, como en una cacería, hay una persecución. Primero sale una voz cantando una melodía, en cierto momento sale otra siguiendo su rastro, cantando la misma melodía que la primera pero a cierta distancia. Cuando eso sucede, la primera voz continúa, pero ahora cantando una nueva melodía que la segunda voz cantará cuando le llegue el momento. Así, imitándose una a la otra, se producen dos melodías diferentes superpuestas (o más si son más las voces que van entrando una tras otra), pero organizado el asunto de tal manera que las voces, cada una con su melodía, forman una armonía agradable al oído.

Un ejemplo de canon famoso es la canción francesa «Frère Jacques». Y el primer canon que se conoce no es ni francés ni italiano, sino inglés. Se trata de la canción en canon a seis voces (ni más ni menos) titulada «Summer is icumen in» (El verano ha llegado). Parece ser que aquel verano fue el de 1225.

Los italianos también le daban a las canciones corrientes y molientes que en Italia se llamaban *frottole*, en Francia *chansons*, en Alemania *lieder* y en España, por ejemplo, villancicos, y que en general eran a una sola voz acompañada por instrumentos. Pero sobre todo en Italia cantaban madrigales.

Los madrigales desataron una especie de fiebre colectiva y se oían por todas partes y a todas horas. Generalmente eran cantados a dos voces, y la superior, más aguda, adornaba el asunto a placer. Bueno, pues los madrigales tuvieron que competir algo más tarde con un tipo de canción-baile llamado *ballata*, que se puso de moda.

Pero no adelantemos acontecimientos. De momento estábamos en la supercorte de Felipe el Bueno, en Borgoña, a donde llegaban muchos músicos como el sacerdote canónico francés Guillaume Dufay (1397-1474).

GUILLAUME DUFAY.

Dufay mezcló la música francesa y el contrapunto flamenco con la música melódica italiana, y también con los avances armónicos ingleses que había llevado a Francia el compositor inglés Dunstable. Agitó todo eso bien y le salió un batido buenísimo que se bebió en toda Europa. Casi se puede decir que Dufay fue el auténtico motor del Renacimiento musical y el músico más famoso e importante de la segunda mitad del

siglo xv. Se hinchó a componer motetes y chansons, y además compuso ocho misas, una de ellas con el famoso tema de «L’homme armé» (El hombre armado), y otra con un tema de una canción propia (¡que para eso la escribía él!), con lo que también aquí se adelantó a otros que siempre utilizaban temas de otros músicos. Incluso se atrevió a meter ciertos ritmos de danza en su música religiosa.



Guillaume Dufay y Gilles Binchois según una ilustración de la época.

Dufay coincidió en la corte de Borgoña con otro sacerdote que había sido antes militar, un franco-flamenco llamado Gilles de Bins (1400-1460), más conocido como Binchois. Algunas de las canciones de Binchois llegaron a lo más alto en las listas de éxito europeas. Incluso pudo competir con el mismísimo Dufay en popularidad, aunque realmente mientras Dufay era famoso por su música sacra, Binchois lo era en el terreno callejero y profano. De todas formas, Binchois nunca llegó a escribir la letra de sus canciones, y se limitó a poner música a los textos de los demás.

Dufay, por su parte, fue más revolucionario y tuvo el mérito de hacer resurgir la música religiosa, un tanto decaída y desacreditada en esos tiempos.

El mérito de ambos fue el de hacer una música más sencilla y directa que la complicadísima que se hacía entonces por los polifonistas de música religiosa. Tanto Dufay como Binchois metieron, por así decirlo, aires de la música más popular y sencilla en la llamada música culta, y encima le dieron una mayor alegría al asunto por la influencia que tuvo en ellos otro gran compositor, matemático y astrónomo como fue el inglés John Dunstable (muerto en 1453).

De Dunstable sabemos poco. De Binchois algo más, pero a los dos les ganó Dufay en importancia y en tener una vida apasionante, viajera y de poderío económico al servicio de nobles y reyes que le apreciaron mucho. Hasta tal punto

conocía la vida y milagros de algunas cortes europeas que le encargaron una delicada misión diplomática.

A pesar de ser famoso y de contar con riquezas y prestigio entre los poderosos, a Dufay no se le subió el éxito a la cabeza, e incluso ya mayor, el hombre, en una de sus canciones, se quejaba sin pudor de estar ya acabado para ciertas cosas: «Me he vuelto viejo y arrugado y las damas me han rechazado».



Los fanáticos seguidores de Jan Hus mostrando su opinión sobre la música de órgano.

En aquellos tiempos no todo era música coral *a capella* (o música sólo para voces) en las iglesias. Poco a poco el órgano fue siendo aceptado en las ceremonias, y en el siglo xv su sonido ya era algo más o menos normal; incluso otros instrumentos de música alta (de mayor volumen), como las trompetas y los sacabuches (trombones), podían ser aceptados en ciertas ceremonias importantes. Ante esa posible invasión diabólica, protestaron algunos carcas como los fanáticos seguidores de Jan Hus, que destruyeron con saña los órganos de las iglesias en Bohemia. Por cierto, el tal Hus fue quemado vivo públicamente, por hereje, en 1415. El que a hierro mata...

SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XV. LAS ESTRELLAS DE MODA.

La estela que dejaron tanto Dufay como Binchois la siguieron otros como los compositores de la nueva generación de la Escuela franco-flamenca Johannes Ockeghem (1420-1495) y, sobre todo, el francés Josquin des Prés (1440-1521), al que

todo el mundo llamaba simplemente Josquin.

Ockeghem llevó hasta sus últimas consecuencias la música polifónica anterior a él. Estaba empeñado en mostrar su poderío técnico con un gran despliegue de sus habilidades con el contrapunto imitativo. Hasta tal extremo, que llegó a componer una obra para ¡treinta y seis voces!, cada una de ellas imitándose, pasándose un tema de unas a otras y desarrollando su propia melodía. O sea, la repanocha. ¿No queríais filigranas? Pues ¡tomad filigranas!

Josquin des Prés fue sacerdote, alumno de Ockeghem en París, pero le superó con creces. Como muchos de los grandes polifonistas de la Escuela franco-flamenca, Josquin viajó a Italia y allí llevó su sabiduría, aunque al mismo tiempo se empapó del estilo italiano. A su vuelta a Francia, Josquin ya era una auténtica estrella mundial.

Las obras de Josquin fueron de las primeras en ser publicadas por una imprenta musical. Como ya sabemos, la imprenta de Gutenberg fue uno de los mayores inventos de la historia de la humanidad y entre otras cosas, gracias a la imprenta, hoy conocemos casi toda la música escrita por el gran Josquin des Prés.

La evolución de Josquin se nota mucho en sus misas. De una de las primeras, como la de «El hombre armado» (¡como no!), hasta las últimas media bastante distancia. Pero los avances técnicos, como el empleo de los modos mayor (alegre) y menor (triste), le sirvieron a Josquin para intentar expresar sus sentimientos en los motetes y canciones, lo que hasta ese momento no había sido explotado debidamente.

Así, en 1547 el poeta y teórico Glareanus llegó a decir de Josquin: «Nadie ha expresado musicalmente mejor que él las pasiones del alma». Y yo podría agregar: como la racanería. Y es que había que tener cuidado con no pagar a tiempo su trabajo porque te podía dejar retratado para siempre en uno de sus motetes. Josquin fue por ello el primer gran cobrador de morosos. Por ejemplo, el rey Luis XII de Francia no era precisamente Billy el Rápido a la hora de pagar, y le debía una pasta a su fiel servidor Josquin. Así que nuestro héroe escribió una canción que era toda una indirecta contra su señorito, el rey. La cosa venía a decir: «Adiós a mis amores, a menos que la paga del rey llegue más a menudo». En cuanto el rey escuchó esta obra, pagó a Josquin lo que le debía. Agradecido, Josquin le dedicó otra pieza en la que una voz, a la que él llama «del rey», canta todo el tiempo una sola nota. ¿Y eso? Pues porque, al parecer, Luis XII tenía un oído aquí y otro allá y todo el mundo sabía que era incapaz de cantar la más sencilla melodía sin desafinar como un loco. Y Josquin se vengó así de su tardanza en pagarle.



La invención de la imprenta supuso un impulso formidable para la difusión de la música y la cultura en general.

El testigo de Josquin lo recogieron otros como el francés Clement Janequin (1485-1558) y, sobre todo, el gran Orlando di Lasso (1532-1594).

Janequin fue más dado a la chansón (la canción francesa) que a otra cosa, y a pesar de ser eclesiástico le dio con ardor a las canciones picantes, pero siempre con un toque de distinción.

A través de la ya globalizada imprenta musical, sus canciones fueron editadas en numerosos lugares de Europa y algunas se pusieron de moda, como «La Batalla», que llegó a ser cantada y conocida ¡hasta en México! Y es que en sus estupendas canciones, Janequin incluía las imitaciones de animales y de otros sonidos que tanto

gustaban en aquellos años.

Pero el último gran nombre de la ya archicitada Escuela franco-flamenca fue Orlando di Lasso, llamado *Il divino Orlando*.

Lasso, como otros músicos, comenzó en una escuela aprendiendo a tocar un instrumento, a componer y a cantar. Pero cuando un chaval era bueno, corría un riesgo. ¿Cómo es posible? Pues sí, corría el riesgo de ser raptado. Así, como lo leéis. Para hacerse con buenos jóvenes cantores, ciertos individuos los raptaban y los ofrecían luego a los poderosos para que formaran parte de sus capillas musicales. Eso le ocurrió en tres ocasiones al pobre Di Lasso, que acabó a sus trece años de edad en el coro de Fernando de Gonzaga, virrey de Sicilia. Más tarde, Lasso fue un vanguardista que condensó todos los estilos existentes en su época para darles una personalidad propia. En su música polifónica, incluso a doce voces, se mezcla una exhibición total de su dominio del contrapunto, con el que ya creaba armonías verticales en plan acorde, más propias del período Barroco que se avecinaba. Pero es que, a la vez, se recreaba en utilizar a tope el sensual cromatismo italiano, aunque eso sí, controlado por una mentalidad más alemana, logrando con todo ello un resultado increíble de expresión de sentimientos, de calidad y de sorpresas que encandilaban al personal.



El compositor franco-flamenco Orlando di Lasso.

Naturalmente, como otros muchos autores del momento (y de otras épocas), Lasso, a pesar de ser sacerdote, escribió cantidad de canciones y motetes de toda clase, incluidos los de letras con contenido satírico en los que se reía de mucha gente, y también de contenido erótico, aunque siempre con ese toque elegante que le caracterizaba. Se puede decir que Lasso, en su momento, fue el «rey del motete».

Y ahora que está tan de moda lo de la Unión Europea, podríamos decir que Lasso ya intuyó dicha unión, haciendo una música en la que se mezclaban influencias italianas, francesas, franco-flamencas y hasta alemanas. Precisamente terminó su carrera siendo director de la capilla de la corte de Baviera, donde tenía a su disposición un orquestón (para aquel tiempo) de unos treinta músicos con el que hacía las delicias de los cortesanos que lo escuchaban. Lasso compuso más de ¡2400 obras!, que se dice pronto.

ESPAÑA.

La influencia tanto de la Escuela franco-flamenca como de la música italiana también llegó a España, que estaba absolutamente al día de lo que ocurría musicalmente en otros países, sobre todo por el interés cultural de monarcas españoles como los Reyes Católicos. Por eso nuestros músicos viajaban a Flandes e Italia, y los franco-flamencos e italianos venían a nuestro país.

Uno de los importantes músicos y poetas de esa época en España fue el salmantino Juan de la Encina, cuya música reflejó perfectamente el estilo español, mezcla de lo que se hacía en otros sitios pero con un fuerte carácter popular, que le daba un punto especial de sencillez y de gracia.

Así como el Siglo de Oro español en literatura fue el XVII, con nombres como Quevedo, Lope de Vega o Cervantes, y en pintura Velázquez, Zurbarán o Murillo, el siglo de oro musical en España fue el XVI, porque a partir del XVII, España, en cuanto a la música profana, desapareció prácticamente del mapa.

¿Es que no existió buena música española no religiosa en ese siglo? ¿Cómo de un siglo a otro pudo desaparecer por arte de magia la inspiración de buena parte de nuestros antepasados músicos? Una explicación puede estar en los dos penosos incendios, sobre todo el de 1734, del antiguo Alcázar de Madrid, residencia oficial de los reyes de España, en cuyo calcinado solar se edificó después el Palacio Real. Ante los aterrados ojos de los madrileños, desapareció entre las llamas la mayor biblioteca musical que había en España. Allí se guardaban miles y miles de manuscritos de la mejor música española escrita hasta el momento. Incluso puede que haya nombres de muy buenos compositores que hoy apenas conocemos porque casi toda su obra quedó reducida a cenizas.

Pero como de momento estamos instalados en el siglo XVI, vamos a huir de esa pesadilla para centrarnos en dicho siglo.

Desde luego, España no quedó al margen de las corrientes polifonistas, primero de la Escuela de Notre Dame, más tarde de la franco-flamenca y, por último, de la de Roma. Algunos de nuestros mejores polifonistas viajaron a Flandes y también a

Italia, y allí estudiaron con entusiasmo lo que se estaba cocinando en esos días. Asimismo, estupendos músicos franco-flamencos vinieron a España atraídos por las cortes de Carlos I y de su hijo, Felipe II.

Por eso podemos presumir de tener nombres internacionales como Cristóbal de Morales o Francisco Guerrero. Pero el que fue la bomba polifónica española y no sólo el más grande polifonista español de todos los tiempos, sino uno de los mejores de Europa en su época, fue el abulense Tomás Luis de Victoria (1548-1611), admirado entonces y ahora por cualquier músico aficionado que se precie. Su música es cantada y grabada hoy día por los mejores coros de todo el mundo, aunque él muriese en Madrid olvidado por todos.

En cuanto a las canciones españolas del Renacimiento, muchas son de autores desconocidos, pero de otras sí conocemos los nombres de sus autores, como el ya citado Juan de la Encina, o posteriormente autores de villancicos, madrigales y canciones con sabor popular como pudieron ser Juan Vázquez o Mateo Flecha.

Muchas de esas canciones profanas están recogidas en colecciones tipo *Hit Parade* llamadas *Cancioneros*, algunos importantísimos para saber cuáles fueron los grandes éxitos del momento en España y por cuyas letras podemos conocer bastantes costumbres, chismorreos y chascarrillos de lo que acontecía en las calles de los pueblos y ciudades españolas. Entre otros, los *Cancioneros* más conocidos son los de Medinaceli, de Uppsala o del Duque de Calabria, el de Segovia y el de Palacio.

Luego estaban los grandes ídolos españoles de la música instrumental, sobre todo organistas y vihuelistas.

En cuanto a los primeros, destacó muchísimo Antonio de Cabezón (1510-1566), que con semejante apellido no es de extrañar que le cupiera en su prodigioso cerebro tanta y tanta música. Y es que Cabezón era ciego, y componía y tocaba sus obras de tal manera, con tanta habilidad y virtuosismo, que dejaba absolutamente boquiabierto a todo el mundo, no sólo en España sino en otros países como Inglaterra o Flandes, a donde acompañó al rey Felipe II, que le llevaba no sólo para disfrutar escuchando cómo tocaba el órgano, sino también para sacar pecho y presumir de músico a su servicio.





El rey Felipe II disfrutando de la brillante interpretación de Antonio de Cabezón.

En donde no teníamos competencia era en la vihuela, porque, claro, ése era un instrumento cien por cien español, tanto como la guitarra (introducida por los árabes en España). La vihuela y la guitarra eran dos instrumentos muy parecidos que se diferenciaban sólo en dos cosas: la vihuela tenía más cuerdas que la guitarra y un rosetón en el agujero del centro, del que carecía la guitarra.

Mientras en el resto de Europa el instrumento de cuerda pulsada por excelencia, el que más se tocaba en el Renacimiento, era el laúd, en España era la vihuela.

Grandes vihuelistas fueron, entre otros, Luis de Milán, Luis de Narváez, Mudarra o Valderrábano.

ALEMANIA.

El ataque frontal a la Iglesia católica que hizo Martín Lutero (1483-1546) con su famosa Reforma también afectó a la música en los templos de las regiones donde triunfó dicha Reforma.

Lutero apreciaba la música y él mismo era músico. Lo que quiso fue simplificar lo que tenía de complicada parte de la música polifónica de su momento y acercarla más al pueblo en el culto religioso. Para ello no dudó en traducir al alemán los textos latinos, que no entendía nadie, y dio paso para que se crearan los llamados «corales», piececitas sencillas que podían cantar todos los feligreses y que en ocasiones eran adaptaciones de canciones populares e infantiles que todo el mundo conocía. Dicho con todo respeto, sería como poner un texto religioso a la música de «Dónde están las llaves» o «El patio de mi casa», pero en alemán y con historias de la Biblia.

Los corales alemanes tuvieron luego mucha importancia en la música religiosa de autores de la talla de Johann Sebastian Bach.

Claro que había melodías populares mejores y peores, y los protestantes quisieron elegir las mejores. No en vano tenían la idea de «no permitir que el demonio se quedara con las mejores canciones».

Lutero concedía una gran importancia a la música en general, y a la del culto en particular. Desde luego no dudó en poner en un primer plano a la música en la educación, y por eso Alemania es lo que es hoy día musicalmente.

Pero entre los protestantes no todos siguieron los deseos de Lutero, y así hubo intolerantes y puritanos que quisieron expulsar la música del culto, como Zwinglio, y otros, como Calvino, que no permitieron que la música religiosa se «contaminara» de la profana. Y ya en el colmo, el propio Calvino prohibió en la ciudad suiza de Ginebra el baile y todo tipo de música que no fuera religiosa. Eso sí, concedió que se cantara en las casas, pero de manera honesta y pura. ¡Vaya un rollazo!

¿Le hizo caso la gente? Más les valía si no querían chamuscarse un poco en la hoguera, como le pasó al científico español Miguel Servet por descubrir la circulación de la sangre.

Si hubo algo en lo que destacó la Alemania del Renacimiento fue en el órgano. Uno de los primeros grandes organistas fue el ciego Conrad Paumann. Curiosa costumbre la de los ciegos de tocar el órgano, como Cabezón en España y Paumann en Alemania.

Pero no sólo en Alemania estaba la música religiosa. Por ejemplo, la canción alemana, es decir, el lied, no se salvó de otras influencias. ¿De cuáles? ¡Pues claro!, del madrigal italiano, del empleo del cromatismo y de la llamada «pintura musical», esto es, hacer un movimiento musical descendente si el texto decía algo triste o ascendente si era alegre, una disonancia desagradable si lo que expresaba ese texto era dolor, etc.

Tres de los grandes compositores de lieder (canciones alemanas) fueron Ludwig

Senfl, Orlando di Lasso y Hans Leo Hassler.

INGLATERRA.

Desde tiempos inmemoriales, Inglaterra fue un país que dio una estupenda acogida a los músicos y corrientes musicales que llegaban de fuera, pero ellos no producían generalmente casi nada interesante y novedoso. Por eso siempre iban con algo de retraso en comparación con otros países del continente. En ese sentido, se dejaron influir por la música francesa e italiana que estaba de moda en los siglos XV y XVI.

De lo que ocurrió musicalmente en Inglaterra en esos siglos tuvo mucha culpa el rey Enrique VIII (el que cortaba la cabeza a sus mujeres cuando ya no le interesaban). Y tuvo la culpa porque el orondo monarca rompió con la Iglesia católica (ya que el Papa no se plegó a sus caprichos matrimoniales), ¡hala, como si nada!, y formó su propia Iglesia (la Iglesia anglicana) suprimiendo los monasterios y con ellos la destrucción de muchísimos manuscritos. Al dar de lado a las tradiciones católicas, causó una pobreza musical considerable en su país. Y eso que el cortador de cabezas era un más que aceptable músico. Al parecer tocaba con habilidad el laúd, y se dice que fue autor de la bella canción «Greensleeves», que a lo peor cantaba mientras el hacha del verdugo caía sobre el cuello de alguna de sus mujeres o de otro desgraciado que hubiera osado contradecir a su graciosísima majestad.

Pero la pobreza musical religiosa alcanzó la cumbre de la miseria cuando el sucesor de Enrique VIII, Eduardo VI, llegó al trono. Entonces este rey prohibió la misa, que era una de las principales formas del desarrollo musical polifónico que existía. Luego, con María Tudor, regresó el catolicismo y los compositores ingleses volvieron a componer misas. Pero eso duró sólo cinco años, hasta que llegó Isabel I y organizó la música religiosa anglicana.

Los mejores compositores polifónicos, conocidos como la triple T —John Taverner (1495-1545), Christopher Tye (1505-1572) y Thomas Tallis (1505-1585)—, como no les dejaban, no pudieron componer misas durante el reinado de Eduardo VI y su música religiosa se autolimitó bastante, aunque Tallis y Tye continuaron con su música religiosa para los nuevos oficios anglicanos y crearon obras, principalmente motetes, de un valor considerable.

Por su parte, el violento Taverner abandonó la composición, renegó de toda su obra anterior y no escribió ni una sola nota más, y eso que tenía poco más de treinta años. Pero es que además se convirtió en un agente, no secreto, del intrigante colaborador del rey, Thomas Cromwell, ayudándole a perseguir a los católicos, a liquidar los monasterios (de los que él había formado parte hasta entonces), a quemar la importante música escrita que se hallaba en ellos y a destruir todo órgano que encontraba a su paso.

Es de sabios cambiar de opinión, ¿pero tanto?

Con Isabel I (1533-1603) las artes prosperaron por doquier y la corte real se llenó de música y baile. Entre otras cosas, se organizó la música eclesiástica para el nuevo culto anglicano, en donde eran protagonistas los *anthems* (los himnos), que reemplazaban a los motetes latinos. Así que tanto Tallis como Tye se apuntaron a los anthems. Se había cerrado una puerta, pero se abría una ventana.

Sin embargo, el que empezó a dar calidad a la nueva música religiosa anglicana fue William Byrd (1543-1623), ¡un católico!

Byrd, a pesar de ser católico, fue amigo de Tallis, y como era tan bueno componiendo consiguió que la reina Isabel le diera (junto a Tallis) el monopolio de la impresión de toda la música editada en Inglaterra durante veintiún años, con lo cual se forró. Un discípulo de Byrd fue Orlando Gibbons, que también estuvo a la altura de las circunstancias en lo de la música religiosa anglicana, con su música imitativa y muy elaborada.

Pero es que a través de las ediciones de imprenta y de los manuscritos (más baratos), la música italiana (especialmente los madrigales) llegaba hasta Inglaterra, volviendo literalmente loca a la alta burguesía. Así pues, aunque con algo de retraso en comparación con los demás países, el madrigal se puso de moda también en Inglaterra, eso sí, con unas características especiales por la influencia que tuvo en él la música popular británica. Tan de moda se puso lo de cantar y tocar madrigales, que si no sabías leer a primera vista una de las partes del madrigal quedabas como un patán ignorante.

En la última década del siglo XVI, todas las tardes en las casas elegantes de Londres se reunían los jóvenes, aparte de para tomar el té, claro, para hacer música como locos, tocando y cantando madrigales y ayres (o canciones inglesas) a una o varias voces, y además acompañados por una o más violas o por un laúd. Aquella era la auténtica madrigalmanía. En lugar de jugar a la *Play*, los jóvenes se reunían... ¡a cantar y tocar madrigales y ayres! ¡Qué escándalo!

Entre otros madrigalistas habría que destacar a Thomas Morley (1557-1602), que fue discípulo de William Byrd, del que, además, también fue sucesor en el monopolio de la edición musical. Otro que se forró. Pero aparte de su negocio editorial, Morley tuvo mucho éxito con sus alegres madrigales y con su música instrumental para los *consort's*. ¿Y qué eran los *consort's*? ¡Vaya, otra palabra nueva!

Pues eran pequeños grupos de instrumentos, muchas veces de distinto tipo (viento y cuerda), que estuvieron rabiosamente de moda en la Inglaterra de los siglos XVI y XVII.

Otros buenos madrigalistas fueron Gilles Farnaby (1563-1640), John Bull (1562-1628), John Wilbye (1574-1638) y Thomas Weelkes (1576-1623). Por cierto, que este último todo lo que tuvo de buen músico lo tuvo de desastre en su vida personal. Al final de sus días, Weelkes estuvo dominado por el alcohol, cosa no muy compatible con su cargo de organista de la catedral de Chichester, de la que fue fulminantemente despedido al no poder controlar sus ganas y orinarse sobre el deán

(mandamás de la catedral) a través de la galería del coro, donde él tocaba el órgano.

En cuanto a la música instrumental, además de los consort's, en Inglaterra estuvieron muy de moda, entre las clases acomodadas, dos instrumentos: el laúd y el virginal, que —como luego la espineta— era un clave o antecedente del piano, diminuto, que podía colocarse en cualquier lugar de la casa, sobre una mesa e incluso sobre las rodillas.

Música para el virginal compusieron casi todos los compositores ingleses de la época isabelina, pero uno de los que destacaron fue John Bull (Juan Toro), que entre otros honores y títulos en 1592 recibió el de Doctor en Música por la Universidad de Oxford. Y es que en Inglaterra, como en otros países occidentales, no así en España, se le ha dado siempre mucha importancia a la música, tanto en la educación escolar como en la universitaria.

En cuanto al laúd, era bastante normal que cualquier persona mínimamente educada lo supiera tocar. En la Inglaterra de aquella época seguro que habría más laúdes en las casas que guitarras eléctricas en las de ahora.

En cuestión de música para laúd, o ayres cantados con acompañamiento de este instrumento, sobresalió el gran John Dowland (1563-1626), que fue un viajero incansable y así asimiló la música de diferentes países, como Italia, naturalmente.

Lo único un poco malo de Dowland es que fue un tanto depresivo, y te puede embargar una tristeza infinita el escuchar muchas de sus composiciones. Ya bastantes de los títulos de sus obras, tanto cantadas, para laúd o para viola, te indican por dónde van los tiros: «Lágrimas», «Corren mis lágrimas», «Siempre triste, siempre Dowland», «No lloréis más, fuentes tristes», etc. ¡Guaaaaa!



Las alegres composiciones para laúd de John Dowland.

ITALIA. SIGLO XVI.

Ya sabemos que los italianos han tenido siempre una fuerte personalidad que les ha distinguido de los demás pueblos. Pues bien, a pesar de haber estado influidos por las dos potentes escuelas, la francesa de Notre Dame y luego la franco-flamenca, los italianos mantuvieron siempre el tipo y dejaron en su música la huella de su carácter vital, alegre y cantarín, tendiendo su polifonía a la sencillez y a la melodía, Aunque con Josquin los franco-flamencos llegaron a ser campeones musicales de Europa en la variedad de polifonía, la música italiana iba subiendo como la espuma en popularidad.

¿Por qué tuvo tanto éxito la música italiana? Pues porque estaba al nivel de la gente corriente, incluso en la música religiosa. Eso pudo ser así por una sencilla razón: como la Iglesia católica vio que la Reforma lanzada por Lutero en la música, haciéndola más sencilla, gustaba un montón a la gente, decidió contraatacar con la Contrarreforma hecha en el famoso Concilio de Trento, simplificando ella también la complicada música polifónica. Y claro, los italianos, en eso de simplificar, eran unos campeones y se impusieron en la segunda mitad del siglo XVI.

Ahora lo que prevalecía no era tanto la polifonía y el contrapunto (con varias melodías cantando al mismo tiempo) como una sola melodía en los agudos, o sea, por arriba acompañada por abajo con acordes. Dichos acordes los podían producir las voces o simplemente un instrumento que pudiera dar varias notas a la vez, como el laúd, el arpa o un instrumento de teclado, órgano, clavicordio, clavicémbalo y los parientes de estos dos últimos, como la espineta y el virginal. Estaba naciendo la monodia.

En el momento en que además, en la monodia, la voz solista o melodía principal le daba emoción y expresión a lo que decía la letra que cantaba, acompañada por acordes, se puso el primer pie en la entrada a una nueva e interesantísima época en la historia de la música: el Barroco.

POLIFONÍA: GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA (1525-1594)..

Sin lugar a dudas, el polifonista italiano que más repercusión tuvo en la Europa del siglo XVI fue Palestrina.

Palestrina fue como un mago de la música: nada por aquí, nada por allá. Tomó la cada vez más complicada polifonía del contrapunto de la escuela flamenca y, ¡zas!, la convirtió en mucho más sencilla y melódica, al más puro estilo italiano. Aquello no era ya un follón musical eclesiástico, sino que, como había recomendado la Iglesia en

el Concilio de Trento, se entendían totalmente los textos que se cantaban. Palestrina supo manejar sabia y elegantemente la endiablada técnica del contrapunto para transmitir una serena emoción al asunto y, al mismo tiempo, complacer a la Iglesia con una mayor sencillez, incluso no empleando instrumentos para acompañar las voces sino dejando que cantaran ellas solas. Por ello a Palestrina se le puede considerar también el salvador de la música polifónica eclesiástica, ya que había cardenales que echaban pestes contra dicho estilo y pedían su expulsión inmediata de los templos.

LA ESCUELA DE ROMA.

Lasso, Palestrina y Victoria formaron la tripleta central de la llamada Escuela de Roma, que tanto influyó musicalmente en aquellos momentos.

Pero Palestrina no sólo compuso una estupenda música religiosa, como cien misas, entre las que estaba una sobre la melodía popular... ¿lo adivináis?, pues sí, «El hombre armado», sino también canciones, motetes profanos, madrigales, etc. En total, ¡casi mil quinientas obras! Así que Palestrina pudo ser cualquier cosa menos un vago.



Giovanni Pierluigi da Palestrina ofrece al papa Marcelo II su *Missa Papae Marcelli*, compuesta en su honor.

Entre otros discípulos, Palestrina tuvo a nuestro Tomás Luis de Victoria, para muchos mejor músico que él, pero también fueron discípulos suyos dos de sus tres hijos; para compensar, bastante mediocres.

Palestrina fue uno de los grandes polifonistas y compositores de aquellos tiempos que no fue cura. Y por si fuera poco, se casó, lo que le supuso ser despedido de su

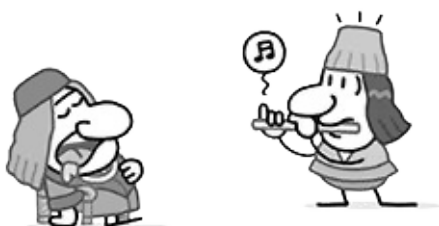
cargo de profesor de la Basílica de San Pedro, porque nada más subir al trono Pablo IV, lo primero que hizo este papa fue echar a todos los que estuvieran casados. A lo mejor en venganza, Palestrina, cuando se quedó viudo y estuvo a punto de entrar en el sacerdocio, se lo pensó dos veces, se arrepintió y se volvió a casar, esta vez con una viuda riquísima. Hoy Palestrina, como si de un papa se tratara, está enterrado en la Basílica de San Pedro. ¡Toma!

Naturalmente, otro género más popular, que estaba muy de moda en la primera mitad del siglo XVI y que continuaba haciéndose en Italia y en los demás países, fue el de la canción pura y simple. Como vimos, en cada país se la llamaba de una forma diferente, y en Italia era conocida como frottola.

En general, en la frottola alguien cantaba y se acompañaba o era acompañado por algún instrumento, como el laúd o la viola *da gamba* (que no es que fuera comestible, sino una especie de violonchelo de muchas cuerdas que era sostenido con las piernas, o sea, en italiano, *gamba*).

En el siglo XVI la frottola se solía cantar a cuatro voces, como los motetes pero en plan diálogo. Por ejemplo, una voz cantaba: «¿Cómo te ha ido?», y otra contestaba cantando: «A mí muy bien, ¿y a ti?». ¡Hombre!, los diálogos eran un poco más interesantes, pero éste ha sido sólo un ejemplo.

La frottola dio lugar en Italia al importantísimo nuevo madrigal. En realidad lo que pasó es que al ser tratada la frottola italiana con técnicas de la polifonía franco-flamenca, se convirtió en algo más exquisito, elegante y emotivo. Se convirtió en un novedoso madrigal que arrasó totalmente, dejando a la pobre frottola arrinconada.



Uno de los que provocaron aquellos cambios, siendo además un pionero del nuevo y moderno madrigal italiano, no fue, mira tú por donde, un italiano, sino el compositor flamenco Adrian Willaert (1490-1562).

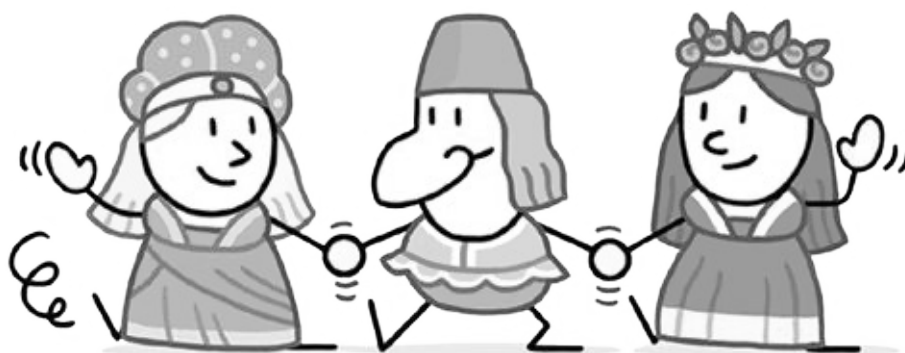
Willaert fue un fracasado estudiante de Derecho que se formó en París y que más tarde, cuando su barba blanca le llegaba hasta los pies, llegó a ser maestro de capilla de la catedral de San Marcos de Venecia.

La maravillosa ciudad de los canales había comenzado a ser una de las capitales musicales de Europa. Willaert le dio con ahínco al madrigal italiano pero aportando su fino estilo franco-flamenco, con lo que el madrigal se convirtió en la repera musical del momento.

Así que hubo muchos músicos, dentro y fuera de Italia, que se apuntaron al carro del madrigal.

Uno de los que se apuntó a ese carro, y además fue un adelantado y vanguardista de tomo y lomo fue el italiano Carlo Gesualdo, príncipe de Venosa (h. 1560-1613). Empleó de tal forma el cromatismo y las disonancias, sus repentinos cambios de ritmo y de humor, que ahora mismo su música se podría considerar totalmente moderna. Pero claro, en aquella época era demasiado atrevida y desconcertante. No es de extrañar que el príncipe de Venosa fuera tan audaz y extravagante musicalmente, ya que el hombre fue un pirado total que mandó asesinar a su mujer y al amante de ésta, y luego mortificó y maltrató a la pobre de su segunda mujer y se maltrató a sí mismo.

Otro bastante más normalito, que dio un paso adelante en lo del madrigal, fue Orazio Vecchi (1550-1605). Vecchi proporcionó a sus madrigales, como su famoso «Amfiparnaso», un argumento que tenía varios protagonistas y que se desarrollaba casi como en una obra de teatro, con lo que estaba abriendo la puerta a un nacimiento importantísimo en la historia de la música: el de la ópera.



Sea como fuere, Orazio Vecchi fue un mal ejemplo de sacerdote, ya que no sólo era un espadachín temible, sino también un mujeriego que perseguía con fruición a las señoras y que podía haber competido con el famoso Casanova en esos asuntos.

Desde luego, el mayor madrigalista —y en general músico— de esta época y de los años siguientes fue don Claudio Monteverdi, un musicazo que, como haría Beethoven dos siglos más tarde, revolucionaría totalmente el mundo de la música dando un paso adelante y entrando definitivamente en el Barroco.

Pero ésa ya es otra historia.

El madrigal fue el tipo de composición de moda en el final del Renacimiento y en el comienzo del Barroco, pero en Italia no fue el único género. Como hemos visto, convivió con la frottola y otros tipos de canciones, entre los que estaban los *balletti*, que eran una mezcla de canción y de danza. Vamos, como ahora puede ser el rap.

LA ESCUELA VENECIANA Y EL DESCUBRIMIENTO DE LA ESTEREOFONÍA.

Antes hablé de Adrian Willaert y de su influencia en la creación del nuevo y exitosísimo madrigal italiano. A Willaert se le puede considerar como creador de la llamada Escuela veneciana.

En la segunda mitad del siglo XVI, Venecia se convierte en una de las ciudades más atractivas y progres de Europa. Allí reinaban el lujo y el desmadre colectivo, que tenía en sus carnavales su mayor exponente. Se decía que los carnavales de Venecia duraban seis meses, y los otros seis se los tiraban preparándolos. También estaban sus fastuosas ceremonias en las que el personal mandamás lucía las mejores galas para demostrar su poderío. Por eso se comprende que, puestos a impresionar, tuvieran una capilla musical, en la basílica de San Marcos, de más de treinta cantantes y de veinte instrumentistas, número importante para los tiempos que corrían.

Resulta que como en San Marcos, que tiene una acústica impresionante, había dos plataformas enfrentadas a ambos lados de la nave central y cada una tenía un órgano, al despertar de Willaert se le ocurrió dividir a sus músicos en dos grupos y colocarlos uno frente al otro, con lo cual, ¡eureka!, Willaert fue el descubridor de la estereofonía, la música que te llega por dos lados diferentes. Aquel descubrimiento lo aprovecharon los dos Gabrieli, tío y sobrino. Así que todo quedaba en familia.

Andrea Gabrieli (1510-1586) fue discípulo de Willaert y amigo de Orlando di Lasso, con el que viajó por el norte de Europa. En Venecia ocupó la plaza de organista de San Marcos y allí desarrolló a tope lo de la estereofonía, dejando conmocionados a los feligreses y a los cientos de personas que llegaban de otros sitios para escuchar aquello.

Giovanni Gabrieli (1557-1612) fue discípulo de su tío Andrea, al que sucedió en el cargo, y también de Orlando di Lasso. Además de componer madrigales y motetes para dos coros, los compuso hasta para cuatro, con lo que ya el sonido era cuadrafónico.

Giovanni Gabrieli se volvió un obseso de la espectacularidad sonora y de las grandes masas de músicos. Sus cuatro coros, repartidos hábilmente por la basílica, dejaban boquiabiertos con sus diálogos a todo el mundo. Se hacían eco unos a otros, contestándose y cruzando sus melodías, su contrapunto y armonías, y al final ponían los pelos de punta al estallar aquello y juntarse los cuatro coros para atronar triunfalmente a todo el público. Pero es que además, aparte de los coros, estaban los treinta músicos de la orquesta tocando trompetas y trombones a tope, incluso oponiéndose a dichos coros, con lo que se empezó a distinguir la función de la orquesta de la que hacían las voces.

Y encima Giovanni inventó algo también revolucionario: el *piano* y el *forte*. Eso quiere decir que escribía ya en la partitura si se tenía que tocar un pasaje más flojo o más fuerte, con lo que la música lograba efectos espectaculares y sorprendentes.

Pero también fue adelantado en emplear grupos de instrumentos para tocar canciones sin voz, sin que nadie cantara. Eran las famosas *canzoni di suonare* (canciones para ser tocadas), que luego se convertirían en los conciertos, sinfonías,

etc.

NACEN LAS FAMILIAS DE INSTRUMENTOS.

Pero la cosa no quedó ahí, porque también los instrumentos se agruparon por familias según su sonido, realzando o dando más sentido a lo que se decía en cada momento de la obra. Es decir, si el texto hablaba de algo íntimo y triste, no se iban a emplear ahí unas trompetas triunfales y alegres sino unas violas de gamba, de sonido más suave y aterciopelado. Dicho agrupamiento y división de los instrumentos en diferentes familias tuvo una gran importancia a la hora de crearse la moderna orquesta en la época inmediatamente posterior, la maravillosa e increíble época barroca.

Otra de las cosas que también hizo Giovanni Gabrieli fue emplear los instrumentos de viento en sus potentes canzoni di suonare.



Interior de un taller de instrumentos musicales de la época. Los maestros artesanos que los fabrican se denominan *luthiers*.

Muchos de los instrumentos que había en la Edad Media desaparecieron en el Renacimiento, pero otros evolucionaron.

En el campo de la cuerda pulsada sobrevivieron algunos como el arpa y la

guitarra, o su pariente cercana la vihuela, aunque ésta únicamente en España. Sin lugar a dudas, el instrumento de cuerda pulsada más importante del Renacimiento fue el laúd.



En cuanto a la cuerda frotada, los rabeles, la viella, la giga..., dieron paso a dos tipos de viola: las *violas da braccio*, que eran pequeñas y se tocaban sobre el brazo o apoyadas en el pecho o en el cuello, y las *violas da gamba*, mayores y tocadas sobre o entre las piernas. Tanto unas como otras tenían su familia con diferentes componentes y distintos tamaños.

En los instrumentos de teclado sobrevivieron el clavicordio (de cuerda percutida por un macillo) y sobre todo el clavicémbalo (de cuerda pulsada por una púa). Ambos dieron lugar a otros miembros más pequeños de su familia, como los ya citados virginales y espinetas.

El órgano no sólo sobrevivió sino que se perfeccionó con más registros que le daban diferentes tipos de sonido, fuelles más fáciles de manejar y varios teclados que respondían al tocarlos con mayor suavidad. ¡Una pasada!

En el viento madera, la familia de las flautas de pico, llamadas también rectas o dulces, fueron las reinas de las flautas, mientras los descendientes del aulós griego se llamaron chalumó, piffera, cromorno, orlo o racket. Sí, mucho nombre, pero al final el que se llevó el gato al agua para el instrumento soplado en la doble caña y no demasiado grande fue el oboe. Los instrumentos de viento madera de doble caña, pero más grandes que el oboe, fueron el bajón y la bombardarda (que más tarde dieron paso al fagot).

Y en cuestión de instrumentos de viento metal, los ganadores fueron las trompetas y los sacabuches o trombones, pero también se empleaban las trompas, sobre todo en las cacerías y en el servicio de correos para avisar de que llegaban las cartas.

Las trompetas largas se utilizaban más que nada en usos militares, fiestas al aire libre y ceremonias, y las pequeñas o *piccolas* (llamadas clarines en España) en actos

más íntimos o artísticos.

LAS BANDAS MUNICIPALES.

La música de viento jugó una importante baza en las ciudades con la creación de las bandas municipales, que animaban las fiestas populares y daban sus conciertos al aire libre, es decir, como ahora. Pero además, estas bandas estaban disponibles para que cualquier noble o persona rica las contratara con el fin de tocar en sus fiestas privadas. En Alemania se llamaban *stadt Pfeiffer* (flautistas de la ciudad). Podían incluir instrumentos de cuerda, y esto lo sabemos por unos grabados que representan un desfile triunfal del emperador Maximiliano I en el que marchan unos bellos carromatos llenos de músicos municipales entre los que hay varios de ellos tocando dichos instrumentos de cuerda.

Por su parte, en Inglaterra, a los músicos de las bandas se les conocía como *waits* (vigilantes), ya que provenían de los antiguos vigilantes de las torres que hacían sonar sus trompas al menor peligro. Los *waits* tenían unos pulmones que para qué. Tocaban en las fiestas y ceremonias, y también en días festivos para distraer a los ciudadanos. En 1573 aparecía la siguiente nota en una publicación londinense: «¿Habéis oído a los músicos que tan dulcemente tocan ante el almacén de la ciudad desde la medianoche hasta que rompe el alba? Me gustaría que lo hubierais hecho, pues os habríais creído trasladados al paraíso terrenal».

Y menos mal que no había los llamados ahora *after hour* en el Renacimiento, porque si no las ojeras de los *waits* llegarían hasta el suelo y sus pulmones les habrían salido por las trompetas al segundo domingo.

¡TODOS A BAILAR!

El hombre ha bailado siempre, pero una de las épocas más bailarinas del ser humano fue el Renacimiento. Los jóvenes renacentistas eran auténticos fanáticos del baile.

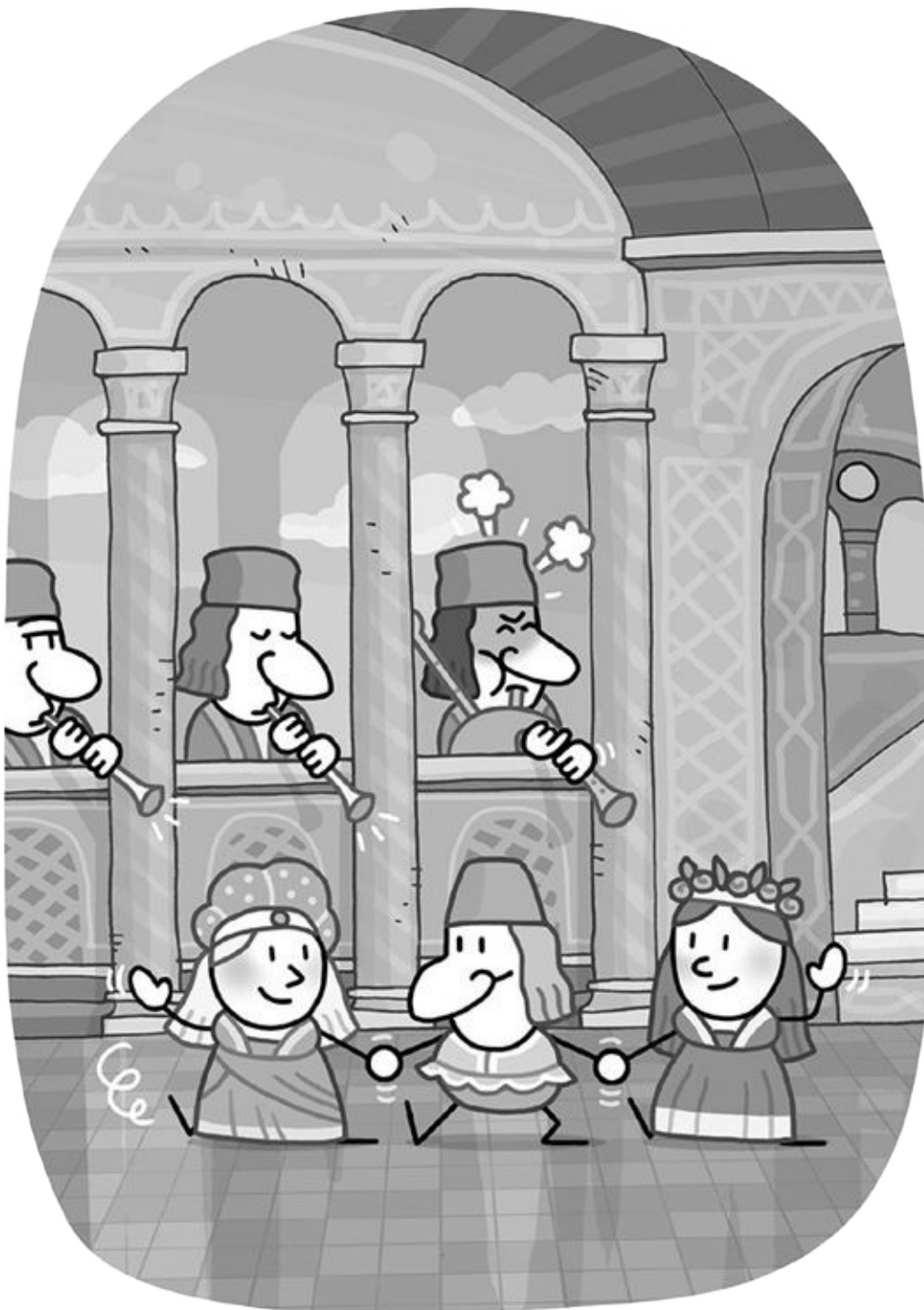
Por una parte, bastantes de las danzas que venían de los últimos tiempos de la Edad Media se fueron transformando, y por otra, aparecieron unas nuevas que, a pesar de su complicación, se ponían rápidamente de moda, impulsadas por tratados y profesores de baile que había tanto en las cortes europeas como contratados por los nobles. Para bailar había que empollar y practicar bastante.

La cosa era complicadísima: unas danzas eran sustituidas por otras rápidamente. La *basse dance* o danza baja de la Edad Media, llamada así porque era interpretada por instrumentos de cuerda de sonido flojo y suave y se bailaba lentamente arrastrando prácticamente los pies, fue sustituida por la pavana, y ésta por el *passamezzo* a mediados del siglo XVI. Pocos años después, el *passamezzo* dio paso a

la *allemande*.

Lo mismo pasó con los bailes con ritmo rápido y que se bailaban saltando (hoy no se ha inventado casi nada). Por ejemplo, la gallarda, que estaba de moda a comienzos del siglo XVI, tuvo un competidor en el *saltarello*, que a su vez fue destronado por la *courante*, etc.

En fin, **una locura de siglo** con muchos bailes de moda.



Danza renacentista (basada en una ilustración del libro *Le Roman de la Rose*, de Guillaume de Lorris y Jean de Meun)..



Capítulo 5

Barroco

La época barroca se sitúa aproximadamente entre los años 1600 y 1750. Pero ningún estilo artístico surge así porque sí, ¡pum! Lógicamente se pasa de uno a otro mediante la evolución y desarrollo de lo que había antes. También es verdad que para que surja un nuevo estilo tiene que haber genios que le echen imaginación al asunto y con un par de narices den un paso adelante. Y todo eso es lo que vamos a ver ahora.

EL NACIMIENTO DE LA MÚSICA MODERNA.

El Barroco fue una época de cambios y novedades importantísimos en la historia de la música, cuyas bases hasta este momento eran el contrapunto y la polifonía, pero también hemos ido observando cómo al final del Renacimiento ganaba terreno la monodia (una sola voz, generalmente la más aguda, que hace la melodía y que está acompañada por instrumentos). Eso, asimismo, dio lugar a que cada vez fueran más importantes los acordes, es decir, la armonía que hacían los instrumentos que acompañaban a la voz solista, con lo cual ya tenemos la nueva base que va a sustentar en gran parte la llamada música moderna, tanto la clásica como la popular, o sea, una melodía por arriba y un acompañamiento armónico (con acordes) por abajo.

Si en la segunda mitad del Renacimiento los italianos fueron los que cortaron el bacalao con sus madrigales, su música polifónica más sencilla, sus canciones frotolla, su estereofonía, sus grupos musicales formados sólo por instrumentos, etc., ahora, a finales del siglo XVI, Italia es el motor total de la música europea. Todo lo italiano, incluida la música, se puso furiosamente de moda en esta época.

Para llegar al punto de explosión del comienzo del Barroco, es decir, al nacimiento de la ópera, conviene comprobar cuáles fueron los elementos principales de la bomba musical:

1. La polifonía va dando paso a la monodia (varias voces son sustituidas por una sola).
2. El texto adquiere gran importancia.
3. Existen unos intermedios musicales, generalmente con historias de pastores, que tienen mucho éxito porque se daban en los descansos entre acto y acto de las obras habladas de teatro, y a la gente le gustaba mucho

aquello.

4. Los exitosos madrigales cuentan una historia cantada, aunque sin representarse.
5. Los espectáculos: los *ballets* de la corte francesa y las mascaradas inglesas cuentan una historia representada, pero sin cantarse.

Todo eso parecía una ópera, pero no lo era.

Cuando a todos estos elementos le ponemos la espoleta (mecanismo de explosión) que es el hablar cantando, la bomba está preparada para estallar en cualquier momento.

¿Dónde y cuándo será ese momento?

¡EL MOMENTO!.

Llegó en Florencia. Mientras en Venecia los Gabrieli le daban a tope a la estereofonía, con grandes coros y grupos de instrumentos, en Florencia, otra maravillosa ciudad italiana, a falta de televisión o de Facebook, se había formado una tertulia, grupo de amigos intelectuales y artistas que se reunían para hablar de política, de los problemas sociales del momento, del escándalo que habían montado los señores de tal o de cual y de lo difícil que era enterarse de lo que decían los cantantes con la manía de la polifonía. ¡Ah, qué tiempos aquellos de la Grecia clásica cuando había tragediones, o sea, obras de teatro adornadas con música! Allí sí que todo estaba claro y se entendía lo que decían.

A la Camerata florentina, que se reunía en la casa-palacio del conde Bardi, acudían entre otros el músico Vincenzo Galilei (padre del famoso astrónomo) y su amigo Giulio Caccini, también músico. Entre ambos hicieron unos madrigales en los que se recitaba o hablaba cantando. Pero héteme aquí que, en 1587, el que le daba pasta al conde para sostener su tertulia de la Camerata, el gran duque de Toscana, Francesco Maria de Medici, fue envenenado, al igual que su mujer, por su hermano el cardenal Ferdinando.

Nadie sintió sus muertes, porque tanto ella como él eran a su vez de mucho cuidado. ¡Menuda familia la de los Medici! Bueno, nadie no. El que lo sintió fue el conde Bardi, que ya sin la ayuda económica del duque se vio obligado a disolver la Camerata.

En 1590 se creó otra tertulia. Esta vez era la de Jacopo Corsi, un ricachón, y a pesar de eso también poeta y músico, y amiguete del cardenal Ferdinando. En esa tertulia había músicos como Emilio de Cavalieri, que hacía unos recitativos (hablar cantando) que daba gusto oírlos, y un joven músico llamado Jacopo Peri, que en 1597 compuso un embrión de ópera titulado *Dafne* del que sólo se conserva el texto. Aquello gustó un montón y Peri repitió el experimento componiendo *Eurídice*, una

obra enteramente cantada incluyendo los recitativos. El estreno de *Eurídice* en octubre de 1600, en Florencia, en el increíble palacio Pitti, supuso todo un exitazo. Muchos lo dan como el primer bombazo atómico de la ópera. El pobre Caccini cogió un cabreo monumental porque algunos fragmentos de la *Eurídice* del caradura de Peri eran copias descaradas de obras suyas y, por tanto, él se consideraba el padre, el único inventor de la ópera que le había robado Peri. Fijaos cómo sería la cosa que hoy todavía se discute el asunto. Por cierto, una de las hijas de Caccini, Francesca, fue compositora y la primera mujer que escribió una ópera en 1625.

Los florentinos, entusiasmados por aquel nuevo estilo surgido en su ciudad, lo llamaron «estilo moderno».



Claudio Monteverdi según un retrato de la época.

En el estreno de la famosa *Eurídice*, de Peri, en Florencia estaba el poderoso y joven duque Vincenzo I de Gonzaga. Vincenzo, que se distinguía por ser un amante de las artes y de los grandes festejos, tenía a su servicio a un joven músico llamado Claudio Monteverdi, que asistió con él a aquel estreno. Pues bien, al contrario que a los demás, a Monteverdi no le gustó *Eurídice*. A él le traía sin cuidado si aquello era novedoso o no, lo único que sabía es que *Eurídice* le pareció un tostón de mucho cuidado.

SUPER-MONTEVERDI (1567-1643)..

Monteverdi, pese a su juventud, era ya un consumado compositor de madrigales. Muchos de ellos eran puestos a bajar de un burro por los sabelotodos de turno, pero a él aquellos ataques no le preocupaban nada. A los elitistas no les gustaban, pero al público sí, y eso era lo importante. Monteverdi solía decir: «El pueblo tiene razón, y si contradice a la élite, es la élite la que debe callar». ¡Hombre, no siempre es así!, pero algo hay de verdad en lo que decía Monteverdi, que ya se adelantó a lo de: «el cliente siempre tiene razón».

No pasó mucho tiempo sin que el genial Monteverdi decidiera demostrar al mundo entero que aquella buena idea de contar una historia con música en la que se entendiera el texto y lo que allí pasaba, incluida la expresión de los sentimientos de los protagonistas, se podía hacer mucho mejor. ¡Y vaya si lo hizo!

En 1607 se estrena en Mantua el *Orfeo*, de Monteverdi, ¡pedazo de ópera!, la primera gran ópera de la historia. En *Orfeo* ya están, ¡y de qué manera!, todos los ingredientes de una ópera que se precie: una obertura (llamada entonces *toccata*), unas increíbles canciones que luego conoceríamos como arias, unos recitativos, unos coros estupendos y un orquestón compuesto por diecisiete instrumentos de cuerda frotada, cinco trombones, cuatro trompetas, tres cornetines, dos flautas y el bajo continuo formado por dos clavicémbalos, arpa, tres órganos, laúdes, etc.

¿Pero qué es eso del bajo continuo? Pues un grupo de instrumentos que marca el ritmo y es el soporte de toda la armonía que acompaña a la melodía. Algo así como lo que hacen en un grupo *rock* la batería, la guitarra rítmica y el bajo o contrabajo.

Pues sí, ya tenemos juntos todos los ingredientes para cocinar un buen plato de ópera. Lo que hace falta, como punto final de ese plato, es el toque del chef. En este caso, el superchef Monteverdi le dio su toque genial. Todos aquellos elementos estaban al servicio de lo principal, la desgraciada historia de Orfeo y su amor Eurídice y la maravillosa expresión de los sentimientos mediante la música: primero de la alegría de los dos jóvenes enamorados, luego de esperanza y lucha contra el destino cruel por la muerte de ella, después la tristeza de ver todo perdido y, por último, el renacimiento de la esperanza y el final feliz. Pero lo mejor es comprobar cómo Monteverdi, en la primera ópera que compone en su vida y sin ninguna otra a la que imitar, ya inventa algo que en el siglo XIX sería importantísimo tanto para la ópera como para la música en general: el *leitmotiv* (motivo o tema conductor).

El asunto del *leitmotiv* consiste en unir, asignar un instrumento o melodía a un determinado personaje de la obra o a una situación concreta. Por ejemplo, Monteverdi le asigna a Caronte, que era un siniestro personaje con voz de ogro, el sonido nasal e inquietante de un organillo portátil que suena cada vez que él aparece, y al infierno, el de los lúgubres trombones.

¿No os habéis dado cuenta de la importancia del *leitmotiv* también en el cine? Puede haber un tema o melodía concreta que suena siempre que sale el malo, y otro,

cuando sale el héroe de la película. Una diferente melodía para cada situación: peligro, tranquilidad, ciudad, campo, etc. ¡Cuántas veces salimos del cine tarareando un tema que ha sonado varias veces en la película! Pues eso es el *leitmotiv*, ya lo sabéis.



Escena de la ópera *Orfeo*, de Monteverdi.

Orfeo fue la primera ópera de Monteverdi, pero luego este «monstruo», cuando estaba ya en Venecia, compuso otras óperas maravillosas como *Il ritorno d'Ulisse in patria* (El retorno de Ulises a su patria), o *L'incoronazione di Poppea* (La coronación de Popea). Por cierto que Popea fue la mujer de Nerón, que vivió entre jerga y

juerga, y que para que su piel fuera más bella se bañaba en leche de burra. ¡Vaya con Popea!

Monteverdi puso de moda muchas cosas y una de ellas fueron los tristes lamentos, las arias tristísimas y lacrimógenas, como el famoso *Lamento de Ariadna*: «Dejadme morir». Una crónica de 1608 nos dice a este respecto: «El aria de Ariadna, en la que ésta expresa su dolor, fue cantada con tanto sentimiento y expresión que los ojos de todas las damas se llenaron de lágrimas». A partir de ahí, todos los compositores empezaron a meter por lo menos un aria de lamento en cada una de sus óperas. ¡Cómo lloraban las damas!, ¡cómo los caballeros! Al terminar la función había que salir en barca del teatro.

LA ORQUESTA BARROCA = LA ORQUESTA MODERNA LA ÓPERA = ESPECTÁCULO TOTAL.

Aparte de todo lo anterior, la ópera fue decisiva en el nacimiento de la orquesta moderna. ¿Por qué? Al estar al servicio de la acción que se representaba en el escenario, la orquesta debía seguir, acompañar y apoyar esa acción de tal manera que no sólo la música que se tocaba tenía que seguir fielmente lo que se decía o hacía allí, sino que también «el cómo se tocaba» era importante. Por eso la técnica para tocar instrumentos, sobre todo de cuerda, se desarrolló vertiginosamente, y Monteverdi fue uno de los pioneros en hacer tocar, por ejemplo a los violines, con un trémolo o temblor, es decir, frotando rápidamente el arco sobre las cuerdas para apoyar las escenas de terror o tensión. O repetir unas notas y hacer escalas rápidas (lo que él llamaba «estilo agitado»). O tocar las cuerdas punteándolas o pellizcándolas (lo que se llama *pizzicato*).

Aparte de la evolución de la orquesta y su técnica, con la ópera comienza también a desarrollarse la técnica vocal, que hace que la voz humana (eso sí, sin micrófono) se convierta en un poderoso caudal de sonido capaz de ser perfectamente captado desde las últimas filas de los grandes teatros, por lo que éstos comienzan a construirse.



Al principio las óperas no son abiertas al público, sino que se crean para acontecimientos especiales como bodas principescas, fiestas de cumpleaños de los poderosos, etc. Las representaciones duraban hasta cuatro horas. Pintores como

Rubens decoran la escena, y matemáticos como Galileo (el hijo de Galilei) se dedican a crear complicadas maquinarias que hacían que los cantantes salieran volando, que apareciera por allí un personaje maligno rodeado de humo y fuego o que un volcán entrara en erupción ante los atónitos ojos de los espectadores.

En *Impermestra*, de Cavalli, en 1658, una ciudad ardía en llamas ante el aterrorizado público. En *Alejandro en la India*, el castrado Caffarelli compartía el primer papel con un elefante. En *La inocencia justificada* dos camellos se paseaban junto a Farinelli, y otros muchos animales salían en otras óperas. Pero además, infinidad de extras actuaban a diario. No era extraño ver a trescientos o cuatrocientos de ellos en el teatro San Carlo de Nápoles o en La Scala de Milán. El San Carlo se llevaba la palma: marchas, grandes batallas o desfiles triunfales en donde se empleaban los caballos del rey.



Caffarelli durante una representación de la ópera *Alejandro en la India*.

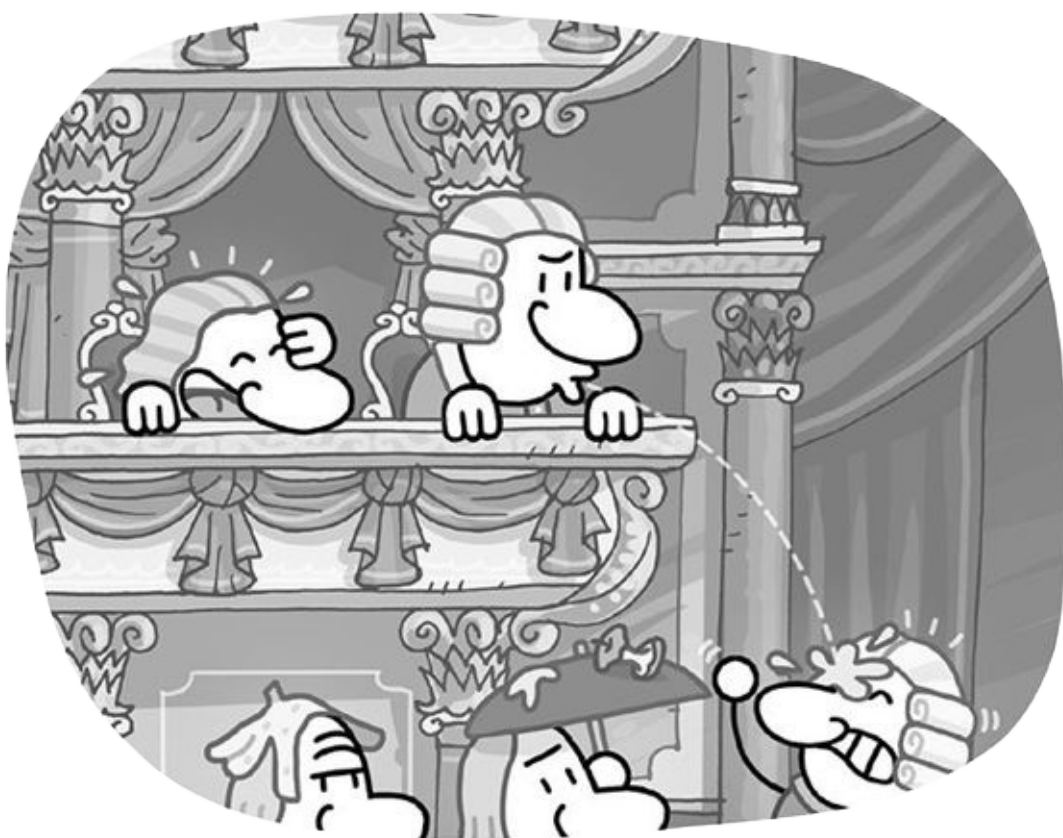
Y como muestra de todo ello, en la citada *Impermestra* de Cavalli actuaban ¡noventa y cuatro jinetes!, dirigidos por el marqués Salviati, y tres equipos de catorce caballos cada uno evolucionaban en el escenario. ¿Quién da más? ¿Cómo cabían?

Y luego, claro, estaban las divas y los divos, que generalmente eran *castrati* (castrados) que tenían sus clubes de fans, sus *tifosi*, sus *hooligans*, sus ultras o como se diga. A éstos, lo único que les interesaba de cada ópera era la actuación de su ídolo, así que mientras esperaban a que el individuo cantara su aria se ponían a comer, a hablar o a jugar en los palcos a las cartas o a otros juegos más picantes. Para ello cerraban una cortinilla y se tumbaban en un sofá cama preparado al efecto y sólo sacaban la cabeza para escuchar cuando llegaba el aria del famoso de turno.

Pero ésa no era la única diversión que había en la ópera, aparte de la función en sí. También estaba lo de los escupitajos.

Veamos qué era esto.

En la Venecia barroca, las entradas del patio de butacas eran más baratas que las de arriba. ¿Por qué? Pues porque algo que hoy puede parecer inconcebible era bastante normal allí. Leamos lo que nos dijo un cronista en 1738: «Hay competiciones entre los palcos a ver quién escupe mejor sobre los de la platea (la más barata)». Y Piccobani relata: «Los hombres y las mujeres que quieran ocupar las butacas inferiores, procurarán no llevar ropas buenas. La costumbre que se tiene de escupir desde los palcos y arrojar a la platea los restos de la comida torna muy desagradables esas localidades».



En las óperas, el espectáculo no se limitaba al escenario.

Sin lugar a dudas, desde su nacimiento y hasta ahora mismo una ópera bien montada es el mayor espectáculo sonoro y visual que se pueda ver en directo.

ARIA DA CAPO = CANCIÓN SÁNDWICH.

Antes hablé de *La coronación de Popea*. Pues bien, el gran Monteverdi la compuso cuando tenía setenta y cinco años y todavía seguía siendo un joven vanguardista de su época. En ella nuestro héroe se inventó el aria da capo, que no se llamó así porque la cantara un castrado, sino porque *da capo* significa a la cabeza (al comienzo), pero

podía haberse llamado «canción sándwich». Este invento fue importantísimo, ya que lo siguieron todos los compositores de óperas hasta bien entrado el siglo XIX, o sea, que ese invento estuvo de moda durante doscientos años. ¡Ahí es nada!

El asunto va de A-B-A; es decir, primero se canta una sección (A), a lo mejor lenta y melancólica, luego se introduce otra nueva (B) seguramente rápida y furiosa para contrastar con la primera, y el final se hace da capo, es decir, repitiéndose la primera (A). ¿Lo habéis entendido? Espero que sí, porque seguro que si os fijáis en las canciones que os gustan ahora mismo, notaréis que en general son canciones da capo.

Y a riesgo de ponerme pesadito con lo de *La coronación de Pópea* de Monteverdi os diré, ya para terminar con ella, que también nuestro protagonista de estas últimas páginas fue un atrevido moderno, en su momento, al emplear a un castrado en un papel masculino como el de Nerón.

LOS CASTRATI (CASTRADOS)..

La castración es algo que ya se practicaba desde la antigüedad más remota para evitar la reproducción de un pueblo vencido, como castigo, para suministrar vigilantes en los harenes de los árabes poderosos o incluso para que cantaran hombres con voz de mujer, como sucedió en las iglesias de Constantinopla. Pero cuando se empezó a castrar a niños y a emplear a castrados en el canto fue en la Italia del siglo XVII.

Y todo empezó en la Capilla Sixtina del Vaticano, donde también terminaría allí precisamente, a comienzos del siglo XX, antes de la Primera Guerra Mundial.

Resulta que algunos jefes de la Iglesia, como el papa Clemente VIII, encantado con la voz de los castrados, permitió la castración para que únicamente «por honor a Dios» esos seres cantaran en la Capilla Sixtina. Esto, unido al entusiasmo de los que habían escuchado a los castrados del Vaticano y a la prohibición de que las mujeres actuaran en un escenario, desató la marea de la moda de los castrados. Como lógicamente había personajes femeninos en las obras de teatro o en las óperas pero a las mujeres les estaba prohibido actuar, había que sustituirlas por hombres con voz de mujer y vestidos de mujer, aunque fueran grandes como osos.

Ante la avalancha de castraciones en Italia, la Iglesia condenaba esas prácticas tibiamente mientras miraba para otra parte, e incluso se aprovechaba de los castrados para que cantaran en sus iglesias. Por otro lado, la policía tampoco es que investigara mucho, y era suficiente alegar que debido a una enfermedad la vida del niño corría peligro si no se le castraba, para que no pasara nada.

Los más famosos castrados fueron inmensamente ricos, agasajados en las cortes europeas y aclamados por sus fans más de lo que lo pueden ser hoy las principales figuras del cine, de la televisión o de la música pop.

Como ejemplo del poder que tenían, está la interrupción de una guerra entre dos

países gracias a un castrado. Os cuento: en 1645, Polonia y Suecia estaban en guerra. En la corte de Polonia cantaba entonces el divo castrado Ferri. Enterada de ello, la reina Cristina de Suecia, fan total de Ferri, pidió una tregua en la guerra al rey de Polonia y le suplicó que durante dos semanas le prestara a su ídolo. El rey polaco aceptó la tregua, la guerra se paró y la reina envió una lujosa nave para trasladar a su corte al castrado. Terminadas las dos semanas, Ferri volvió a Polonia y ambas naciones reiniciaron la guerra como si tal cosa. ¿No es increíble?



Farinelli en una actuación privada ante Felipe V de España.

Con el auge de los cantantes surgió una verdadera tiranía de éstos sobre los compositores. El capricho de los ídolos llegaba a extremos como el de rechazar arias y negarse a cantarlas por no gustarles y hacer al compositor escribir otras de su agrado; desfigurar la música haciendo alardes de virtuosismo con mil gorgoritos y adornos exagerados, etc. Por ejemplo, en sus últimos años, Marchesi ponía como condición para actuar hacer siempre su entrada a caballo o a gran altura sobre el

escenario, viniese o no a cuento.

Quizá el más famoso de los castrados fuera Farinelli, que estuvo al servicio de Felipe V de España; éste le obligaba a cantarle todas las noches las mismas cuatro canciones para poder dormirse tranquilo. La verdad es que Felipe V no estaba muy en sus cabales.

Famosos castrados de la época fueron, entre otros, Senesino, Marchesi, Cruvelli, Caffarelli, Matteuccio y Farinelli (el más grande todos ellos). La mayor «fábrica» de castrados estaba en Nápoles.

Pero naturalmente los castrados no eran los únicos cantantes. El castrado era el *primo uomo*, pero también estaba la *prima donna*, que era la soprano que competía con el castrado de turno. Algunas de esas divas fueron la Cuzzoni, la Bordoni o la Merighi. Otra cosa eran los cantantes con voz de hombre. Los papeles que hacían eran siempre secundarios, salvo cuando llegó la ópera bufa, en la que ¡por fin!, se erigieron en protagonistas. En cualquier caso, un solo nombre de bajo (hombre con voz muy grave) sobresalió de los demás: Broschi.

LA MASCARADA, EL SINGSPIEL Y LA ZARZUELA.

La ópera comenzó siendo ópera *in musica* (obra de teatro toda con música) y tenía argumentos dramáticos, generalmente mitológicos, en los que los protagonistas eran los dioses del Olimpo y personajes de leyenda. También había las semi-óperas (mascaradas), muy populares en Inglaterra, en las que se fundían la poesía, el baile y la música y en donde los actores, que representaban argumentos mitológicos, llevaban máscaras. Luego estaban otras semi-óperas u operetas que no eran mascaradas, como el singspiel en Alemania o la zarzuela en España. Tanto el singspiel alemán como la zarzuela son dos géneros en los que se alternan los fragmentos cantados con los hablados, o sea, es una mezcla de ópera y teatro, como los musicales de hoy día.

LOS «REMAKES» OPERÍSTICOS.

Como en las óperas mitológicas no había demasiadas historias donde elegir, porque siempre salía por ahí el pesado de Júpiter u otros personajes parecidos y por otro lado había que componer tantas óperas, se dio muchísimo lo que se da hoy en el cine, el *remake*, es decir, contar la misma historia pero de diferente manera. Eso pasó, por ejemplo, con la historia del bueno de Orfeo, con el que tenían frito al personal.

Mientras en Venecia todo eran óperas serias, en Roma inventaron la ópera cómica. Este tipo de ópera era como la seria: larguísima y con personajes mitológicos o fantásticos, pero dando risa. No sé, a lo mejor a Júpiter se le caía la túnica y se

quedaba en calzoncillos a lunares. Desde luego, fuera como fuese, el caso es que los compositores no daban abasto para surtir a tanto teatro de ópera como había. Fijaos que en tan sólo un siglo, el que fue desde mediados del xvii hasta mediados del xviii, se estrenaron únicamente en Venecia más de dos mil óperas, lo que significa un promedio de veinte óperas nuevas al año sólo en una ciudad. ¿No se parece esto al cine de hoy?

La ópera nació en Italia y allí se desarrolló a tope, pero no en toda la península italiana fue igual: en cada región tuvo unas características diferentes.



Pegaso sobrevuela el Olimpo en una ópera de tema mitológico.

LA ÓPERA EN VENEZIA, EN ROMA Y EN NÁPOLES.

Durante la segunda mitad del siglo XVI, los compositores de ópera más conocidos en Venecia fueron Cesti (1623-1669), Cavalli (1602-1776) y Stradella (1642-1682). Éste fue el que murió más joven porque se enamoró de una tal Ortensia, una mujer casada con un señor muy importante, y ambos huyeron. ¡Ah!, pero el deshonrado marido contrató a unos sicarios, que fueron tras él para matarle. Lo que pasó es que lo encontraron cuando sonaba en una iglesia su maravillosa música y, embelesados, fueron incapaces de rematar la faena. Así que en la segunda ocasión el marido puede que contratara a unos sicarios sordos, porque esa vez sí que acabaron con la vida de Stradella.

La ópera veneciana en esa época ya no era como la de Monteverdi. Los compositores venecianos, dándose cuenta de que al pueblo lo que le gustaba era la melodía facilona, como alguna canción que pudieran salir tarareando del teatro, llenaron aquello de arias cada vez más sencillas. Y es que ahora para comer se dependía bastante del público, que era el que pagaba su entrada. Los recitativos entre canción y canción, entre aria y aria, eran más breves y los había de dos clases: el recitativo seco (acompañado únicamente por algunos acordes del clavicémbalo) y el acompañado (más cantarín y acompañado por la orquesta).

Las características de la ópera romana eran, por un lado, lo aparatoso de las maquinarias, que hacían más espectaculares los efectos, y, por otro, los teatros con gran capacidad. También Roma se distinguía por la competencia entre las óperas y los oratorios religiosos. Y por último, hay que decir que la ópera cómica (que no bufa) nació allí inventada por Giulio Rospigliosi, autor del libreto *Chi soffre, spera* (Quien sufre, espera). El título de otra de sus óperas, *Il pomo d'oro* (El tomate de oro), ya lo dice todo.

Por cierto, Rospigliosi viajó a Madrid, donde fue nuncio del Papa y conoció a nuestro Calderón de la Barca. Luego fue cardenal y, por último, llegó a ser papa con el nombre de Clemente IX. ¡Un papa autor de *El tomate de oro*!

La ópera romana se desinfló a partir de 1660.

Los napolitanos han sido siempre forofos de sus canciones populares a la napolitana, como las *pizzas*. No hay más que pensar en la canción «O sole mio». Así que cuando allí explotó la ópera, a finales del siglo XVII, los napolitanos le daban menos importancia al texto y más a la melodía. Lo que se decía no importaba. Lo que les interesaba era la música, así que acortaban el recitativo, que les parecía un rollo, y lo utilizaban como pretexto para cantar rápidamente el aria, que ya era de una gran dificultad y, por tanto, para lucimiento y a mayor gloria del castrado o cantante de turno.

Uno de los mayores compositores napolitanos fue Alessandro Scarlatti (1660-1725). Pues bien, Scarlatti desarrolló la famosa aria da capo, insinuada ya por Monteverdi. Con ese tipo de aria los castrados es que ya se volvían locos. La repetición de la primera parte al final (acordaos: A-B-A-) les daba ocasión de complicar y adornar a placer lo que al principio había sonado mondo lirondo. De esa manera evitaban la monotonía y causaban la expectación del público, que esperaba con impaciencia la repetición para ver hasta qué punto el castrado o la diva les dejaba patidifusos con sus adornos. También en Nápoles nació la ópera bufa.





Capítulo 6

Siglo XVIII

LA ÓPERA BUFA Y SU CREADOR GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI (1710-1736)..

En alguno de los descansos de las interminables óperas serias, para desengrasar, a veces se daban *intermedii* (intermedios), que eran unas representaciones cortitas y de carácter amable en las que ya no salía Júpiter ni en calzoncillos ni en nada, sino simplemente personajes de la calle. A través de esos intermedios se fue fraguando lo que sería una forma de ópera en cierto sentido revolucionaria: la ópera bufa.

Las primeras óperas del napolitano Pergolesi fueron grandes fracasos, pero hizo una, además en dialecto napolitano, *Lo frate 'nnamorato* (El hermano enamorado), que fue un exitazo. Y lo fue, entre otras cosas, porque el personal barroco napolitano conectó perfectamente con el lenguaje y con las cosas que allí sucedían.

Todavía tuvo más éxito su siguiente intermedio, *La serva padrona* (La criada señora), que era una ópera cómica breve. Como al público le había crecido la barba escuchando la primera parte de una ópera seria y tostonuda, tras el aburrimiento vino aquel intermedio, *La serva padrona*, y fue el acabose, obtuvo un éxito tremendo.

Esto le sucedía a un Pergolesi de veinticuatro años. Pero mirad por dónde sus obras posteriores fueron un fracaso, e incluso alguna fue abucheada. Se trasladó entonces a Roma y allí su *Misa a cinco voces* fue calificada por un crítico de espantosa. Regresó a Nápoles hundido en la miseria y obtuvo algún que otro pequeño éxito y también alguna que otra decepción. Entonces se dio un hecho de película, absolutamente patético: su novia, Maria Spinelli, fue obligada por sus hermanos a romper con él por el sutil procedimiento del «bofetone in rostro». La pobre chica, para serle fiel a Pergolesi, se retiró al convento de Santa Chiara. Plegándose a sus ruegos, Pergolesi tocó emocionado en la ceremonia de la toma de votos de su querido amor. Un año después, el 11 de mayo de 1735, Maria enloqueció y murió. Entonces Pergolesi, completamente destrozado, tocó de nuevo para ella, pero ahora en su funeral.

Por si todo esto fuera poco, continuaron los fracasos de sus obras. Tuberculoso y desanimado, por recomendación de su médico se fue a los Baños de Pozzuoli, donde vivió en el convento de los Capuchinos. Allí, en una fría celda, enfermo y agotado, compuso su escalofriante *Stabat Mater*, con el recuerdo de su amada en la mente. Un mes más tarde moría, a los veintiséis años de edad. Y lo que siempre sucede: al

enterarse de su muerte prematura, sus paisanos se dieron cuenta de lo que habían perdido y ahí comenzó su gloria.

La serva padrona contaba cómo una joven sirvienta, con su belleza e inteligencia, liaba a su señor y, al final, de sierva pasaba a señora al convertirse en su mujer. Aquella graciosa ópera arrasó en todos los países donde llegó, e incluso provocó en Francia una pelea encarnizada entre sus partidarios y sus detractores. Con esa cortita ópera de un solo acto y con tan sólo dos cantantes, se inició la andadura de lo que se conoce como ópera bufa.



Escena de la ópera bufa *La serva padrona*, de Giovanni Battista Pergolesi.

Y no os podéis hacer idea del increíble éxito que este estilo de ópera tuvo hasta bien entrado el siglo XIX, a pesar de que casi todas tenían el mismo argumento: un viejo verde, con influencias, quiere casarse con una chica joven que está enamorada de un apuesto muchacho. Por medio de mil trucos los dos jóvenes terminan por burlar al viejo, casándose ellos mientras el vejete se casa con una vieja y todos contentos. Y esto, repetido una y mil veces.

Pero aparte de que la gente se partía de risa y lo pasaba bien con la misma historia que se contaba y cantaba en esas óperas, a su éxito colaboró el hecho de que eran más bien baratas. Para empezar, no exigían contratar a ningún castrado (que eran caros), tenían pocos cantantes (generalmente, al principio sólo dos), la orquesta solía ser pequeña y los decorados muy sencillos. Así que esas óperas se podían montar fácilmente y ser llevadas por todos sitios. Pronto, visto su éxito, las óperas bufas de un solo acto se alargaron hasta los tres.

MÚSICA RELIGIOSA: LA IGLESIA SE VUELVE MODERNA.

Así como en las épocas anteriores la Iglesia había vigilado estrechamente la evolución de la música litúrgica y cortado de cuajo muchos de los intentos de introducir novedades y frivolidades en este género musical, en el Barroco comienzan a observarse grandes influencias de la música profana en la religiosa. Poco a poco iban desapareciendo las diferencias entre ambos estilos de música. No sería demasiado atrevido decir que en estos cambios influyeron dos poderosas razones: la primera fue que la jerarquía eclesiástica se dio cuenta del atractivo y del poder de convocatoria que tenía la música profana con el nuevo estilo moderno, y comprobaba cómo las innovaciones musicales que ellos también incorporaban hacían que los templos se vieran abarrotados durante los oficios religiosos con aquella música moderna. La segunda razón, y quizá la más convincente, fue que tras el jolgorio de los carnavales venía la Cuaresma, y cuanto más follón se organizaba en los carnavales (que podían durar meses, por lo de «que nos quiten lo “bailao”»), más penitencia se hacía en Cuaresma (por lo de no ir al infierno).

Durante la Cuaresma se prohibían, por ejemplo en Roma, todos los espectáculos. Pero como los barrocos eran muy lanzados y aficionados a la música, al teatro y a la ópera, la Iglesia, con estupenda vista y para llenar los templos, sustituía todo eso por grandes espectáculos musicales. ¡Pero cuidado!, siempre religiosos. La Iglesia copió la ópera mitológica e histórica, aunque en plan oratorio. Todo era igual, sólo que en lugar de Julio César o de Júpiter los protagonistas eran Moisés o Jesucristo.

Aunque os parezca raro, entre las diversas parroquias se establecía una feroz competencia para llevarse el gato al agua y ver quién montaba el espectáculo religioso más grandioso y atractivo, espectáculo que podía durar de dos a tres horas, ni más ni menos. Incluso algunos predicadores barrocos, en el colmo de la espectacularidad, utilizaban aparatos que los elevaban por encima de los fieles, como si de ángeles o supermanes se tratara, produciendo el asombro entre el personal feligrés.

Además de las dos razones anteriormente expuestas, también influía en los cambios de la música religiosa la afición creciente que se observaba entre los cardenales hacia la música nueva. Esto podía tener también su explicación. Durante el Renacimiento, las diversiones preferidas de una parte de las altas jerarquías eclesiásticas consistían en la caza y el baile (y no os escandalicéis, por favor). Así, por ejemplo, el papa Alejandro VI, que fue cardenal a los veintidós años, es sabido que se pasaba muchas noches moviendo el esqueleto en los grandes salones de baile.

Todas estas diversiones escandalosas fueron prohibidas en el período Barroco y entonces los cardenales fijaron más su atención sólo en la música, organizando incluso numerosos concursos y competiciones musicales para no sufrir de bostezo continuo.

EL ORATORIO.

Antes ha salido por aquí la palabra oratorio, y efectivamente, ése fue el gran género musical religioso de la época barroca.

Los oratorios eran como óperas, pero sin escenificar, sin que los cantantes actuaran, fueran disfrazados, etc. Por tanto, en los oratorios tenía que haber alguien, un narrador, que fuera contando la historia para que aquello se entendiera.

El oratorio tomó su nombre del lugar, oratorio, donde los fieles de la comunidad de San Felipe Neri, en Roma, se reunían hacia 1550 para rezar y entonar cantos devotos. Esto sucedía a finales del siglo XVI, cuando la fama de Felipe Neri alcanzó su cota máxima.

Entre otras cosas se cuenta que las beatas decían que le salían rayos de la cabeza cuando comenzaba a decir misa. Para contemplar mejor este fenómeno, un grupo de beatas se escondía con el fin de observar más claramente los gestos del futuro santo, Felipe Neri. Éste, al estar enterado de lo que ocurría, un buen día, tras dar la bendición, se volvió hacia el lugar donde sabía que le espiaban las beatas y, ¡zas!, les hizo una sacada de lengua que para qué, como diciendo: ¿no querías mirar mis gestos?, pues ¡toma ya gesto!

Otros géneros de música religiosa fueron las misas (música cantada sobre las diferentes partes de la misa): las pasiones, que eran oratorios pero con un solo tema —el de la Pasión de Jesucristo—, y las cantatas o pequeños oratorios.

Aparte, habría que mencionar algún que otro género más: la misa de difuntos o réquiem, el magnificat, las vísperas, el motete religioso, el miserere o el Te Deum. Como veis, un gran catálogo.

MÚSICA ORQUESTAL.

Como ya vimos, con el invento de la ópera nace el bebé de la orquesta moderna. Naturalmente, ese bebé se desarrollaría en el futuro, pero de momento ahí estaba, balbuceando con el chupete en la boca.

Al principio, la orquesta se limitaba a acompañar a los cantantes, pero al tener que amoldarse a lo que ellos expresaban dentro de su papel y apoyar y realzar lo que sucedía en el escenario, la técnica para tocar los instrumentos, sobre todo de cuerda, se perfeccionó a marchas forzadas y nacieron otras técnicas nuevas, con lo que los músicos tenían que estudiar y estudiar y practicar como locos, y por eso se puede decir que en el Barroco los músicos de las orquestas ya son absolutamente profesionales.

Entonces lo que ellos tocan no lo puede tocar casi ningún aficionado. Y como los

músicos tocan cada vez mejor, los compositores, encantados, van escribiendo cada vez cosas más difíciles. Era la pescadilla que se mordía la cola.

Al mismo tiempo se van creando las familias de instrumentos, y éstas se forman y separan por grupos según sus características sonoras y conforme a la altura de los sonidos que pueden dar, o sea, más agudos o más graves.



Llega un momento en que la orquesta tiene tanta importancia que no se conforma con su papel de mera acompañante de castrados, coros o bailarines. ¡Ella quiere ser la protagonista absoluta! Y así nace la música orquestal.

Salvo para las ocasiones especiales, grandes fiestas, coronaciones de reyes y acontecimientos que lo requiriesen, las orquestas estaban compuestas fundamentalmente por instrumentos de cuerda frotada: violines y violas da braccio (brazo) y da gamba (pierna). A mediados del siglo XVII esas violas da gamba más pequeñas o más grandes fueron sustituidas por los modernos violonchelo y contrabajo. Y así se ha quedado la cuerda frotada de la orquesta hasta hoy: violines, violas, violonchelos y contrabajos.

EL SECRETO MEJOR GUARDADO.

Precisamente a mediados del siglo XVII, en Cremona (Italia) hay tres talleres de fabricación de instrumentos de cuerda frotada, especialmente de violines, que dan a éstos la forma definitiva que hoy todavía conservan. Aquellos instrumentos eran unas obras de arte, algo increíble no igualado nunca. Son los famosos talleres de Amati, Guarnerius y Stradivarius, que es el más conocido hoy.

¿Cómo eran contruidos aquellos instrumentos? ¿Qué madera, qué barniz utilizaban? Todo eso se puede saber; entonces, ¿por qué, con los avances tecnológicos del siglo XXI, no se logran igualar? No lo sabemos. Aquellos genios tenían algo que todavía no hemos descubierto. Es el secreto mejor guardado. Así que con aquellos instrumentos y siendo tan buenos como eran los instrumentistas, la música sonaba a gloria bendita.

EL BAJO CONTINUO.

Ya hablamos del bajo continuo cuando estábamos con Monteverdi y la orquesta que él utilizaba para sus óperas. De todas formas, recordaremos que era un grupo de instrumentos que llevaban el ritmo y la armonía de las obras.

Un buen día, algún músico que estaba en una ópera tuvo una idea genial: ¿y si en lugar de un cantante ponemos, por ejemplo, unos violines? Y dicho y hecho. Lo que pasa es que, mientras en las óperas toda la orquesta acompañaba a los cantantes, en las obras en las que la orquesta tocaba sola, los violines y las violas sustituían a los cantantes y eran los que hacían las melodías acompañados por las violas y el bajo continuo.

El bajo continuo lo formaban instrumentos de cuerda pulsada, como laúdes o archilaúdes; percutida, como el clavicémbalo, e instrumentos de cuerda frotada graves, como el violonchelo y el contrabajo. A veces podía tocar junto al contrabajo el instrumento de viento madera más grande y grave, que era el fagot.



FORMAS INSTRUMENTALES: CONCIERTOS Y SUITES.

Las formas instrumentales más importantes tocadas por las orquestas fueron los conciertos y las *suites*.

¿Qué es un concierto? Hoy, cuando decimos que vamos a un concierto de música clásica, *rock*, *jazz* o lo que sea, automáticamente pensamos en una actuación de una orquesta o un grupo, con cantante o sin él. Pero el concierto... concierto, nacido en el Barroco, es en realidad una forma en la que una orquesta acompaña a un solista tocando un instrumento de cuerda o de viento, que es el que hace la melodía. Por tanto, cuando hablamos del «concierto» no nos referimos a una actuación en general.

En el Barroco había dos clases de conciertos: el concierto tal cual, en el que el solista era un único instrumento (a veces podían ser dos o más, pero todos de la misma familia), y el *concerto grosso*, que no es que fuera un concierto gordo ni nada por el estilo, sino un concierto en el que un grupo de solistas, tocando instrumentos de diferentes familias, eran acompañados por el resto de la orquesta, dialogando también con ella. A esos solistas se les llamaba solistas, claro, y al resto de la orquesta, incluido el bajo continuo, *ripieno* (relleno).

¡No te acostarás sin saber una cosa más!

El violinista y compositor Arcangelo Corelli (1653-1713) fue uno de los grandes

artífices del concierto grosso, y Antonio Vivaldi uno de los más importantes impulsores del concierto digamos que normal.



Concierto al aire libre (basado en una pintura de Antonio Visentini)..

Suite en francés quiere decir serie. Y efectivamente, la *suite* es como un popurrí, un megamix o agrupación de una serie de danzas, pero no para ser bailadas sino solamente escuchadas.

En realidad, las *suites* ya existían antes del Barroco, pero es en esta época cuando se organizan, mezclando las danzas rápidas con las lentas y dándoles a todas una unidad a través de una misma tonalidad; o sea, *suite* en DO, *suite* en RE, etc. Aparte de

una obertura tenían por lo menos obligatoriamente las cuatro danzas siguientes: allemande, courante, sarabande y giga. A éstas se les podían agregar las que se quisieran. Seguramente, una *suite* escrita hoy tendría, por lo menos, un *rock*, un *reggae*, un rap y una balada.

Las *suites* orquestales, junto a las *sinfonie avanti l'opera* (oberturas de ópera), fueron los abuelos de las sinfonías posteriores que hoy todos conocemos.

Ya hemos visto qué era una *suite* barroca, ¿no? Pues ahora vamos con las *sinfonie avanti l'opera*. Comenzaron siendo una pieza breve que anunciaba el inicio de la ópera para que todo el mundo entrara, se sentara e hiciera el silencio antes de empezar el espectáculo. Era como el ¡atención!, el timbre o la música que ahora anuncia que va a comenzar un concierto, una obra de teatro o una ópera. Al principio podía ser incluso un solo acorde, que la orquesta repetía y repetía hasta doscientas veces. Luego fue tomando la forma de una pequeña obrita, una obertura que podía durar cuatro o cinco minutos y que constaba de tres partes: una rápida, otra lenta y la final rápida.

SONATA, CANTATA, TOCATA.

Las orquestas barrocas no solían ser grandes, pero había agrupaciones todavía más pequeñas que tocaban sus propias formas musicales. Una de esas pequeñas formas, quizá la más importante, fue la sonata. Las sonatas barrocas no tenían mucho que ver con las sonatas que vinieron después.

En aquella época, empelucada a más no poder, se distinguía entre sonata (que venía de hacer sonar un instrumento de cuerda), cantata (cantar) y tocata (tocar un instrumento de tecla).

Las sonatas barrocas eran en realidad unas pequeñas *suites* de danzas. Se distinguía entre la sonata *da chiesa* (de iglesia) y la sonata *da camera* (de salón). La de *chiesa* era seria, y la de *camera*, mucho más alegre y marchosa.

Como es lógico, también hubo obras para ser tocadas por un solo instrumento. No todo el mundo podía pagar a varios músicos, y asimismo había aficionados que querían tocar ellos solos en sus casas. Por eso había muchas piezas para un único instrumento como, por ejemplo, el clave (fuera clavicémbalo, clavicordio o virginal). Como ya vimos, mucha gente, sobre todo en Inglaterra, tenía virginales (luego llamados espinetas), cuyo nombre venía por haber sido construido para la que llamaban Reina Virgen, o sea, Isabel I de Inglaterra.



Joven tocando el virginal (basado en un cuadro de Gerard Dou)..

Los virginales eran claves de bolsillo, portátiles, y en las casas podía haber hasta virginales especiales para vagos y enfermos, que se podían tocar en la mismísima cama.

También podías encontrarte con piezas compuestas para un violín solamente, para un violonchelo o para un laúd, y no digamos para órgano, claro. En este último campo, de instrumentos para tecla sola, tuvo mucho que decir, hasta mediados del siglo XVI, Girolamo Frescobaldi (1583-1643) en Italia. Después Johann Sebastian Bach y Haendel en Alemania (este último también en Inglaterra). Y el italiano que vivió en España, Domenico Scarlatti (hijo de Alessandro). En Francia destacaron sobre todo François Couperin, el Grande y Jean-Philippe Rameau.

En cuanto al violín, los figuras fueron los italianos, con el ya citado Corelli (campeón del concerto grosso), Giuseppe Torelli, Tartini (famoso compositor del *Trino del diablo* para violín), y por supuesto el gran Antonio Vivaldi.

FÚGATE.

¿Qué pasó en el Barroco con el contrapunto y las formas imitativas como el canon y la caccia? Pues que estas técnicas de composición no desaparecieron y fueron utilizadas y mejoradas. Lo que ocurre es que por ser unas técnicas muy cerebrales, casi matemáticas, se desarrollaron más en un país cerebral, organizado y casi matemático como Alemania, mientras que en la Italia de la melodía, la improvisación y el desmadre les iban menos esas cosas tan serias y organizadas.

Desde luego, la cumbre del contrapunto y los cánones o las fugas fue don Johann

Sebastian Bach. Después de él aquello del contrapunto cayó considerablemente y sólo fue empleado de vez en cuando dentro de algunas obras, pero casi siempre como un fragmento o pasaje de ellas únicamente.

Como ya vimos lo que era un canon, ahora os digo que una fuga es como un canon, pero en lugar de ir todo el tiempo una voz persiguiendo a otra, ahora eso ocurre sólo al comienzo, en la llamada «exposición». Y es que la fuga barroca tiene tres secciones: exposición, desarrollo y estrechos finales.

LA MÚSICA POR LA MÚSICA MISMA. PALABRAS IMPORTANTES. TRUCOS Y FÓRMULAS MÁGICAS.

La música ya no sólo sirve para ambientar y acompañar una historia como fondo de una ceremonia, un banquete, una procesión, una marcha militar o para que la gente baile. Ahora la música se hace sobre todo para ser escuchada, adquiere valor por sí misma, su utilidad puede ser únicamente el placer que da escucharla y nada más. La gente barroca acude a los teatros para sentarse y no hacer más que escuchar, sin pedir que allí suceda algo. Por eso los compositores se vuelcan en hacer interesante la música, en transmitir emociones y sentimientos en lo que escriben, porque si no, ¿quién va a pagar solamente por escuchar a unos músicos muy serios tocar cosas poco atractivas?

En los nuevos tiempos que corren algunas palabras son importantes. Van apareciendo términos que pueden utilizar los compositores para indicar a los músicos cosas que ellos quieren y que son necesarias para poder hacer una música más viva y emocionante. Así, en determinadas partes de las partituras se pueden leer ya palabras como *forte* (fuerte), *piano* (flojo), o indicaciones de la velocidad a la que tiene que ir la música, como *presto* (a toda velocidad), *allegro* (deprisa), *andante* (tranquilo), *adagio* (despacio), *largo* (más despacio), etc. Esas palabras italianas se hacen internacionales y todos los músicos europeos las entienden. Por tanto, lo que tocan los intérpretes se acerca cada vez más a lo que quieren los autores. Es cierto que con esas pocas indicaciones tampoco es que se lograra todo, pero algo era algo.

En el Barroco también surgieron libros que ayudaban a los intérpretes a saber cómo tocar tal o cual cosa. Bueno, pues a través de esos tratados hoy podemos acercarnos bastante a su forma de tocar, y así escuchamos ahora mismo en un disco o en un concierto, de manera muy aproximada, cómo sonaba la música barroca. Incluso sabemos que, por ejemplo, eran muy dados a adornar a voluntad algunas notas, o a improvisar sobre alguna que otra melodía; o sea, como hacen ahora los músicos de *jazz* pero en barroco.

Todavía no habían aparecido palabras como *crescendo* (ir aumentando poco a poco el volumen) o *diminuendo* (ir tocando cada vez más flojo). De todas formas suponemos que esas cosas las harían porque se lo pedía el cuerpo cuando había una

frase que se repetía dos o tres veces hacia arriba, o al contrario. Y es que los compositores empezaron a emplear una serie de trucos que se podían repetir y repetir en unas obras y otras, facilitándoles componer las miles y miles de obras que escribían a toda prisa para poder satisfacer la increíble demanda que había. Todo el mundo quería escuchar música y tener partituras, y como no había aparatos que la reprodujeran ni era fácil editar las obras, había que escribir y escribir. Así se comprende que haya tantas obras barrocas que se parecen entre sí y en una misma obra tantas repeticiones.

Algo que empezó a ser habitual es el dejar atrás la complicación de los llamados modos griegos para emplear solamente dos: el modo mayor (el que suena alegre) y el menor (que suena triste). También, aunque todavía tímidamente, los músicos barrocos empezaron a modular. ¿Qué narices es eso?

MODULACIÓN.

Voy a complicaros algo la vida, pero para esto merece la pena que hagáis un esfuerzo. El asunto necesita que empecemos por aclarar algo: prácticamente hasta el siglo XX la mayor parte de las obras estaban siempre escritas en una determinada tonalidad; por ejemplo en DO, en RE, en MI, etc. Esto quería decir que dichas obras se sustentaban alrededor de una nota concreta de la escala, que se llamaba entonces tónica y que no era una bebida, claro, sino la nota fundamental.

Elijamos, por ejemplo, la tonalidad de DO. En esta tonalidad, la tónica sería DO.

Pero aparte del tono estaba el modo. Si se empleaba el modo alegre, sería por ejemplo el tono de DO, y el modo, mayor; o sea, DO mayor. Si era el triste, la música estaría entonces en DO menor. ¿Entendido? Pues seguimos.

Modular significa que, para no aburrir a las ovejas, los compositores, mediante un proceso más o menos complicado, lograban pasar sin que muchos lo notaran de una a otra tonalidad, por ejemplo, de DO menor a FA menor, para luego volver a la principal o tónica, es decir, DO menor y terminar con ella. Es como un paseo. Sales de tu casa en un valle (DO menor) y, tras cruzar un puente (modulación), te diriges hacia una montaña (FA menor). Subes a ella y bajas después, para volver a cruzar el puente (modulación) y regresar al final a tu casa en el valle (DO menor).



¡SILENCIO! TENSION Y DISTENSION Y VAMOS TODOS A AFINAR IGUAL.

Aunque parezca una tontería, los silencios o pausas son parte de la música y van adquiriendo también su importancia. A veces un silencio puede ser más expresivo que otras cosas. Bien empleado, un silencio puede provocar un efecto casi brutal. Imaginaos un *tutti fortissimo* con toda la orquesta y un coro desmelenado sonando a todo trapo, pero de repente, ¡zas!, un corte, la nada, un silencio total. Eso puede ser demoledor, crear una sensación tremenda de caída libre. O también el empleo de un silencio antes de introducir un tema o frase musical. Es como una llamada de atención, se crea una expectación, un «a ver qué va a pasar ahora» que hace que te fijes mejor en la entrada del tema o melodía en cuestión.

Los músicos barrocos saben cada vez más. A ellos, una de las cosas que más les importa es expresar y conmover. Algo fundamental, para eso, es saber crear tensión o distensión en los oyentes empelucados, y por ello emplean cada vez más las disonancias y las consonancias. La disonancia, que sirve para crear tensión, se produce con el choque de dos notas muy próximas, a una distancia tan sólo de un semitono. Esa disonancia, si no se quería dejar al público «de los nervios», con los pelos de las pelucas de punta todo el tiempo, tenían que resolverla en una consonancia, que te relaja.

Hasta el Barroco, a la hora de afinar sus instrumentos, los músicos se hacían un lío porque la distancia entre un tono y otro (es decir, dos semitonos) no era la misma entre todos los tonos. Hay semitonos que en su manera natural de producirse son diferentes a otros, y eso creaba problemas.

Ya un español, Ramos Pareja, en el siglo xv, había hablado y puesto el dedo en la llaga de ese follón, pero todos siguieron como si nada hasta que llegó super-Bach, dio un puñetazo en la mesa, ¡y se acabó! Afinó artificialmente todos los semitonos de igual manera. Para demostrar que su invento funcionaba escribió un obrón, *El clave bien temperado*. Era una explicación práctica de las grandes ventajas que tenía que todo el mundo afinara de la misma forma en todos los países. ¡Qué solución, madre mía! ¡Ya era hora! A eso se le llamó «temperamento».

Y ahora os propongo traer aquí a otros dos músicos italianos: Albinoni y el gran Antonio Vivaldi.

Albinoni (1671-1751) fue un músico veneciano amigo de otros músicos de su ciudad, como Vivaldi. La familia de Albinoni tenía una fábrica de papel que a él en

un principio le daba para vivir, aunque desde pequeño se dedicó a la música como aficionado porque le gustaba muchísimo. Cuando la fábrica quebró, él hizo de esa afición una profesión y pasó a ser músico profesional. Desde luego Albinoni fue un estupendo músico que compuso cantidad de óperas y conciertos, si bien hoy, increíblemente, sólo es conocido por la mayor parte de la gente gracias a una sola obra, un tristísimo *Adagio* con el que todo el mundo llora.



Antonio Vivaldi. Uno de los edificios del fondo es el Hospicio de la Piedad de Venecia, donde el músico impartía clases.

Antonio Vivaldi (1678-1741), sin lugar a dudas, es el compositor italiano del Barroco más famoso hoy día, sobre todo por haber escrito sus conciertos para violín llamados *Las cuatro estaciones*. Vivaldi fue un cura conocido en Venecia por el nombre de *Il prete rosso* (El cura pelirrojo). Seguramente, como a otros muchos niños de familias pobres, sus padres le metieron en un seminario para que pudiera estudiar y, siendo luego cura, no se muriera de hambre. Pero a Vivaldi lo que le gustaba de verdad, y para lo que había nacido, era la música. Así que dijo un par de misas y luego alegó que era estrecho de pecho para que no le obligaran a decir ninguna más. Incluso cuando en medio de una de esas dos misas se le ocurrió un bonito tema, interrumpió la ceremonia y se fue corriendo a la sacristía a escribirlo, no fuera que después se le olvidara.

Vivaldi fue todo un portento; tardaba menos en escribir un concierto que un copista en copiarlo, y por eso también le llamaban Antonio *fa presto* (Antonio el rápido).

Como daba clases de música en un hospicio de huérfanas, montó con ellas una

orquesta fantástica y allí escribió para las chicas cientos de conciertos de violín, oboe, fagot, mandolina, flauta, trompeta, violonchelo, etc. En total, Vivaldi compuso más de mil obras entre las que había alrededor de cincuenta óperas, cientos de conciertos, bastante música de cámara y algunas obras religiosas.

Casi toda su música es absolutamente chispeante y llena de vida, y yo os animo a escuchar no sólo sus famosas *Cuatro estaciones*, y sobre todo la famosa «Primavera», sino también algunos de sus conciertos para diversos instrumentos y el conocido *Gloria* para voces y orquesta.

Sin lugar a dudas, el cura pelirrojo fue el rey mundial del concierto barroco.

Creo que habrá quedado claro que Italia fue una superpotencia mundial del Barroco musical. Pero también tuvieron su importancia otros tres países europeos: Alemania, Francia e Inglaterra.

ALEMANIA.

Ya he dicho y repetido que la mentalidad germánica o alemana es en general superorganizada y algo más seria que la italiana. Por eso en Alemania se desarrolló en mayor medida la armonía y el contrapunto que otra cosa. Los compositores alemanes no es que fueran especialmente buenos en cuanto a la ópera —la poca ópera que triunfaba en Alemania era la italiana—, pero sí fueron unos maestros en lo de la música religiosa: oratorios, pasiones, cantatas, etc. No en vano, la seriedad religiosa luterana se vivió con intensidad en la Alemania barroca.

En cuanto a los instrumentos, como lo suyo es que el violín haga melodías, fue el rey en Italia; sin embargo, en Alemania el rey fue el órgano, y el príncipe, el clavicémbalo. ¿Por qué? Porque son instrumentos de tecla que además de melodías pueden dar acordes, o sea, que son fundamentalmente armónicos.

Los alemanes heredaron el gusto por aquellos corales luteranos de los que ya hablamos y eso se notó en su estupenda música religiosa, pero tampoco escaparon a la potentísima influencia italiana, ya que muchos de sus compositores viajaron a los ombligos del mundo musical, como Venecia o Roma. Entre ellos cabe destacar, en el comienzo del Barroco, al compositor con apellido de estornudo, el gran Heinrich Schütz (1585-1672), que fue sobre todo un fantástico compositor de música vocal religiosa, grandes oratorios y pasiones. Desde luego fue uno de los grandes en la Alemania de su época.

Ahora bien, antes de la llegada del superhéroe Bach, el gigante de la música para órgano fue el danés establecido en Alemania Dietrich Buxtehude (1637-1707). Uno que tampoco lo hizo nada mal en esto del órgano fue Johann Pachelbel (1653-1706), hoy solamente recordado por un cortito *Canon* sobre el que se inspiraron varios

grupos pop de los años sesenta y setenta del siglo xx para hacer grandes éxitos.

GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767).

Un compositor hoy no demasiado conocido pero que en su época llegó a ser todo un ídolo fue Telemann (que no es que sea el superhéroe de la tele).

Entre otras cosas, Telemann fue el inventor de la venta por fascículos, porque así es como vendió su colección de *Música de mesa*, muy adecuada para la hora de comer.

Tenía un estilo más sencillo y directo que la mayor parte de sus colegas. Además, escribió un montonazo de obras, más de mil, en todos los estilos y para todos los géneros: óperas con aire italiano, música religiosa en plan alemán y música instrumental al estilo francés. En cierta medida fue uno de los músicos alemanes más vanguardistas y talentosos de su época, incluso en algunos aspectos más que los dos monstruos del Barroco compatriotas suyos: Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Haendel.

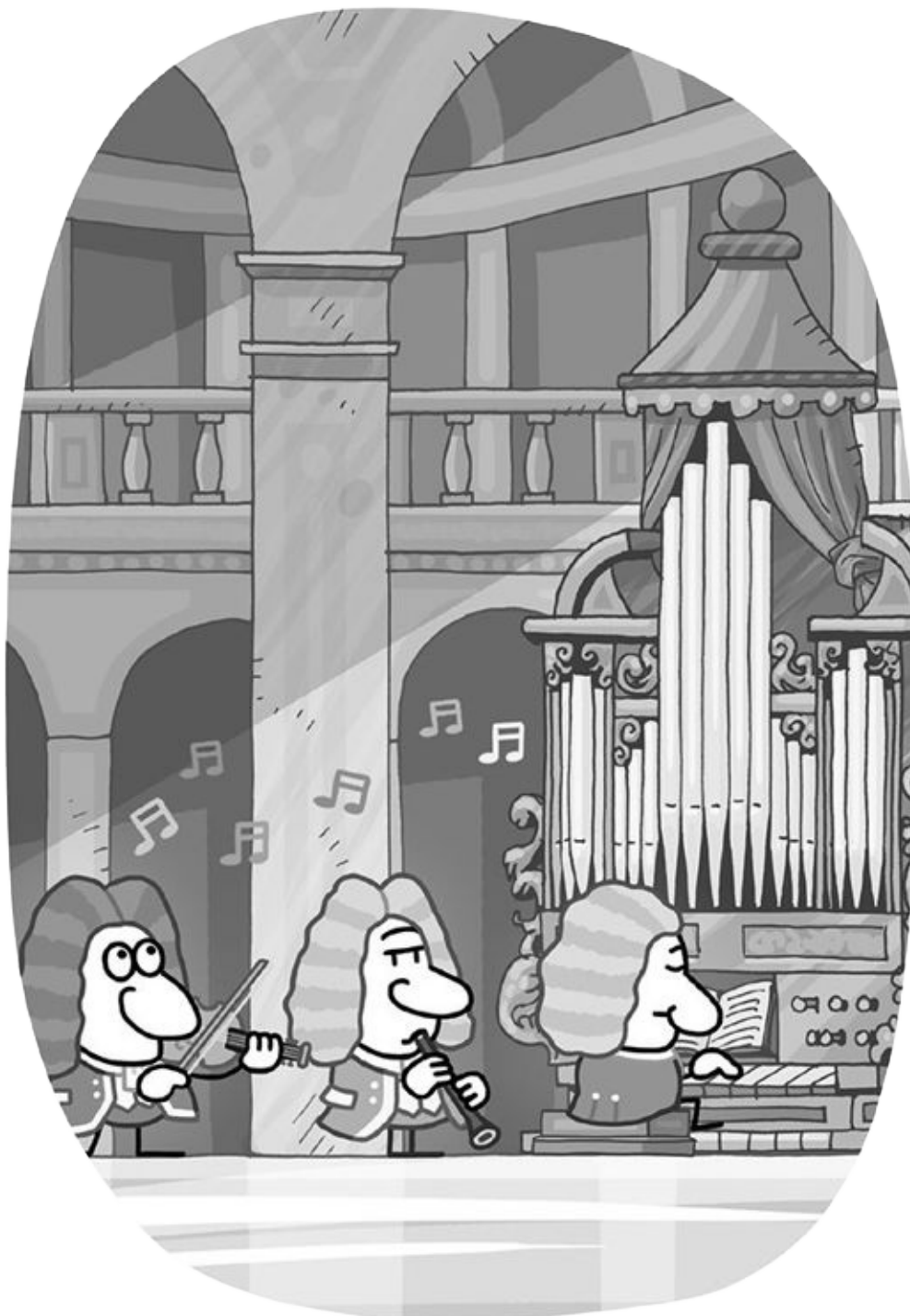
JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)..

Que Bach ha sido uno de los más grandes músicos de toda la historia de la música ya no lo pone en duda absolutamente nadie, aunque increíblemente fue casi un desconocido en vida que no pasó de ser un simple profesor de música, para muchos un aceptable director y compositor de las capillas musicales de algunas iglesias alemanas. Eso sí, en unas pocas ciudades del norte de Alemania se le conocía como buen organista, pero nada más. Su obra tuvo que esperar hasta cien años después de su muerte para ser admirada en todo el mundo. ¡Qué injusticia!

«El Viejo Peluca» (como le llamaban sus hijos por considerarle anticuado) provenía de generaciones y generaciones de músicos. Cuando tenía nueve años, Bach vio cómo moría su querida madre. Su querido padre falleció poco tiempo después, y entonces su hermano mayor, Johann Christoph, se hizo cargo del chaval. Durante la estancia del pequeño en casa de su hermano tuvo lugar un hecho que demuestra bien a las claras la pasión que Johann Sebastian tenía por la música. Su hermano, músico también, guardaba celosamente en un armario partituras de grandes maestros y no se las dejaba estudiar al muchacho. Años más tarde, Carl Philipp Emanuel, hijo del propio Johann Sebastian, nos contaría así aquel



episodio de la infancia de su padre: «El libro se guardaba en una alacena con puertas enrejadas. Johann Sebastian podía alcanzarlo con sus manitas a través de las rejas y enrollarlo, porque sólo tenía una cubierta de papel; de este modo podía llevárselo por la noche, cuando todos dormían, y copiarlo a la luz de la luna, ya que no podía utilizar otra».



Johann Sebastian Bach tocando el órgano (basado en una ilustración del *Léxico Musical de Leipzig*).

Al cumplir los catorce años, Johann Sebastian salió de casa de su hermano para encontrar trabajo, recorriendo a pie cientos de kilómetros. Pero después de haberlo encontrado, aprovechaba cada oportunidad para volver a recorrer todos esos

kilómetros andando, en estas ocasiones para oír tocar el órgano a alguno de sus ídolos como Buxtehude. Por cierto, que el gran maestro, ya mayor, le ofreció ocupar su estupendo puesto con una condición: que se casara con una hija suya que era mayor que Bach y más fea que el demonio, con lo cual Bach recorrió otra vez los cuatrocientos kilómetros de vuelta, pero esta vez corriendo como un loco en lugar de andando.

Al final se casó con su prima María Bárbara, que murió tras haberle dado siete hijos. Bach entonces se casó de nuevo con una joven y maravillosa chica de veinte años, llamada Ana Magdalena, con la que tuvo trece hijos más, ¡en total veinte!

Johann Sebastian fue un genio totalmente incomprendido por la mayor parte de sus jefes. El pobre hombre tuvo que ver cómo le humillaban unos cretinos ignorantes, y eso en alguna ocasión hirió su orgullo y hasta le llevó a la cárcel.

La obra del Viejo Peluca es inmensa. Escribió bastante música instrumental, *suites*, conciertos, música de cámara, para clave, órgano, etc. Pero donde ya es inigualable es en la música sacra, donde su espíritu profundamente religioso y luterano se muestra en toda su grandeza. Escribió más de doscientas maravillosas cantatas y además misas, oratorios y pasiones, como *La Pasión según San Mateo*, absolutamente increíble y una de las obras cumbres de toda la historia de la música.

Fue el gran maestro del contrapunto, de la fuga y del canon, y en él se juntaban los estilos italiano, francés y alemán. Escuchar cierta música de Bach es una inyección de vitaminas, al tiempo que escuchar otra te puede emocionar hasta las lágrimas. Todo un auténtico gigante de la música que, después de morir, dejó tan poca fortuna que su viuda Ana Magdalena se vio obligada a vivir de la caridad. ¡Qué vergüenza!

GEORG FRIEDRICH HAENDEL (1685-1759)..

A Haendel se le puede considerar un compositor alemán, aunque gran parte de su vida la viviera en Inglaterra, donde compuso lo mejor de su obra y de la que adquirió su nacionalidad. Pero Haendel, como tantísimos músicos barrocos de toda Europa, estuvo muy influido por la música que se hacía en Italia, a donde viajó a sus veinte años, así que fue un compositor alemán con estilo italiano y nacionalizado inglés. O sea, la ONU con peluca.

Después de viajar a Italia se fue a Inglaterra, y en Londres tuvo tanto éxito con sus óperas al estilo italiano que se olvidó de volver a Alemania tras el permiso que le había concedido su jefe. Así que cuando se enteró de que éste había sido nombrado nuevo rey de Inglaterra, le entró un susto de muerte.



Fuegos artificiales en Green Park. Haendel escribió música especialmente compuesta para esta ceremonia.

Dicen que fue entonces cuando se le ocurrió algo para que el nuevo rey y antiguo jefe suyo, Jorge I, se reconciliara con él: componer una obra grandiosa, la *Música Acuática*, que sería tocada por muchos músicos embarcados en una gran barcaza que acompañaría a la del rey durante un paseo que su majestad dio por el río Támesis, en el mes de julio de 1717. ¡Qué lujo! El rey, navegando por el gran río, mientras escuchaba la fantástica música que Haendel había compuesto para esa ocasión. Total, que el monarca le perdonó y a partir de ahí se convirtió en su protector.

El éxito de Haendel continuó, pero le salieron competidores con muy mala idea y durante unos años el hombre las pasó canutas. Al final, y tras escribir su fabuloso

oratorio, *El Mesías*, Haendel volvió a ocupar el puesto número uno de la fama en Inglaterra y, por qué no, en toda Europa. *El Mesías* es uno de los más grandes oratorios jamás compuestos, y seguro que habéis escuchado más de una vez alguno de sus fragmentos, como el famosísimo coro «Aleluya».

Entre las más conocidas obras de Haendel están las ya mencionadas *Música Acuática* y *El Mesías*, y también la *Música para los reales fuegos artificiales*, y el himno *Zadok el sacerdote*. Precisamente de esa pieza se ha sacado la música para hacer el himno de la Champions League de fútbol.

Y ya que estamos en Inglaterra, nos vamos a quedar allí.

INGLATERRA..

El antecedente inglés de la ópera fue la mascarada. La mascarada se daba únicamente entre la aristocracia y la realeza. Era una especie de gran espectáculo en el que, con el fin de divertirse de lo lindo, también podía participar el noble público para bailar disfrazado, haciendo alguna que otra gansada.

Desde luego, aquello no les salía nada barato a los nobles. El asunto iba de mezclar la danza, las canciones, la poesía y la música, todo adornado con impresionantes y lujosos disfraces. Eso hasta que, tras una guerra civil, se abolió la monarquía y llegó al poder un tipo duro, guerrero, puritano y poco dado a las bromas llamado Oliver Cromwell.

Durante el mandato de Cromwell, a mediados del siglo XVII, se prohibieron y restringieron muchas diversiones y todo se volvió un muermo que para qué, incluyendo la música. Ni que decir tiene la tirria que tenía Cromwell a la divertida música que venía de Italia. Así que Inglaterra se volvió más carca y en ese sentido perdió un poco el tren de la modernidad barroca.

En 1660, cuando terminó la dictadura del férreo Cromwell, se restauró la monarquía con el rey Carlos II, que era un forofó de todo lo francés y juvenil. Con este rey volvió el esplendor de la corte y se hizo sentir la influencia de la moda directamente llegada de Versalles, con sus pelucones, sus escotes, sus fastuosos bailes, sus orquestas, sus óperas y el esplendor de la música coral eclesiástica.

Precisamente de uno de estos coros, el de Niños de la Capilla Real, salieron dos chavales que serían dos de los pocos grandes músicos barrocos ingleses: John Blow y Henry Purcell.

Blow (1649-1708) fue un buen organista y compositor, sobre todo de música religiosa. Su música tenía fuerza, pero Blow carecía de capacidad innovadora para darle personalidad, mientras que su discípulo, Henry Purcell, fue otra cosa.



El compositor inglés Henry Purcell.

HENRY PURCELL (1659-1695).

Éste sí, éste fue un auténtico monstruo del Barroco inglés. Después de Purcell casi se puede decir que la música inglesa desapareció del mapa hasta doscientos años más tarde.

En Purcell se da la fusión de la música italiana con la música popular inglesa y el tipo cuidó mucho la calidad de los textos, cosa normal en Inglaterra desde los tiempos del gran escritor Shakespeare. Todo eso lo unimos a su genialidad y ya tenemos el cóctel inglés perfecto.

Purcell fue bueno en todos los terrenos, tanto en la música religiosa como en la profana, tanto en la instrumental como en la vocal, tanto en la más culta y grandiosa como en la popular y más íntima. En fin, todo lo que tocaba lo convertía en oro musical.

En lo referente a las óperas, hay que decir que Purcell no compuso prácticamente nada más que semi-óperas, ¡pero hay que ver qué semi-óperas! Ahí están, por ejemplo, *El rey Arturo*, *La reina de las hadas* o el tragedión *Dido y Eneas*, compuesta como si tal cosa para un fin de curso de una escuela de niñas. ¡Increíble, pero cierto! Y además no se le caían los anillos, no le hacía ascos a componer música popular, como sus *Canciones de taberna*.

Desde luego, si Henry Purcell no hubiese muerto tan joven, con treinta y seis años, ahora tendríamos una herencia musical suya de aúpa.

Y ya que he hablado de su muerte temprana, os voy a contar por qué murió el pobre Purcell: una fría noche londinense, en contra de la opinión de su mujer, salió a tomar unas cervezas a un *pub* con unos amigos. Cuando llegó a su casa, ya bastante tarde, se encontró con que su esposa, enfadada por su tardanza, le había cerrado la puerta a cal y canto. Llamó insistentemente pero nadie le hizo caso. Al amanecer el portón se abrió, dejando pasar a un pobre Purcell congelado y con una pulmonía tremenda, por culpa de la cual moría poco tiempo después.

Así que en Inglaterra tenemos las mascaradas y las semi-óperas, a las que habría que añadir luego las óperas-baladas. Esta variedad apareció en 1728 por lo siguiente: resulta que hartos del éxito que tenía Haendel en Londres con sus óperas italianas, el escritor John Gay (1685-1732) se unió al compositor alemán, nacionalizado inglés, Johann Christoph Pepusch (1667-1752) para hacerle la pascua a Haendel. ¿Cómo? Pues componiendo una semi-ópera, pero en plan crítico-social absolutamente sin piedad. Allí no quedaba títere con cabeza, y para regocijo del respetable inglés se ponía a bajar de un burro a todo bicho viviente. Hacían chistes sobre el primer ministro Robert Walpole, se reían de la pelea a tortazo limpio, en pleno escenario, entre las divas Cuzzoni y Bordoni, etc. Por si esto fuera poco, salían por allí un buen número de canciones populares muy facilonas, y entre diálogos chistosos y chascarrillos se podían escuchar arias de Lully, Purcell o Haendel, pero con letras groseras o graciosillas. Total, que con aquella semi-ópera llamada *The Beggar's Opera* (La ópera del mendigo), el público inglés se desternillaba de risa y, por tanto, fue un bombazo.



Escena de la ópera bufa *The Beggar's Opera*, de John Gay y Johann Christoph Pepusch.

Las óperas-baladas dieron lugar en Alemania al singspiel, que con Mozart llegó a su cumbre. En Inglaterra, lo de la óperabalada se fue vulgarizando, pero llegó hasta comienzos del siglo xx siendo casi un tipo de revistilla que luego subió de categoría por el nacimiento del musical del Broadway neoyorquino.

FRANCIA.

Los franceses barrocos no fueron ni la mitad de austeros y puritanos que sus vecinos

alemanes. Ellos dieron la bienvenida con entusiasmo a las nuevas modas musicales italianas y se lo pasaban en grande con las óperas, los *ballets* y toda la música profana del mundo. En la corte de los reyes franceses, sobre todo en la del desmadrado y poderoso Rey Sol, Luis XIV, le daban a todas estas novedosas corrientes musicales con una entrega y entusiasmo dignos de alabanza. Francia fue el único país que, absorbiendo el estilo moderno italiano, tuvo, sin embargo, una personalidad propia.

¿Y quién fue el padre de esa música francesa? Pues ni más ni menos que un italiano, mira tú por dónde.

UN ITALIANO EN LA CORTE DEL REY SOL: JEAN-BAPTISTE LULLY (1632-1687).

Ése fue el nombre francés del italiano Giovanni Battista Lulli. Cuando tenía alrededor de once años se trasladó a Francia como un emigrante cualquiera. A pesar de saber música, trabajó como paje y como pinche en las cocinas de la señora de Montpensier, pero mientras tanto, este avispadillo italiano seguía estudiando violín y danza, de modo que cuando tuvo oportunidad impresionó con sus habilidades al delfín (que no era un pez, sino el príncipe Luis). El delfín tenía cinco años menos que Lully y era un loco de la danza y de la música. Aquel italiano bajito, cabezón, gracioso y gesticulante le hizo tanta gracia al delfín que se convirtió en su mejor amigo. De esa forma, cuando Luis ya no fue delfín, sino el rey Luis XIV, puso a Lully a tocar con su fantástico grupo Los 24 violines del Rey, famoso en toda Europa por su calidad y brillantez.

Meses después, Lully formaba su propia banda de 21 violines, que eclipsó a los del rey, con lo que éste le nombró director de la orquesta de los bailes, compositor de la corte y toda la repanocha. Todo aquello lo hacía Lully en la casita campestre que se había construido su amado Luis XIV, es decir, el suntuoso y espléndido palacio de Versalles. Allí Lully componía *suites*, óperas y *ballets* para las fiestas, las cenas y los bailes que se pegaba su majestad, porque su majestad no se cortaba y se disfrazaba de cualquier cosa y bailaba ante toda su corte que daba gusto verlo.

Tanto afecto le tenía el Rey Sol a Lully que le concedió el monopolio de controlar toda la música que se hacía en Francia, con lo que el italiano cobraba el impuesto que quería y no dejaba que nadie le hiciera la competencia. Así se forró y se convirtió en un dictador de la música francesa. Pese a todo, Lully fue un gran compositor que además, como era listísimo, creó un estilo muy francés que se distinguía del italiano.



Jean-Baptiste Lully tocando el violín para Luis XIV, gran aficionado al baile.

Un día, cuando Lully dirigía con garra e ímpetu una gran orquesta y un coro monumental, golpeando en el suelo con un gran bastón para marcar el ritmo, se emocionó tanto que, en lugar de golpear en el suelo, se pegó un bastonazo en el dedo gordo de su pie derecho. Aquella pequeña herida se la curaron tan mal los matasanos que le entró una gangrena, por culpa de la cual moría poco tiempo después.

Desde luego, y a pesar de sus esfuerzos, Lully no pudo impedir que hubiera otros músicos buenos en la Francia de su tiempo.

EL ROCOCÓ Y LO GALANTE.

Se llama así a un estilo con el que moriría el Barroco y que se caracterizaba por un recargamiento y decoración excesivos. El Rococó venía de Francia y tenía, como principal ejemplo arquitectónico, el palacio de Versalles. En la música se desarrolló mucho en las piezas para el clave, y algunos de sus máximos representantes fueron François Couperin, el Grande, Jean-Philippe Rameau o el italiano Domenico Scarlatti, que vivió en España.

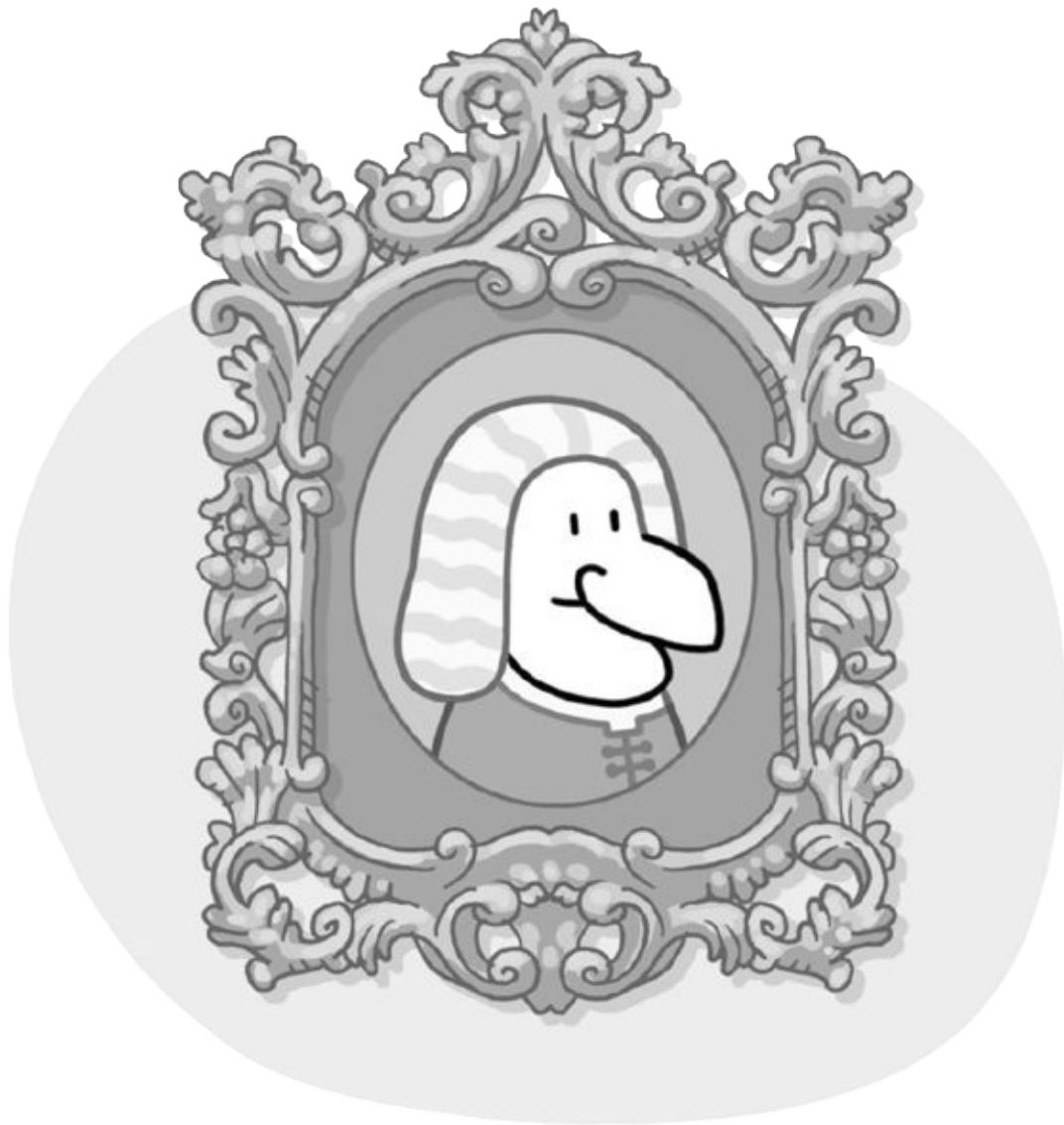
A mediados del siglo XVIII la aristocracia comenzó a perder peso con el crecimiento de la burguesía, pero los aristócratas se taparon los ojos, se encerraron en una burbuja y no quisieron ver lo que se les venía encima con el bombazo final de la Revolución francesa a finales de ese siglo. Así que por un lado estaba la aristocracia, que seguía pensando que ellos eran los «reyes del pollo frito» y que en sus palacios y teatros de ópera privados imponían la música llamada galante, en la que debía imperar el «buen gusto»; el buen gusto de los aristócratas, claro. La palabra galante ya la habían empleado músicos franceses como Jean-Philippe Rameau en su ópera-ballet *Las indias galantes*, o como André Campra en su también ópera-ballet *La Europa galante*. Allí todo el mundo era galante, pero luego se ponían verdes unos a otros.

Los defensores de ese tipo de música amanerada y aristocrática tenían como modelo operístico la «ópera seria» mitológica e histórica. Por el contrario, los defensores de la rebelión de la burguesía tenían en la ópera bufa el modelo a seguir, o sea, óperas graciosas que reflejaban con sencillez historias de su momento con las que la gente normal se sentía identificada, y eso desataría una guerra que luego os contaré.

JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1683-1761).

Comenzó con sus estudios normales, pero ¡cómo sería de desastre!, que sus profesores le pidieron por favor que se largara del colegio. Aquello en realidad fue una bendición para Rameau y para nosotros, que hoy podemos disfrutar con su música. Y es que no hay nada como seguir tu vocación.

Durante muchos años Rameau compuso sobre todo música religiosa y para clave, dedicándose también a su gran pasión, que era la teoría. Prácticamente, Rameau fue el pionero de toda la armonía moderna, y a este respecto escribió tratados importantísimos —como un ladrillo titulado *Tratado de la armonía reducida a sus principios naturales*— con los que abrió nuevos caminos para el desarrollo de la música pero que dejaron al personal no especializado un poco mosca, porque, ¿cómo un señor que escribía semejantes mamotretos podía luego hacer una música divertida?



El compositor francés Jean-Philippe Rameau.

Rameau se casó a sus cuarenta y dos años con una chica de diecinueve, y escribió su primera ópera cuando tenía cincuenta. Así que iba siempre un poco retrasado.

Fue un hombre que escribía a la moda de lo que había pasado de moda. Se convirtió en el niño prodigio más viejo del mundo. Si hubiese escrito esa primera ópera treinta años antes, habría resultado un vanguardista, pero... siempre igual, sin enterarse, con la misma peluca y la misma mirada de moderno pasado de moda. Sin embargo, las óperas y *ballets* de Rameau eran buenísimos y él reflejaba maravillosamente bien con su música lo que ocurría en el escenario.

Hubo un momento en que Rameau ya había alcanzado la cúspide. Fue nombrado compositor de la corte y estaba superfeliz cuando sucedió algo que vino a complicarlo todo: había sido estrenada en Francia la ópera bufa napolitana *La serva padrona* de Pergolesi (¿recordáis?) por una compañía italiana que estaba de gira por el país galo. No había sucedido nada, el asunto había pasado inadvertido. Pero héteme aquí que en 1752 se representa con gran éxito en París y aquello ya tiene su importancia. Estalló entonces una tremenda guerra operística. Fue la llamada *Guerre*

des bouffons (Guerra de los bufones).

La ópera bufa en Francia la defendían gente de a pie e intelectuales, como el filósofo y músico Rousseau, o los famosos enciclopedistas de la llamada Ilustración, entre los que se encontraban Diderot o Voltaire.

Las nuevas ideas enciclopedistas trazaron el camino a la Revolución francesa. Ahora en la ópera había ya mucha gente que estaba hasta la coronilla de ver siempre el mismo rollo con los mismos castrados. Así que este público, compuesto generalmente por la creciente burguesía, empezó a mandar, a imponer su gusto y criterio sobre lo que debían componer los músicos, y a ese público lo que le gustaba era la ópera bufa y no la seria. ¡Y ya está!

Uno de los factores de la decadencia de la ópera seria fue la crisis económica de los grandes aristócratas, producida sobre todo por las guerras dinásticas. Fijaos que, por ejemplo, la emperatriz austriaca María Teresa, tan aficionada a la música, para eliminar gastos redujo su orquesta de ciento treinta músicos a veinte, ¡ni más ni menos! ¡Hala, ciento diez músicos con sus violines y contrabajos... a la calle! ¡Vaya crisis! Luego los militares prusianos, a cañonazos, destruyeron innecesariamente el maravilloso teatro de ópera de Dresde. En fin, la ópera seria sólo quedó para algunas ocasiones solemnes y se impuso poco a poco la ópera bufa, la ópera cómica.

¡Ah! Pero el imperio de la ópera bufa duró muy poco. Los compositores de este tipo de óperas, viendo que ya mandaban del todo y que no tenían competencia, empezaron a hacer tonterías y a escribir óperas como churros. Les daba lo mismo hacerlo despacio y bien que rápido y mal. Total, iban a cobrar lo mismo. Y encima los castrados continuaban imponiendo sus caprichos.

Por eso otra vez la gente se empezó a aburrir y a hartar, porque todas las óperas bufas eran iguales y malas.

Pero estando así la situación, ¡zas!, llegó un vengador justiciero: ¡Super-Gluck!

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK (1714-1787).

El checogermano o germanochecho Gluck fue un anti-ópera bufa total.

En sus nuevas óperas, reformadas, Gluck empleó la orquesta a tope, al estilo de lo que se estaba poniendo de moda con la increíble Orquesta de Mannheim, de la que hablaré más adelante. Además, logró dar una continuidad orquestal a todo el asunto, uniendo los diferentes números y arias a base de orquesta a todo trapo. Igualmente, terminó con los gorgoritos y cosas absurdas a las que tanto eran dados los divos y divas, incluyendo a los famosos castrados. O sea, que pegó un manotazo y allí se acabó el asunto, ¡hombre! Se terminaron los malos rollos de los cantantes y el sometimiento de la música a sus caprichos.

Por ejemplo, un día, en un ensayo, un castrado estaba cantando fatal, pero que fatal. Entonces Gluck le montó una bronca descomunal y el castrado le dijo de forma

amanerada: «No se preocupe, maestro. Ahora estoy cantando así porque esto es un ensayo, pero mañana, en el estreno, cuando entre con mi disfraz, usted no me reconocerá de lo bien que lo voy a hacer. ¿Vale?». Al día siguiente, en el estreno, Gluck se ocupaba de dirigir la orquesta cuando el castrado entró disfrazado, cantando igual de mal que el día anterior. Ante el asombro del público, Gluck paró la orquesta y con todas sus fuerzas le gritó: «¡Le reconozco perfectamente!».

Ahora el único sometimiento de la música en la ópera era al texto, y para ello, por supuesto, se debía contar con un buen libreto. Entonces la música, como en los tiempos de Monteverdi, se dedicaba a subrayar, a dar emoción a las palabras, a lo que ocurría en la escena dando una profundidad a aquello que es que... ¡te encogía el corazón!

Al principio, sus óperas serias reformistas o reformadas no tuvieron éxito en Viena, pero a Gluck, que no se le escapaba una, se le ocurrió ir a París, donde estaba su antigua discípula, la archiduquesa María Antonieta, que sin duda le apoyaría. A la pobre María Antonieta, años después, con la Revolución francesa, la guillotina le cortaría la cabeza.

Pero en ese momento Gluck dio el zambombazo en París con su ópera *Ifigenia en Áulide*, y aquello fue otra vez la guerra musical, ahora entre los partidarios de la nueva ópera de Gluck y los todavía seguidores de la ópera cómica. Los enemigos de Gluck decidieron efectivamente hacerle la guerra, y para fastidiarle llamaron a París a Piccini, afamado compositor italiano de óperas cómicas. Piccini llegó a París dispuesto a comerse el mundo, y con él a Gluck, y no se comió ni al mundo ni a Gluck ni nada de nada. No se comió ni una rosca. Por lo menos allí, si hubo un ganador, ése fue Christoph Willibald Gluck.





Capítulo 7

Clasicismo

El Rococó se había disuelto rápidamente, como un azucarillo, para dar paso al Clasicismo. Si el nacimiento de este nuevo estilo, en cuanto a la ópera, tuvo a Gluck como héroe, la nueva música instrumental tendría a varios, entre los que se encontraban Carl Philipp Emanuel Bach y Johann Stamitz.

LA SONATA, MENUDO FILÓN.

Carl Philipp Emanuel Bach (1713-1788) fue uno de los veinte hijos del Viejo Peluca. Quizá el que tuvo más talento.

A Carl Philipp Emanuel se le puede considerar como el padre de una forma de capital importancia en la historia de la música: la forma sonata. No es que fuera el inventor de esta forma, pero sí el que la fortaleció y le dio consistencia en sus obras tanto para clave solo como en sus conciertos.

Hasta entonces, mediados del siglo XVIII, distintos afluentes corrían hacia un mismo punto. Recordemos: por una parte estaba la sinfonía avanti l'opera, es decir, la obertura de ópera que musicazos como Vivaldi habían convertido en una obra orquestal de tres movimientos o tiempos: uno rápido, otro lento y el tercero rápido.



Carl Philipp Emanuel Bach, hijo de Johann Sebastian Bach.

La *suite* había quedado atrás como reunión de danzas, pero también había aportado su granito de arena a la construcción de lo que sería una nueva forma. Si a esto añadimos que, gracias a compositores como Domenico Scarlatti, a las obras que tenían un solo tema o melodía principal le habían añadido otras con dos temas, ya tenemos el germen de la forma sonata.

Una obra musical con un solo tema era como una obra de teatro con un solo personaje, en plan monólogo; puede estar bien, incluso genial, pero en general será algo rolo. Con dos personajes, el asunto ya varía. Puede haber diálogo, pueden surgir tensiones entre los dos, etc. Pues eso mismo ocurre con la forma sonata. Al intervenir dos temas, dos melodías diferentes, por ejemplo una varonil y otra femenina, se da lugar a crear historias entre ellas que le dan más interés a esa música. Luego lo que había que hacer, y se hizo, es estructurar, organizar la obra para que aquello no fuera un caos sin pies ni cabeza.

En una ópera, como en una obra teatral o en una película, se tiene que seguir un plan que generalmente es el siguiente: Exposición: donde se presentan los personajes y te introducen en la historia. Nudo: en el que se desarrolla el argumento o la historia. Desenlace: final, feliz o no, pero final de la historia. ¿Y por qué los compositores de música instrumental no iban a poder hacer lo mismo?

Bien, pues en la sonata ocurre algo parecido a lo que ocurre en la ópera, el teatro y el cine. Se trata de contar una historia, pero en lugar de hacerlo con personajes de

carne y hueso y mediante palabras, se hace sólo con música. ¡Vaya reto!

En la sonata clásica hay también tres partes con un esquema A-B-A; es decir, exposición (A), desarrollo (B) y reexposición (A). En la exposición se presentan los personajes musicales, o sea, dos temas muy diferentes. En el desarrollo ocurren cosas con esos dos temas: dialogan, se enfadan, unas veces saldrán completos y otras serán insinuados, utilizando únicamente partes de ellos. Se podrá modular y llevar la música a otros tonos, etc. En la reexposición se repetirá la música de la exposición para que ésta se quede bien grabada en la memoria, y se cerrará todo con un breve fragmento llamado coda, que es el *happy end*, el final feliz o, por así decirlo, el *chin pum* final.

Esta estructura se irá desarrollando y agrandará de manera increíble el horizonte de la música, las posibilidades musicales en el futuro, como iremos viendo.

Ahora los músicos encontraron un gran filón de oro: la forma sonata. Al carro de la forma sonata se apuntaron casi todos los músicos con un entusiasmo indescriptible, y eso la ayudó a triunfar en toda regla.

LA ESCUELA DE MANNHEIM.

Antes, junto a Carl Philipp Emanuel Bach, nombraba a Johann Stamitz. Bien, pues ahora mismo vamos con él.

Resulta que en la ciudad alemana de Mannheim, su príncipe elector, que tenía una gran sensibilidad y un apellido impronunciable para un español, Karl Theodor von der Pfalz, creó a su alrededor un ambiente culto, científico y artístico impresionante.

En cuanto a la música, su alteza nombró como maestro de su capilla musical a Stamitz, un joven de veinticinco años.

Johann Stamitz (1717-1757), como buen bohemio (hoy República Checa), contrató a cuarenta y dos músicos estupendos y compatriotas suyos, y con ellos formó un orquestón que produjo un impacto increíble en todo el mundo, incluido, años después, al propio Mozart, que se quedó de piedra escuchándolo.

En la orquesta de Stamitz desapareció el antiguo y barroco bajo continuo y su formación era ya la de una orquesta clásica, clásica: diez violines primeros, diez segundos, cuatro violas, cuatro contrabajos, dos oboes, dos flautas, dos fagots, cuatro trompas y dos timbales. Poco tiempo después se incorporarían los recién creados clarinetes.

Pero es que no sólo aquella formación era ya un paso adelante enorme, es que, además, ¡Dios mío, cómo tocaban! Cada músico era un fiero en su instrumento. Como diría alguien, aquello era un «ejército de generales». Nunca en toda la historia se había podido escuchar nada igual. Stamitz, el comandante en plaza de aquel ejército, era un estupendo director y compositor y los músicos respondían con increíble precisión a cada uno de sus gestos. Los ataques de la cuerda eran

impecables, como si de un solo instrumento se tratara. Allí no había desigualdades y cosas por el estilo. Todo era perfecto, sobre todo para lo acostumbrado en esa época.

Los crescendos ya existían, pero no como los hacía la orquesta de Stamitz. El «*crescendo* Mannheim» pronto se haría famoso. Cogían la música en un pianissimo, que casi no se escuchaba, y poco a poco la elevaban hasta el fortissimo, con tal fuerza que aquello dejaba sin respiración al más sordo. El público acudía en masa desde todos los países solamente para escuchar a la Orquesta de Mannheim y sus famosos crescendos.

Hasta años más tarde hubo muchos directores que dirigían desde el violín o desde el clave o piano. Pues bien, Stamitz comenzó a dirigir invariablemente como se hace ahora, en pie y sin necesidad de estar tocando ni el violín ni el piano, con lo que se le veía mejor y él podía moverse a sus anchas, dar las entradas, marcar el tiempo, etc., con mayor libertad. De tal manera influyó en la música aquella orquesta que otras empezaron a imitarla y los compositores a componer obras pensadas para su estructura y cualidades.

Stamitz compuso bastantes sinfonías y ya las dotó de cuatro movimientos o tiempos. Sea como fuere, aquello, que dejaba boquiabiertos a todos con su perfección, no tenía la suficiente profundidad de sentimientos. ¡Vaya por Dios!

En realidad, la profundidad a la música se la estaba dando en esos momentos Carl Philipp Emanuel Bach con sus obras y su forma sonata. Él fue uno de los primeros representantes en la música del llamado Sturm und Drang (Tempestad y Pasión), que anunciaba el apasionado, a más no poder, Romanticismo. Y por eso mismo, aquel hijo del Viejo Peluca influyó más en los dos mejores compositores de todo el Clasicismo: Haydn y Mozart.

JOSEPH HAYDN (1732-1809), EL PADRE DE LA SINFONÍA.

El centro musical del mundo en esta época, es decir, desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta comienzos del XIX, se desplazó a Viena. La capital austriaca vio cómo la mayor parte de la evolución de la música clásica, clásica (o sea, del llamado Clasicismo), tenía lugar en sus casas y teatros. Hasta allí llegaban desde todo el mundo los músicos más geniales de esos años, entre los que estaban Haydn, Mozart o Beethoven.

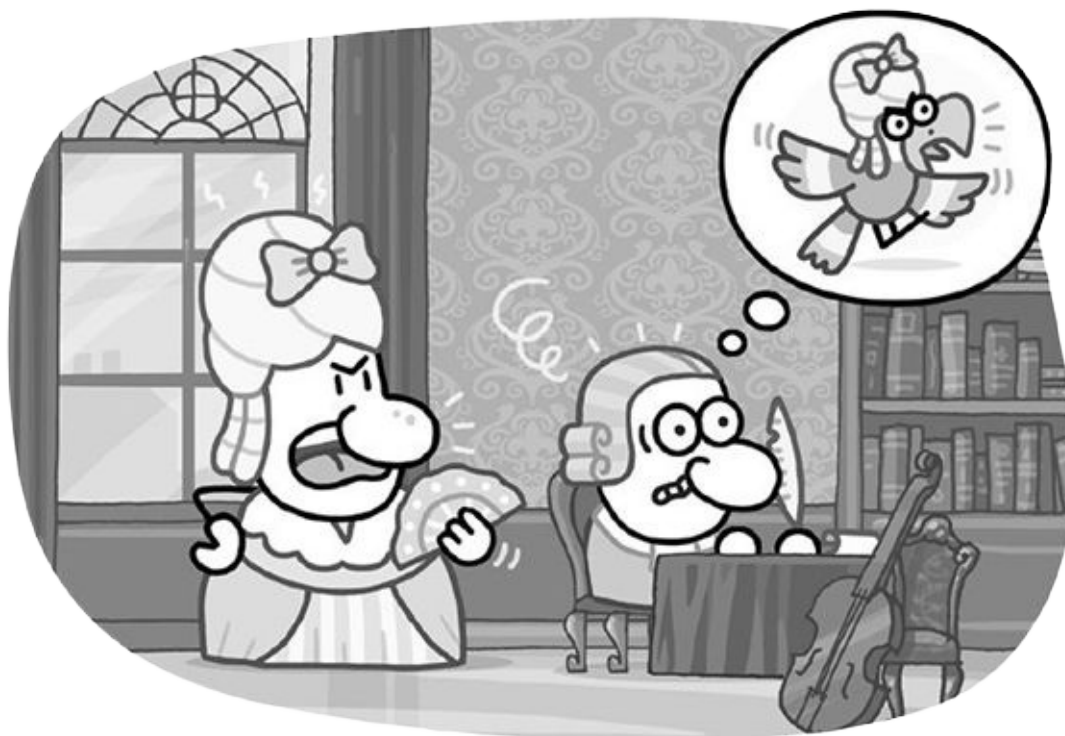
Haydn fue hijo de un carretero y pasó una infancia llena de privaciones en la que se forjó su carácter pacífico y bonachón, lo cual no quiere decir que no hiciera trastadas, como cuando le cortó la coleta a otro niño del coro que cantaba delante de él y por lo que fue severamente castigado. El chaval llegó a Viena con ocho años y allí estudió y cantó en un coro hasta que le cambió la voz, y como dijo la emperatriz María Teresa: «Ese niño canta como una corneja».

Tras muchas vicisitudes y trabajos se ganó a pulso el prestigio de buen músico. Se

enamoró de una chica preciosa que también le quería, pero a la que su padre metió en un convento con el fin de que no le hiciera la competencia a la mayor y más fea y así poder casar a esta. Haydn picó el anzuelo y (no pudiendo ya casarse con la menor y más guapa) se casó con la mayor y más fea. Pero lo peor no fue eso, lo peor fue que aquella mujer era totalmente insoportable y despreciaba tanto la música de su marido que envolvía la mantequilla con las hojas en donde Haydn había escrito sus maravillosas obras. Con decir que él la llamaba «bestia infernal, traída al mundo para amargarme la vida», está todo dicho.

Haydn vivió casi toda su vida al servicio de los príncipes Esterházy. Era el maestro de la capilla musical del palacio y, a pesar de la consideración que se le tenía, debía vestir como los criados, de librea; comer en la mesa de la servidumbre y comportarse como un lacayo más. En muchos sitios, los músicos todavía eran tratados así.

De cualquier forma, a Haydn lo que más le importaba era que tenía a su disposición una orquesta privada con la que experimentar, y podía escucharla tocar por la tarde lo que él componía por la mañana. Y además los Esterházy tenían un teatro de ópera donde Haydn estrenaba sin problemas todas las que escribía, y encima no había nadie que le incordiará en su trabajo. ¡Todo un lujo!



El peculiar carácter de su mujer fue para Haydn fuente de innumerables quebraderos de cabeza.

Y a propósito de la orquesta, ¡cómo sería de buena persona Haydn que sus músicos le llamaban «papá»! Y papá Haydn cuidaba de ellos y defendía sus pocos derechos ante los príncipes.

A la mayor parte de las sinfonías de Haydn, o él o la gente les ponía un nombre

por cómo eran: *La gallina*, *La mañana*, *El reloj*, o *La sorpresa*, que tenía un inesperado golpe fortissimo, un zambombazo en el segundo movimiento para despertar a los que se quedaban dormidos. Y es que en muchas de sus sinfonías Haydn reflejaba su buen humor metiendo detalles curiosos o graciosos que las hacía más atractivas al público.

Al final de su vida, papá Haydn viajó a Londres, donde era un auténtico ídolo. Allí ganó un pastón, le asaltaban los fans por la calle pidiéndole autógrafos y algunas bellas damas le perseguían, a pesar de tener ya más de sesenta años y de ser bastante feo.

Precisamente en Londres, Haydn se enteró, con espanto y gran tristeza, de la temprana muerte de su gran amigo Mozart.

A Joseph Haydn se le conoce como el padre de la sinfonía no porque fuera su inventor, sino porque fijó su estructura y le dio una profundidad musical desconocida hasta el momento, siguiendo el camino del Sturm und Drang trazado por Carl Philipp Emanuel Bach. Empleó sistemáticamente la forma sonata en el primer movimiento de sus sinfonías. Dada su mentalidad germánica, volvió a utilizar la técnica del contrapunto para algunos pasajes, pero sin muchas complicaciones y empleando las diferentes familias orquestales de modo fantástico.

Con las 104 sinfonías de Haydn, el modelo de sinfonía clásica de los músicos de Mannheim quedaba establecido ya en sus cuatro movimientos de la siguiente manera: primer movimiento, rápido y con forma sonata (recordad: A-B-A); segundo, de ritmo lento en plan relax; el tercero era un minué que se ponía ahí como concesión a los nobles y poderosos, a los que les gustaba mucho ese baile pero que con Haydn adquirió un brío y una fuerza que, más que gracioso y galante, parecía una briosa danza popular. Y el cuarto y último movimiento era el más rápido y tenía forma de rondó: A-B-A-C-A-D, etc., es decir, un estribillo A (la misma melodía) que volvía a sonar entre las diferentes coplas B-C-D, etc., que eran melodías cada vez distintas.

El gran Joseph Haydn nació a la música cuando todavía vivían los barrocos Bach y Haendel, bebió en las fuentes del Rococó, lo transformó en Clasicismo puro y duro y, cuando murió, uno de sus alumnos, apellidado Beethoven, ya componía obras prácticamente románticas. Así que Haydn sirvió de puente entre la música galante Rococó (de pañuelo de encaje y peluca) y la desmelenada y apasionada del Romanticismo.

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791).

Mozart fue el niño prodigio por excelencia. A los cuatro años, su hermana Maria Anna, Nannerl, se da cuenta de su interés por la música y el niño comienza a estudiarla con su padre, que era compositor y violinista en la corte de Salzburgo (Austria). Un año después el chavalín componía ya sus primeras obras y tocaba muy

bien el clave. ¡Qué barbaridad!

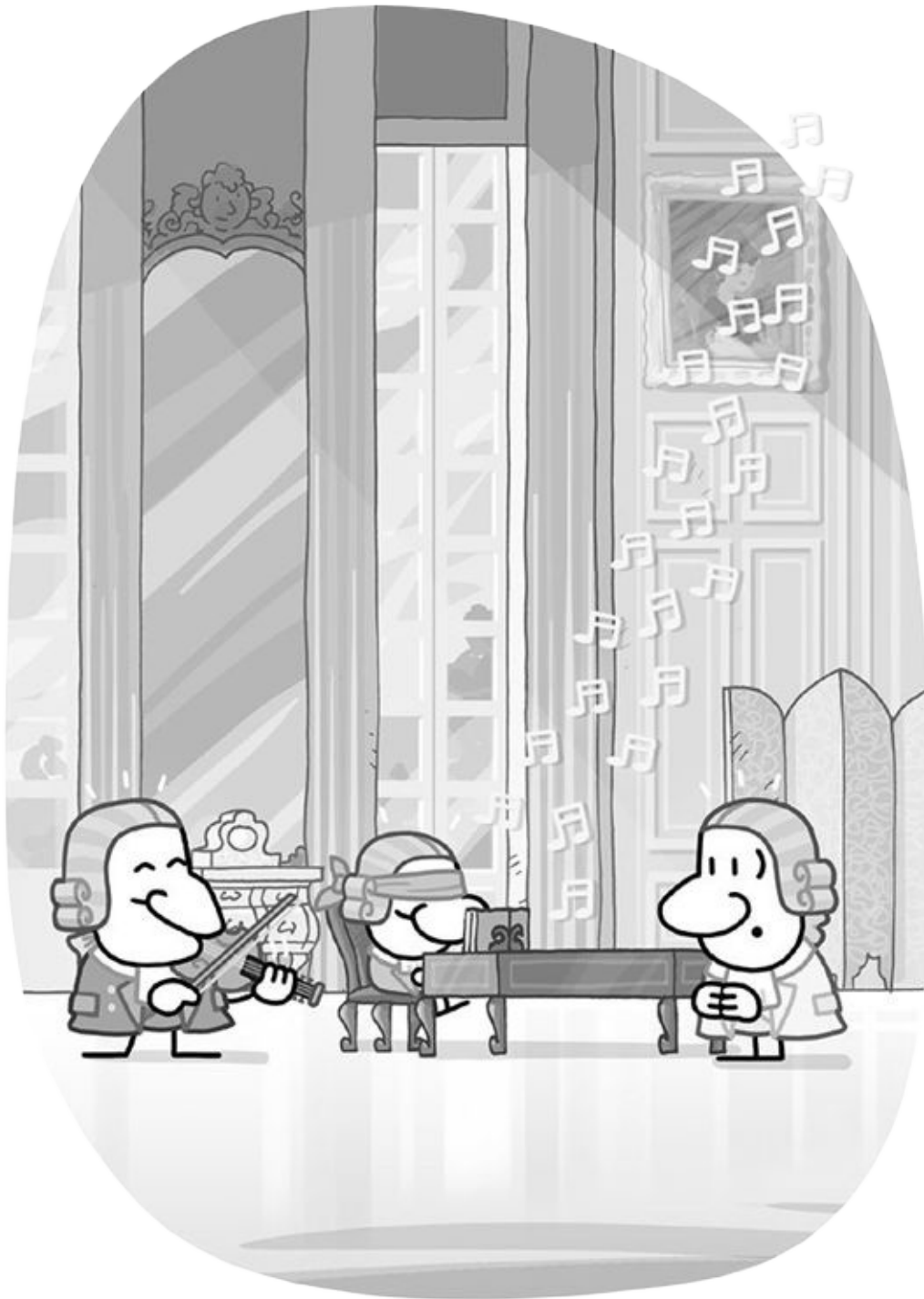
A los seis años, don Leopold, padre de la criatura, le lleva a él y a su hermana de gira por Alemania, los Países Bajos, Francia e Inglaterra. Dada la dificultad para viajar en aquellos tiempos la gira duró nada menos que dos años, y en todas partes los hermanos Mozart causaron un asombro absoluto y fueron recibidos en todos los palacios y por la realeza de esos países.

Mozart tiene ocho años y toca ya el clave y el violín de una forma absolutamente impresionante. Pero es que, además, el chaval compone ya sinfonías.

A los doce años crea sus primeras óperas, una de las cuales, *Bastían y Bastiana*, se sigue representando hoy en todo el mundo. A los trece realiza una gira por Italia, donde es condecorado por el papa Clemente XIV y deja boquiabierto a todos los italianos que le escuchan tocar o que escuchan sus obras. Incluso algunos llegan a pensar que tiene superpoderes secretos.

Durante unos años, el ya joven Mozart está al servicio del príncipe arzobispo de Salzburgo, su odiado Hieronymus von Colloredo. Colloredo le toma manía y le humilla todo lo que puede. No obstante, cuando cumple veintiún años y es ya un pedazo de compositor, recibe el permiso de Colloredo para viajar a París. Entonces Mozart parte con su madre, hace un alto en Mannheim, donde flipa con la orquesta, y se enamora de una cantante monísima de diecisiete años llamada Aloysia Weber.





El genio precoz de Mozart despertaba la admiración en todas las cortes de Europa.

Por fin llega a París dispuesto a comerse el mundo, pero lo único importante que le ocurre es ver cómo su madre muere entre sus brazos. Hecho trizas, el pobre Mozart sale de París, y de camino hacia Salzburgo, donde le esperaban su padre y su hermana, hace una parada para visitar a su amada Aloysia. Corre ilusionado hasta su casa y allí se encuentra con que la chica le desprecia y se ríe de él. Llorando y con el corazón encogido, Wolfgang llega a Salzburgo.

Y de nuevo a componer música fantástica que no es apreciada, y de nuevo a soportar al tirano de Colloredo. Hasta que un día, no aguantando más humillaciones y para desesperación de su padre, Mozart manda a hacer gárgaras al arzobispo, con lo

que es expulsado de la corte mediante un patadón en el culo que le propina el secretario del susodicho arzobispo. ¡Por fin libre como un conejo!

Y ahora, en 1779, con veintitrés años, nos encontramos a un feliz Mozart en Viena, tocando y componiendo a tope y llevando una alegre vida de soltero. ¿Adivináis dónde vivía Mozart como huésped en Viena? Pues si habéis pensado que en casa de la familia Weber, la de su amada Aloysia, habéis acertado. ¡Ah!, pero Aloysia se había casado, y ahora la madre de la chica, la señora Weber, teje una tela de araña en torno a Wolfgang y logra que éste se case con otra de sus hijas, Constanza, más fea que Aloysia pero mejor persona. El reciente matrimonio vive años de prosperidad y felicidad a pesar de que mueren varios de los hijos que tuvieron (algo normal en aquellos tiempos). Mozart viaja, estrena óperas, sinfonías y conciertos con éxito y él y Constanza llevan una vida de amor y lujo, de bailes y fiestas, donde se codean con la alta sociedad vienesa e incluso con la corte del emperador José II.

Todo parece sonreírles, pero el público de Viena es antojadizo y superficial, partidario de los cambios de moda vertiginosos, y además no tiene la necesaria preparación como para apreciar la intensa música de Mozart. Total, que poco a poco le va dando la espalda a la música de nuestro querido genio para aplaudir la de otros músicos mediocres, dejando en la ruina al pobre hombre.

Agotado por tanto trabajo y hundido en la miseria al ver que ahora todos sus esfuerzos por triunfar son inútiles, Mozart enferma, y tras el estreno en Viena de su maravillosa ópera *La Flauta mágica*, muere el 5 de diciembre de 1791 sin haber acabado un misterioso encargo que le había hecho un también misterioso personaje, un *Réquiem* que él, alucinado, piensa que es para su propio funeral. Tenía solamente treinta y cinco años.

A su entierro, en medio de un tormentón fenomenal, no acude nadie. Su féretro es llevado por un cochero en un carruaje al que sigue únicamente un perro.

La música de Mozart no es innovadora, pero así como la de Johann Sebastian Bach fue la cumbre del contrapunto, la de Mozart lo fue del Clasicismo. Él le dio a la música una expresión y una naturalidad absolutamente increíbles.

Mozart compuso más de ochocientas obras, ¡que se dice pronto! Pero donde dejó una huella más profunda fue en sus óperas tipo italiano —como *Las bodas de Fígaro*, *Don Giovanni*, o *Così fan tutte* (Así hacen todas)— o tipo singspiel como *La Flauta mágica*, y también en su música de cámara y en sus conciertos para piano, que marcaron bastante a Beethoven.

En cuanto a sus 41 sinfonías, todas siempre buenas y con un sello personal, no fueron tan importantes si exceptuamos algunas, como las formidables tres últimas.



Se dice que Beethoven llevaba siempre consigo una copia de la lámina de Vigneron *El entierro del pobre*, como recuerdo del triste final de Mozart.

MÚSICA RELIGIOSA, INSTRUMENTAL Y ÓPERA.

En cuanto a la música religiosa en el Clasicismo, casi todos los compositores compusieron algo pero no se avanzó mucho, ya que se inspiraron en anteriores oratorios barrocos como los de Haendel, y para que sus obras sacras sonaran a religioso metieron por allí más antiguo contrapunto que en el resto de la música que hacían. Así que se cuidaron de ser tan avanzados, y sabiendo, como sabían, que la

Iglesia es de por sí conservadora, se quedaron quietecitos y no hicieron muchos experimentos. De todas formas hay que escuchar las Misas, el *Ave Verum* o el *Réquiem* de Mozart para saber hasta qué punto se puede volar escuchando una música religiosa como esa.



Ya hemos visto la importancia que tuvo la forma sonata para el desarrollo de la música instrumental de esta época, tanto en lo que se refiere a la música de cámara — piano, dúos, tríos, cuartetos, etc.— como a la orquestal, con las sinfonías a todo gas y los conciertos, sobre todo de violín y de piano.

En la ópera continuó imperando la italiana, sobre todo la bufa, aunque la ópera seria, ya renovada por Gluck, se fue afianzando. Por lo que respecta a los cantantes varones, los castrados fueron siendo desplazados por los tenores y los barítonos. ¡Menos mal!

INSTRUMENTOS.

El violín y el piano, indudablemente, fueron los instrumentos más importantes. Si bien el violín —desde los maravillosamente contruidos por Stradivarius, Amati o Guarneri— no cambió de forma, los antiguos clavicordios o clavicémbalos dieron paso a su majestad el piano, un instrumento que, basándose en el antiguo clavicordio, construyó por primera vez en 1709 el italiano Bartolomeo Cristofori. Aquel instrumento, al contrario que los claves, podía tocar piano (flojo) y forte (fuerte), según la fuerza con que le dieras a la tecla. Por eso se llamó pianoforte.






Capítulo 8

SIGLO XIX

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827) EL HOMBRE BISAGRA.

asi siempre los genios son los que dan un paso adelante, o los que llegan a la cumbre de lo que ya existía. Beethoven fue de los primeros. Como hombre bisagra tomó la música clásica y la dejó siendo prácticamente romántica, es decir, abrió la puerta al Romanticismo. Fue un revolucionario en la música y en su actitud hacia los aristócratas. Cuando Beethoven comenzó, la mayor parte de los músicos no se atrevían ni a rechistar ante el poderoso de turno. Él les plantó cara, aunque algunas veces de manera exagerada, pero logró que lo respetaran y lo admiraran sin tener que agachar la cabeza. Fue la imagen viva del triunfo total de la burguesía frente a la aristocracia.

Beethoven nació en Bonn, la capital de Alemania. Su padre era un mediocre cantante, pero, eso sí, un gran borracho que amargó la infancia al pobre chaval. Pronto descubrió las aptitudes de su hijo para la música y pensó que podía explotarlas, como el padre de Mozart hizo con Wolfgang, así que dijo que tenía dos años menos de los que tenía en realidad y ¡hala!, lo presentó como un niño prodigio. Para que impresionara más a la gente, el bruto del padre le hacía estudiar y estudiar y le pegaba y castigaba. Pero aquello no logró quitar a Beethoven su amor por la música, ni el que sentía por su padre.

Cuando tuvo diecisiete años, Beethoven viajó a Viena. Allí Mozart, que le escuchó tocar, dijo a sus amigos: «Fijaos, este muchacho dará que hablar». ¡Y vaya que si dio! Para empezar, recibió clases de Haydn, pero aunque el gran maestro se dio cuenta de lo que Beethoven valía no llegaron a entenderse, porque a Haydn aquel aguerrido joven, moreno y malencarado, le discutía todo, y porque a Beethoven aquel venerable maestro le resultaba musicalmente demasiado carca.

Beethoven tenía un espíritu indomable y rebelde y unos cambios de carácter muy bruscos, que se acentuaron a causa de su sordera. Pero lo que para él fue una tortura a partir de 1801, año en que comenzó a percibir que se estaba quedando sordo, no fue tan negativo para la evolución de la música. Y es que si las dos primeras sinfonías que escribió no fueron precisamente rompedoras y sí bastante clásicas, sin dejar de tener su sello, no ocurrió lo mismo con la tercera, que compuso bajo el impacto de saber que estaba perdiendo el oído, lo peor que le podía suceder a un músico.

En ese momento, desesperado, rompe con todo. Ya no le importan tanto las

formas, ahora sólo le importa su música y escribe un pedazo de sinfonía, la tercera, *Heroica*, con la que hace trizas todos los esquemas creando algo completamente nuevo y con una fuerza tremenda.

A partir de ahí se suceden sus maravillosas sinfonías, conciertos, su música de cámara así como sus sonatas para piano, cuartetos, etc. Pero todo eso surgió no solamente a consecuencia de su genialidad, sino también de su sufrimiento.



El «incidente de Teplitz», según una ilustración de la época; mientras Goethe se inclina ante la emperatriz de Austria y el gran duque, Beethoven, imperturbable, pasa de largo.

A causa de su sordera aumenta su incapacidad para comunicarse afectivamente y

fracasa en todos sus acercamientos amorosos. De sus ataques de cólera no se libra nadie, incluidos algunos de los aristócratas que le protegían y ayudaban y que se ven abroncados por un feroz Beethoven. Aun así, es perdonado, soportado e incluso querido y respetado, al ser considerado como un genio algo raro. No falta quien cree que está loco y, por tanto, le permiten cosas que no consentirían a otros. Las trifulcas continuas con su servicio doméstico son famosas, y hay momentos en que llega a las manos con alguno de sus criados, le tira la silla a la cocinera o lanza por la ventana los huevos que pensaba que no estaban en perfectas condiciones. En fin, un ser estrafalario, sobre todo en sus últimos años, en que descuida su aseo personal y su casa es un auténtico caos. Pero también un ser que nos ha dado una de las músicas más emocionantes e impactantes de la historia de la música, a la que cambió completamente de rumbo.

Cuando ya nadie creía en él, cuando parecía que era incapaz de nada más que de arreglar cancioncillas escocesas, el Sordo Genial estaba encerrado, como un león en su jaula, creando una de sus sinfonías más impresionantes: la *Novena Sinfonía*. Con ella da su última muestra de genialidad al incluir coros y voces solistas en el increíble cuarto movimiento, hoy conocido como «Oda» o «Himno a la alegría» y cuyo tema central ha sido adoptado como himno de la Unión Europea.

En sus obras, Beethoven amplía considerablemente la forma sonata introduciendo nuevos temas secundarios, desarrollándolos y modulando a tonos cada vez más lejanos de la tonalidad principal, y desplegando una libertad creativa total.

Su sello personalísimo lo impregna todo. Su música nunca resulta indiferente y no es de extrañar que dejara descolocados a muchos de los que la escucharon por primera vez por su gran vitalidad, su ritmo enérgico y sus contrastes entre la furia, la melancolía y la ternura. La lucha que mantiene con su implacable destino, su rebeldía frente a él, hacen de su música la expresión de unos sentimientos íntimos, sinceros y profundos. La verdad es que no me extraña que la Naturaleza que tanto amaba Beethoven le despidiera de este mundo, en el instante de su muerte, con una atronadora y terrorífica tormenta. Incluso en ese momento Beethoven, una vez más, mostró su carácter indómito. Tras un estruendoso trueno, el Sordo Genial levantó su puño desafiante y, acto seguido, murió.



ME ESTOY PONIENDO ROMÁNTICO.

A partir de la Revolución francesa ya nada fue igual. El pueblo reclamó su protagonismo. Las ideas progresistas y en relación a los derechos humanos se difunden a toda velocidad por Europa, gracias sobre todo a los avances en las comunicaciones. No podemos olvidar que el hombre ya ha logrado ascender en globo y que pronto empezará a circular el tren.

La gente ya no soportaba ser un rebaño de ovejas, ¡beee... beee...!; quería decidir por sí misma, tener libertad y que no hubiera tantas desigualdades. ¡Quería votar a sus gobernantes! La gente se quitó las pelucas, el calzón corto y las libreas. Ahora se llevaba todo largo: el pelo, los pantalones, las chaquetas. Se llevaba el individualismo, el apasionamiento, el amor desesperado, la vida bohemia... ¡Viva la libertad!

La música fue el arte más extendido y consumido en el siglo XIX y el que mejor expresaba todos los cambios, tanto sociales como personales, que estaban sucediendo. En esta época mucha música ya no se interpreta para unos pocos en un salón o en el teatrillo de un palacio; los conciertos son ahora públicos y generalmente se ofrecen en grandes teatros. El músico escribe para un mayor número de personas y deja volar su fantasía rompiendo con muchas de las rígidas formas anteriores para así poder plasmar mejor sus propios sentimientos sobre el papel.

Al mismo tiempo comienza la era dorada para una especie que no era nueva pero que, hasta entonces, estuvo en un plano muy inferior salvo en casos como la ópera, con los divos y las divas. Esa especie son los «intérpretes», esos intermediarios que, en la música, son indispensables para que ésta pueda producirse.

Hasta mediados del siglo XIX, lo normal era que el compositor fuese al mismo tiempo el intérprete de su propia obra. El virtuosismo, el alarde pirotécnico de algunos compositores tocando el violín o el piano está de moda; los grandes intérpretes son admirados y adorados por sus fans, que enloquecían sólo con verlos. Los nombres de Liszt o de Paganini suenan fuerte no sólo por sus composiciones, sino también por su increíble técnica tocando el piano o el violín.

Al mismo tiempo y al lado de la música pensada para ser interpretada en los grandes teatros de ópera o de conciertos, se hacía otra mucho más intimista destinada a espacios más reducidos, a casas particulares, a saloncitos. A través de esta música, que se dio en llamar «música de salón», bastantes compositores, sin la dictadura del gran público, pudieron desarrollar mejor sus pensamientos más íntimos y verdaderos, y utilizaron sus grandes posibilidades técnicas para evolucionar más audazmente por nuevos caminos, ¡hasta el infinito y más allá!

**YO COMONGO PARA PIANO. YO, PARA VIOLÍN.
YO, PARA LA ORQUESTA. YO, PARA LA ÓPERA.**

Otra de las novedades del Romanticismo fue que los compositores se especializaron en una u otra cosa. Ya no había compositores todoterreno que le daban igual de mal —o de bien— tanto a la música religiosa como a la ópera o al concierto.

En el siglo XIX, cada compositor se dedicaba a un solo tipo de música, lo cual no quiere decir que algunos pudieran escribir algunas obras —no muchas— para otros géneros. Por eso si dices Verdi, dices ópera; si dices Chopin o Liszt, piano; si Paganini, violín...

LA ÓPERA.

ALEMANIA.

Así como lo había sido en el Barroco y en el Clasicismo, el gran espectáculo en el Romanticismo fue la ópera. Atrás quedaba Mozart y sus fantásticas óperas, que anticipaban las que llegarían en el Romanticismo. Mozart fue uno de los últimos todoterreno que componía igual de bien cualquier tipo de música. Incluso tuvo mucha importancia tanto para la construcción de la nueva ópera seria como de la nueva ópera bufa. Precisamente en esta última supo unir de manera total el estilo italiano, que arrasaba en Alemania, con el singspiel alemán, que en principio parecía que iba a desaparecer del mapa.



Alemania representaba en la ópera el papel de persona seria, un poco cabeza cuadrada e intelectual, mientras que Italia representaba a la alegre, juerguista y en parte intrascendente, como corresponde a las imágenes tópicas de estos dos países. La lucha entre ellas venía ya de muy lejos y, hasta este siglo, le tocó la peor parte a la seria. La evolución de la ópera alemana procedía del singspiel, pero héteme aquí que en la época de Beethoven surge un músico que en su juventud fue un juerguista y un crápula de mucho cuidado y que, sin embargo, marcó un estilo de seriedad increíble tanto en la dirección de orquesta como en la composición de óperas. Este músico, llamado Carl Maria von Weber, fue el auténtico y genuino pionero de la ópera romántica nacionalista alemana y de todos los nacionalismos que tanto proliferaron a lo largo del siglo XIX.

Por otra parte, la ópera alemana tenía algo que no poseía la italiana: su gran desarrollo y despliegue orquestal apoyado por la fenomenal tradición sinfónica germana, que daba mayor profundidad a la ópera; a los italianos, en cambio, lo de la orquesta y la profundidad les traía al fresco.

CARL MARIA VON WEBER (1786-1826).

Con Carl Maria tenemos que hacer otro alto porque tuvo más importancia para la historia de la ópera que todos sus demás contemporáneos juntos. Weber fue el heredero de la tradición germana del singspiel. Si Mozart elevó hasta lo más alto ese género de opereta alemana con su *Flauta mágica*, Weber absorbió todas las tradiciones populares alemanas de leyendas y cuentos de hadas y formó con ellas el inicio del camino romántico, de la ópera nacionalista germánica, por el que más tarde caminaría Wagner. Y es que el nacionalismo musical, basado en la música popular de cada nación, es otra de las cosas que aportó el Romanticismo.

El gran aviso lo dio Weber con su ópera *El cazador furtivo*. En primer lugar porque empleó símbolos y ambientes absolutamente reconocibles para el respetable alemán que, con sus posaderas, abarrotaba el teatro noche tras noche. Y en segundo lugar porque implantó, definitivamente, lo que había inventado Monteverdi doscientos años antes: el *leitmotiv*, ese motivo musical que aparece siempre con ciertos personajes o situaciones y que luego gente como Wagner emplearía a tope.

Weber pagó caras sus juergas y sus excesos juveniles pillando una tuberculosis. A pesar de que los médicos le recomendaron reposo, para dejar a su mujer e hijos en mejor situación económica, el hombre decidió marchar a Inglaterra a dirigir el estreno de su nueva ópera, *Oberón*. Allí su cuerpo, con aspecto de cadáver ambulante, sucumbió a la enfermedad.

Tras Carl Maria von Weber no hubo nadie que tomara el relevo de la ópera en Alemania, y la ópera seria germana prácticamente desapareció hasta mediados del siglo XIX.

ITALIA.

En esta primera mitad del siglo XIX fue la gran rival de Alemania en cuanto a la ópera. A Italia, como casi siempre, le tocó el papel alegre, ligerillo e intrascendente. La ópera italiana tenía prácticamente todas las de ganar, pero ¡ah!, luego llegó el alemán super-Wagner para fastidiarles la fiesta.

En toda Europa se impuso al principio el estilo cantarín, melodioso y facilón de los italianos, que ante todo escribían para complacer el gusto del público. Se volcaron en un estilo llamado *Bel Canto*, en el que los divos tenores y más aún las divas sopranos se dedicaban a realizar malabarismos vocales, gorgoritos y agilidades que llegaban a unas notas altísimas, muy agudas, inalcanzables hasta entonces; o sea, lo nunca visto. A estos juegos malabares vocales se les llamó *coloratura*. Asombró al público el famoso DO de pecho que por primera vez daban algunos tenores a base de desgañitarse. Dando el DO de pecho se les hinchaba la vena del cuello, se ponían colorados como tomates y se les saltaban los ojos de las órbitas. Pero aquel

supervirtuosismo vocal era acompañado por una orquestación bastante pobre, que más parecía una guitarrita que una orquesta.

De los tres grandes representantes del Bel Canto italiano, dos lo aplicaron a temas serios, dramáticos y lacrimógenos, Donizetti y Bellini, y uno a la ópera bufa, Rossini.

Gaetano Donizetti (1797-1848) estuvo dotado de una increíble facilidad para las melodías, que le salían como rosquillas. Compuso óperas históricas serias y alguna que otra en plan cómico. Viajó por toda Europa y compuso alrededor de setenta óperas, de entre las que se podrían citar, por su todavía hoy gran atractivo, *Lucia di Lammermoor*, *La hija del regimiento*, *La favorita*, el *Elixir de amor* o *Don Pasquale*.

Por su parte, **Vincenzo Bellini (1801-1835)** fue un joven guaperas y otro superdotado para la melodía pegadiza y el Bel Canto con toda la coloratura desplegada al ataque. Entre sus óperas más famosas se encuentran *La sonámbula*, *Norma* y *Los puritanos*. Al igual que Donizetti, no es que fuera un técnico maravilloso, pero sí supo dar una fuerza especial a sus personajes, algo que te atrapa por completo.

Si hubo un rey de la ópera bufa en aquel tiempo, ése sin duda fue **Gioachino Rossini (1792-1868)**. Con tan sólo doce años ya era el líder de un grupo de cuatro amigos para el que compuso unas estupendas sonatas que para sí hubieran querido The Beatles. Pocos compositores tenían su facilidad para componer óperas: las hacía como churros y a una velocidad impresionante. Se dice que un día, estando en la cama escribiendo un aria, se le cayó la hoja al suelo y, con tal de no levantarse, ¡zas!, escribió otra. A sus veinte años ya había escrito seis óperas y comenzaba a tener un éxito tras otro. ¿Cuántos veinteañeros podrían decir lo mismo? Cuatro años más tarde venía el bombazo de *El Barbero de Sevilla*, y a partir de ahí su fama se propagó por toda Europa.

A sus treinta y siete años compone su primera ópera seria, *Guillermo Tell*, otro gran éxito, y después de eso colgó las botas y, salvo unas pocas obras, no volvió a trabajar más. Era un vago de mucho cuidado y además tenía un pastón, así que se dedicó el resto de sus días al *dolce far niente* (no dar ni clavo) y a vivir de sus rentas como un rey, el rey de la ópera bufa.

Pasaron cuarenta años desde que se autojubiló hasta su muerte, cuarenta años en los que no dio prácticamente palo al agua. Eso sí, se dedicó a lo que más le gustaba en el mundo: cocinar, inventando platos como el tournedo Rossini, los cannelloni Rossini, etc., y luego a comérselos. ¡Así estaba él de gordo!



Rossini cogió el testigo de la ópera bufa de Mozart y, aunque no con tanta categoría como él, escribió una música chispeante y alegre para unas historias absolutamente chistosas y divertidas. Una de las características de su música son los innumerables crescendos que empleaba, tantos, que en algunos sitios le llamaban Rossini, el Crescendos. Los aplicaba sin piedad al llamado «embrollo estrepitoso». Y es que al final de cada acto de la ópera, ponía a todos los cantantes en escena y le daba caña a todo trapo a su famoso *crescendo*. ¡El teatro es que se venía abajo!

FRANCIA.

Tras la Revolución, y en la primera mitad del siglo XIX, Francia adquiere una gran importancia cultural. El centro de la cultura se traslada de Viena a París, y ya antes del año treinta se habían construido allí los más grandes teatros de ópera de Europa.

A comienzos del XIX surgió lo que luego se dio en llamar «La Gran Ópera». Se trataba de recoger la herencia de Lully y de Rameau, que había sido relanzada por Gluck para construir una nueva ópera seria francesa. ¡Pero mira tú por dónde!, si Lully no fue francés, Gluck tampoco, y el nuevo pionero de la Gran Ópera francesa y compositor favorito de Napoleón, Spontini, tampoco. O sea...

Efectivamente, el italiano Gasparo Spontini (1774-1851) puso en marcha un tipo de ópera llena de seriedad que volvía a temas históricos de la antigüedad, que contenía efectos escénicos interesantes además de coros, *ballets*, etc., y... en fin, que volvía a ser la ópera «espectáculo total», pero un poco rollo.

Con decir que, por ejemplo, Étienne Méhul (1763-1817) ideó una «ópera festival» en la que debería tomar parte no una casa de vecinos, ni un barrio..., no, no. Toda, absolutamente toda la ciudad de París debía participar. ¡Hala! ¡Al follón! Por supuesto, nunca se pudo llevar a efecto semejante proyecto, pero podía haber sido divertidísimo.

Uno de los campeones del estilo Gran Ópera francesa fue Luigi Cherubini

(1760-1842).

Cherubini, como Spontini, era italiano, pero a los veintiocho años fijó su residencia en París y allí admiró todo lo que Gluck había reformado en la ópera.

La verdad es que escuchando las obras de Cherubini no parece que estemos ante un italiano, por el estilo serio y casi grave de este hombre, que era un tostón. En su época se le consideró como uno de los compositores dramáticos más grandes, e incluso Beethoven compartía esta opinión. Sin embargo, ¿sabéis lo único que dijo Cherubini de la música de Beethoven?: «Me hace estornudar». ¡Vaya individuo este Cherubini!

También hay que citar a Giacomo Meyerbeer (1791-1864), uno de los «megastars» de ese género, tan francés que tampoco fue francés, sino alemán.

Y mirad por dónde, el único compositor francés en la ópera francesa fue Hector Berlioz, quien precisamente no se comió una rosca en su propio país.

Por su parte, la ópera cómica siguió funcionando en Francia con compositores no de mucha altura, como François-Adrien Boïeldieu o Daniel-François Auber.

LA SINFONÍA, EL CONCIERTO Y LA MÚSICA CON PROGRAMA: EL POEMA SINFÓNICO.

Que Beethoven revolucionó todo el mundo sinfónico es algo ya dicho y sabido. A partir de él, hubo compositores atrevidos que avanzaron por el camino trazado por el Sordo Genial y otros más conservadores que, aunque no fueron malos compositores de sinfonías, no agregaron mucho a lo que ya había.

Entre los atrevidos podríamos situar a Hector Berlioz, y entre los conservadores a Felix Mendelssohn, Franz Schubert y, en cierto sentido, a Robert Schumann.

HECTOR BERLIOZ (1803-1869).

Berlioz se dedicó a la música con la oposición de sus padres, que querían que fuera médico.

Siempre fue contracorriente y en su propio país, Francia, no le entendieron nada de nada, teniendo que ganarse la vida escribiendo crítica musical en los periódicos.

Su amor por una joven actriz de teatro irlandesa, Harriett Smithson, que no le hacía ningún caso, le llevó casi hasta la locura. Pero lo que fue una faena para él resultó estupendo para el mundo musical, porque víctima de la famosa fiebre amorosa, Berlioz, a sus veintisiete años, compuso su única sinfonía, la *Sinfonía Fantástica*, ¡que vaya si lo fue! En ella, Berlioz contaba su obsesión por la famosa Harriett, su desesperación por las calabazas que le daba y las pesadillas que tenía por su culpa. Pero claro, ¿cómo iba a contar todo ello con su música sin que apareciera la

culpable, la protagonista Harriett?

¡Ah! Entonces se le ocurrió recurrir al invento del antiguo Monteverdi, que hacía poco el alemán Carl Maria von Weber había empleado también en sus óperas: el *leitmotiv*. ¡Sí!, escribiría un tema muy cortito que representaría a la dichosa Harriett, una especie de «idea fija» que saldría por aquí y por allí dando la lata a lo largo de su sinfonía.

Desde luego Berlioz no se paró a pensar si con aquello iba a revolucionar o no la música, si iba a fracasar en el intento de contar lo que le pasaba. Él simplemente se puso a escribir y lo hizo.

La idea fija, el *leitmotiv* de Harriett, aparece por aquí y por allá en toda la sinfonía. En el cuarto movimiento Berlioz nos cuenta una pesadilla en la que es llevado al cadalso y allí le cortan la cabeza. ¡Ah!, pero justo antes de que caiga la cuchilla ¿quién aparece...? Pues sí, el tema de la pesada de Harriett. En el quinto y último movimiento y ya con más de cuarenta grados de fiebre, Berlioz tiene su última alucinación: un aquelarre, una reunión de brujas que le rodean, bailan y se ríen de él. Y la bruja mayor no podía ser otra que ¡Harriett!

Berlioz insistió tanto con Harriett, se puso tan pesadito, que al final logró casarse con ella. ¡Qué felicidad!, ¿no? Pues no, porque poco tiempo después de la boda Berlioz no la podía soportar. Esas cosas pasan.

Con su fantástica *Sinfonía Fantástica*, Berlioz se inventó algo que daría mucho juego durante el resto del siglo XIX: la música con un programa, es decir, la música que contaba una historia y que tenía un tema, una idea fija (*leitmotiv*). Entre esa música con programa estaba el Poema Sinfónico. Pues sí, esta forma era —y es— una obra orquestal, generalmente de un solo movimiento, que cuenta una historia sólo con música y de un tirón.

Otra cosa que hizo Berlioz fue ampliar la orquesta y emplearla perfectamente para dar lo que se llama «color» a su música. Para Berlioz, la orquesta debía de contar con ¡más de trescientos músicos! Todo un batallón desplegado al ataque musical.

Él dijo que había empezado donde lo dejó Beethoven, y desde luego dio un paso adelante.

FELIX MENDELSSOHN (1809-1847).

Mendelssohn fue un niño prodigio de casa bien. Vivió rodeado de sonrisas y bienestar y de un estupendo ambiente intelectual, codeándose desde pequeño con grandes escritores, filósofos y músicos. A los doce años ya componía sinfonías para instrumentos de cuerda y tocaba el piano de maravilla. A los diecisiete escribió la obertura de *El sueño de una noche de verano* (obra teatral de Shakespeare), que es estupendísima.

Años más tarde compuso cinco sinfonías para toda la orquesta, de las que la tercera, *Escocesa*, y la cuarta, *Italiana*, son las más conocidas. También completó con más música *El sueño de una noche de verano*, del que la pieza más conocida hoy es la famosa «Marcha Nupcial», marcha que hasta hace poco no había boda que se preciara en la que no sonara.

A pesar de que su música está perfectamente hecha, Mendelssohn no le dio la profundidad suficiente. A lo mejor eso fue porque todo le resultó fácil en su vida y era guapo, rico y refinado. Dirigía estupendamente bien y uno de sus méritos fue descubrir el maravilloso Oratorio *La Pasión según San Mateo*, que ¡cien años antes había compuesto Bach!, y darlo a conocer al mundo entero, para asombro de propios y extraños. Desde ese momento la figura del Viejo Peluca tuvo la importancia que no tuvo durante su vida. Eso ocurrió en 1829, dos años después de la muerte de Beethoven, y cuando Mendelssohn tenía solamente veintiún años y ya era famoso en el mundo entero.

ROBERT SCHUMANN (1810-1856).

Junto con Schubert, puede que Schumann fuera el típico ejemplo del buen músico romántico alemán. Culto, de clase media, idealista y dispuesto a no venderse y morirse de hambre antes que escribir una música facilota para ser consumida por la mayoría.

Escribió cuatro sinfonías, y a pesar de no ser un innovador su música tiene tanta inspiración, apasionamiento y profundidad que a poca sensibilidad que tengas no te puede dejar indiferente.

Schumann se casó con una fantástica pianista, Clara Wieck, pero para ello los dos se vieron obligados a enfrentarse de una manera brutal con el padre de la chica, que se oponía tercamente al matrimonio. Schumann murió en un hospital psiquiátrico y Clara, su mujer, vivió el resto de vida con su recuerdo y, al mismo tiempo, enamorada de Brahms, que era el mejor amigo de su marido. Pero ésa es una historia que os contaré después.

EL CONCIERTO.

Casi todos los compositores románticos de la primera mitad del siglo XIX compusieron conciertos. Sobre todo para violonchelo, violín y piano.

Generalmente, cada uno escribía conciertos para el instrumento que dominaba. Si encima era un fenómeno de la naturaleza tocándolo, como pudo pasar con el violinista Paganini o el pianista Franz Liszt, entonces los escribían para ellos mismos, para su propio lucimiento.

Estos dos monstruos eran tan increíblemente virtuosos y buenos tocando el violín y el piano, respectivamente, que mejoraron y transformaron las técnicas de esos instrumentos hasta límites insospechados. Parecía que tenían diez dedos, pero en cada mano, y escribieron obras que en esos momentos nadie más que ellos podía tocar sin miedo a hacer el ridículo más espantoso.

NICCOLÒ PAGANINI (1782-1840).

Paganini era italiano, y más que compositor fue un violinista absolutamente increíble. ¡Cómo tocaría que corrían rumores e historias que le emparentaban con el diablo!



El compositor y músico virtuoso Niccolò Paganini.

Él, que era más listo que el mismísimo Belcebú, se dio cuenta del efecto que causaban esas historias sobre el público y hacía todo lo posible por aumentarlas. Para empezar era enfermizo y tenía un color y aspecto cadavéricos, pero es que encima se dejó crecer su pelo hasta los hombros y se vestía también totalmente de negro. Así que parecía que el que tocaba era Drácula y no Paganini.

FRANZ LISZT (1811-1886).

Al húngaro Liszt se le conoce sobre todo por su increíble manera de tocar el piano. Ya de niño dejó impresionado al propio Beethoven en persona. Pero es que, además, fue un auténtico vanguardista en cuestión de obras para orquesta, como sus *Poemas Sinfónicos*. Si bien es cierto que esas obras no fueron bien comprendidas y aceptadas, sí influyeron en otros grandes monstruos como Wagner.



Liszt interpretando al piano ante el busto de Beethoven.

De todos los compositores que hemos visto hasta ahora Liszt es el único que se puede decir que perteneciera a dos períodos del Romanticismo, el de la primera y el de la segunda mitad del siglo XIX.

¡Ah!, se me olvidaba. Con Liszt nace el fenómeno «fan». Las jóvenes gritaban o se desmayaban nada más verle entrar por la puerta. Le perseguían en procesión a todas partes, recogían las colillas de sus puros y las conservaban como si fueran reliquias, etc., etc.

PEQUEÑAS FORMAS.

La sonata es la gran forma de esta época. Se va desarrollando y dejando más libertad a los compositores y lo impregna todo: la sinfonía, el concierto, la música de cámara... todo, o casi todo, tiene forma sonata.

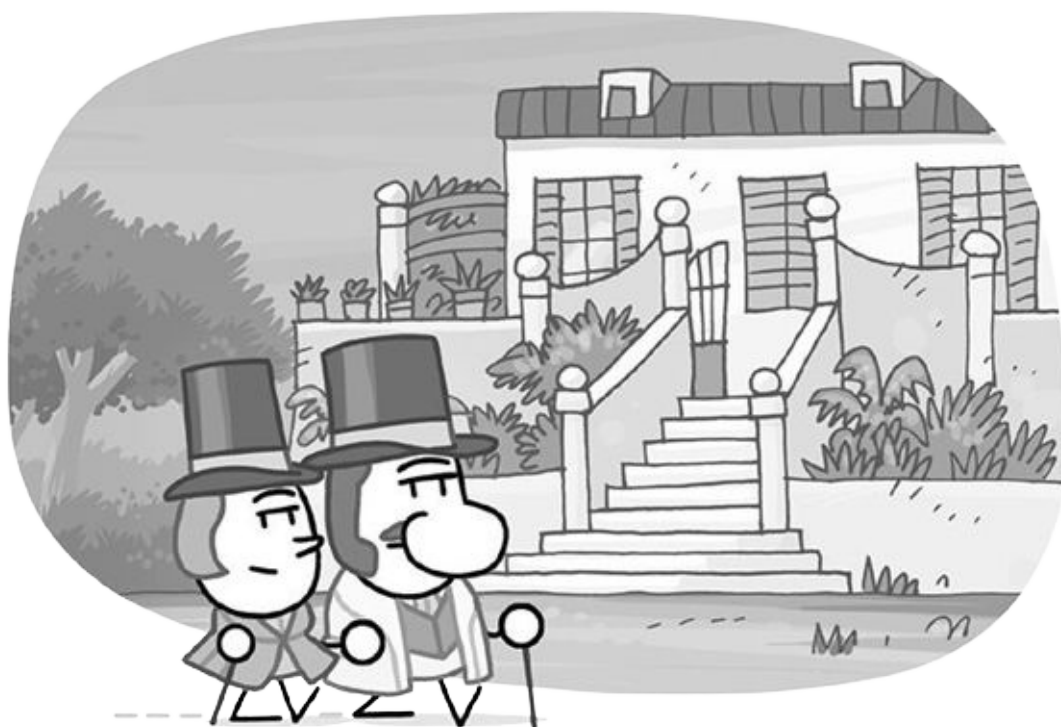
Pero al mismo tiempo surgen unas pequeñas formas que tienen varias ventajas.

En primer lugar no obligan a los compositores a estar ahí, meses y meses componiendo una ópera, una sinfonía o una larga sonata. En segundo, esas pequeñas formas son de fácil consumo para la gente. Pueden ser tocadas o cantadas en cualquier casa. Son cortitas, de un solo movimiento y no requieren horas de paciente escucha ni grandes esfuerzos para ser interpretadas. En tercer lugar, como hay muchas pequeñas formas, el compositor puede elegir la que más le guste y que se adapte mejor a su carácter, y si no la encuentra, va y se inventa una nueva, tan fácil como eso. En cuarto lugar, da una mayor libertad de creación que la estructura de la «forma sonata», porque las pequeñas formas tienen una estructura más sencilla y casi se organizan a voluntad del compositor.

Casi todas las pequeñas formas están escritas para el piano o para la voz.

Para el piano son numerosas: bagatelas, *impromptus* (improvisaciones), momentos musicales, nocturnos, estudios, preludios, fantasías, escenas infantiles, mariposas, noveletes (pequeñas novedades). Y luego están bailes como los valeses, las mazurcas, las polonesas...

Tanto Schubert como Mendelssohn, Schumann o Liszt compusieron muchas y estupendas pequeñas formas pianísticas. Pero el campeón mundial de esa pequeña forma fue Chopin.



Chopin y George Sand en su casa de Mallorca, donde el compositor escribió gran parte de sus *Preludios*.

FRÉDÉRIC CHOPIN (1810-1849).

Nació en Polonia, pero a partir de los veintiún años vivió casi toda su vida en París.

Chopin era un personaje complicado, algo tímido, al que no le gustaban las

multitudes ni los grandes actos sociales. Huía de los teatros y generalmente tocaba el piano para grupos reducidos de oyentes. De apariencia elegante, casi aristocrática y así como ensoñadora, tuvo siempre una salud delicada.

Su vida vino marcada por una relación amorosa bastante complicada con una famosa escritora francesa llamada George Sand, que provocaba unos escándalos tremendos porque iba vestida con pantalones y fumaba puros.

Chopin murió a causa de una enfermedad típicamente romántica: la tuberculosis.

Fue un pianista menos espectacular que Liszt, pero maravilloso, que dedicó al piano toda su obra y que sobre todo estuvo volcado en las pequeñas formas ya citadas, con las que se expresaba a las mil maravillas.

EL LIED.

En cuanto a la voz, sin lugar a dudas la pequeña forma estelar fue el lied, esa palabra alemana (lieder en plural) que significa canción. Pero no una canción vulgar, tipo popular o folclórica en las que el acompañamiento es algo que sólo está en un segundo plano, acompañando a una voz superprotagonista, no. En el lied generalmente el acompañamiento lo hace un piano y éste es casi tan protagonista como la voz, con la que muchas veces dialoga o resalta lo que canta.

Pero es que, además, en el lied el texto tiene tanta importancia como la música. No se trata de decir cosas del tipo de: «Yo te quiero mucho y tú me quieres menos. ¡Ay!, qué desgraciado soy... la, la, la».

En los lieder, los textos son generalmente muy bien escogidos por el músico entre lo que ya está escrito por estupendos poetas. Ahora esos poemas adquieren una mayor dimensión, emocionan más con una música exclusivamente escrita para ellos. El lied es la canción romántica por excelencia.

Como en otras cosas, Beethoven fue un pionero del lied, pero otros de los compositores como los ya citados Mendelssohn o Schumann escribieron también fantásticos lieder. Sin embargo, el número uno mundial del lied fue, sin lugar a dudas, Schubert.

FRANZ SCHUBERT (1797-1828).

Otro típico romántico, contemporáneo de Beethoven y que murió con tan sólo treinta y un años.

Vivió toda su vida en Viena. Fue hijo de un maestro de escuela y él mismo sufrió en sus carnes la experiencia de dar clases en un colegio. Digo que sufrió porque no tenía vocación de maestro, a él no le interesaba nada aquello y lo que quería era ser músico. Por eso soportaba como podía las impertinencias de algunos chavales

mientras componía sus obras musicales en la propia clase, lo que tampoco es que estuviera demasiado bien.

Padeció bastante pobreza durante los treinta y un años que vivió, y tuvo que ser ayudado por un numeroso grupo de amigos.

Como Schubert, el Esponjita (como le llamaban sus amigos) era una buenísima persona, se formó a su alrededor una gran pandilla que le protegió y apoyó para que él pudiera componer. Casi todas sus obras, ya fueran para piano o lieder, fueron estrenadas ante ese grupo de amigos. En Viena eran famosas las llamadas «schubertiadas», fiestas y reuniones de la pandilla de Schubert donde se escuchaba su música, se bailaba, se comían ricos canapés y se comentaban todas las cosas con un entusiasmo fenomenal.

Schubert compuso alrededor de seiscientas fantásticas canciones o lieder, algunos de los cuales, como su «Serenata» o su «Ave María», se hicieron famosos incluso en el pasado siglo xx cantados por cantantes y grupos de música pop.

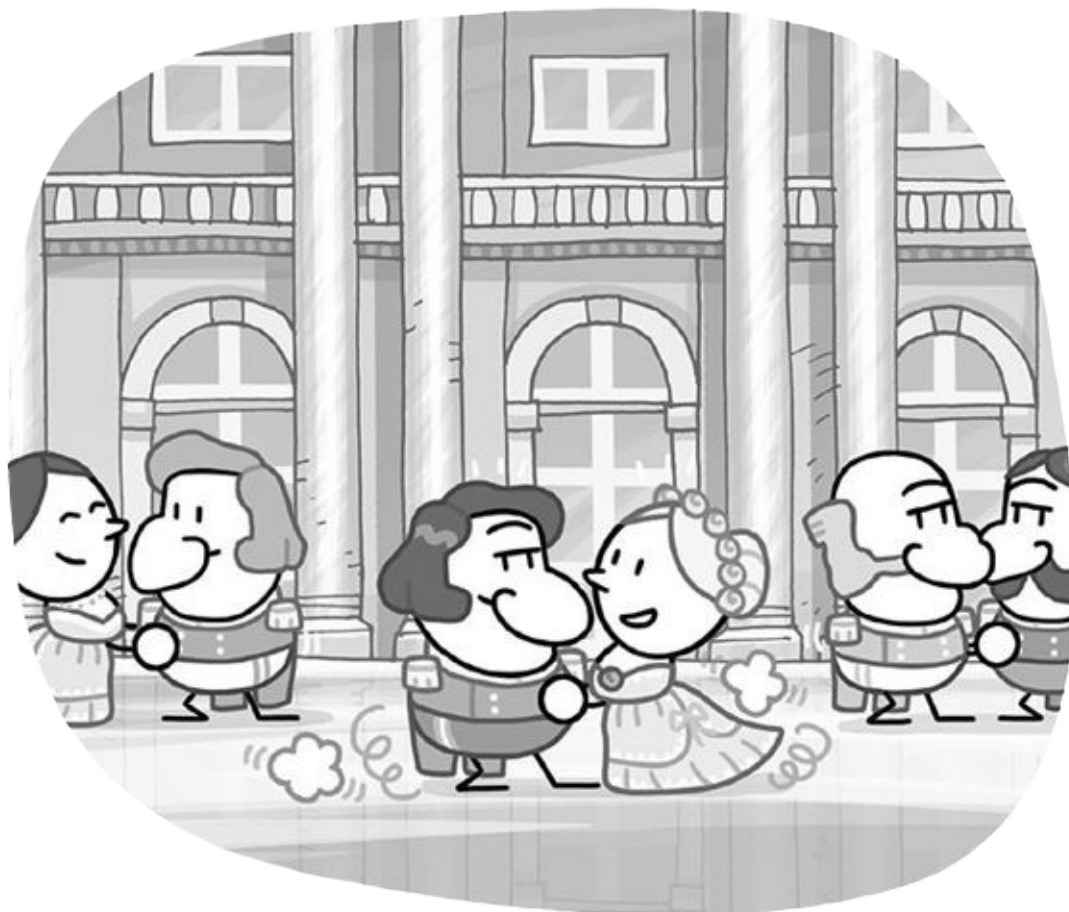


Schubert —con gafas y pipa— disfrutando de un día campestre con sus amigos.

MÚSICA DE BAILE Y MÚSICA RELIGIOSA.

En esta primera mitad del siglo XIX, por un lado estaba, como siempre, el folclore, con su música y bailes populares. Por otro, había danzas inspiradas en aquellas de tipo popular pero hechas con técnicas de la llamada música culta o clásica, y que eran interpretadas por orquestas sinfónicas en las grandes ciudades. Estas danzas se bailaban en grandes salones y espacios al aire libre donde miles..., sí, sí, miles de parejas sudaban la gota gorda saltando y moviéndose abrazados al ritmo frenético de

las galopas, las polcas, las mazurcas y las cuadrillas y el ritmo más pausado de los vales.



Vals en un salón de baile vienés de la época.

Una auténtica locura por estos bailes de moda se apoderó de todos los jóvenes europeos en contra de lo que pensaban sus padres que debería ser lo correcto y más serio. Mucha gente mayor se escandalizó con lo que ellos creían que era sinvergonzonería: ¡Bailar abrazados! ¡Qué cochina! Sí, pero aquello ya no lo paraba nadie.

Viena fue el centro de la moda en esto de los bailes, y el superídolo total de la juventud se llamó Johann Strauss I.

Aparte de la música de baile, estaba la música sacra que componían los grandes autores y que cada vez se escuchaba menos en las iglesias y más en las salas de conciertos, con lo que ya, sin tener la presión de la Iglesia, podía estar muy influida por el resto de la música, tanto sinfónica como vocal, que se hacía en todos sitios.

SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX: LA ÓPERA.

En estos años la ópera fue la causante del gran cambio que se dio en la música porque sus avances influyeron, pero que muchísimo, en la música orquestal, y todo gracias

a... ¡Super-Wagner!

Pero a Wagner le dejaremos para el final porque, de momento, vamos a ver qué paso en Francia con la ópera en estos años.

FRANCIA.

La Gran Ópera terminó pronto por aburrir a las ovejas y dio paso a un nuevo tipo de ópera francesa que no llegaba a ser cómica, pero que no era tan tostón y pretenciosa como la Gran Ópera. Este tipo de ópera tuvo en cuenta y participó de los avances de Wagner, pero al mismo tiempo era más ligera y latina que la del alemán. Desde luego el público la apoyó con entusiasmo, abarrotando los teatros donde se representaba.

La tripleta central de la ópera francesa en estos años estuvo compuesta por Gounod, Bizet y Massenet.

Charles Gounod (1818-1893) fue la punta del ataque contra la Gran Ópera y tuvo éxito.

Su principal ópera, *Fausto*, la escribió sobre ese personaje que había creado Goethe, el escritor alemán que más influyó en el Romanticismo. Desde luego fueron legión los músicos que escribieron obras sobre el *Fausto* dichoso. Podríamos sospechar que estaban obsesionados con ese personaje que vende su alma al diablo para rejuvenecer y así, entre otras cosas, ligar con la joven Margarita.

Gounod tuvo como discípulo a Bizet.

Georges Bizet (1838-1875) superó a su maestro Gounod. Aunque al principio estuvo muy influido por él, luego sacó a relucir su personalidad latina y fue de los pocos compositores de esos años que se desmarcó de la música de Wagner.

Sin lugar a dudas su mejor y más famosa ópera fue *Carmen*, en la que intentó acercarse en algunos momentos a la música española como con la famosa «Habanera» o las «Seguidillas», pero siempre dejando su huella francesa.

Aunque no salga muy bien parada en la historia, la figura de Carmen es uno de los primeros ejemplos de la emancipación de la mujer. La gitanaza encandila a los hombres y los maneja a su antojo, pero claro, eso lo paga muy caro al final de la ópera.

En su estreno, la ópera *Carmen* no fue bien recibida, y unos días antes de ver cómo triunfaba apoteósicamente, el disgusto de su fracaso inicial le costó a Bizet un infarto del que murió sin haber visto cómo poco tiempo después su *Carmen* conquistaba completamente al público.

Esa ópera no tiene desperdicio y, a mi juicio, es una de las más logradas de toda la historia de la música.



Escena final de la ópera *Carmen*, de Bizet.

Jules Massenet (1842-1912) fue gran amigo de Bizet y, al contrario que él, no pudo evitar la poderosa influencia del todopoderoso Wagner, aunque lo intentara disimular suavizando un poco su propio estilo, pero se le veía el plumero.

Massenet también escribió sobre una obra del mencionado Goethe, en este caso *Werther*, con la que obtuvo un exitazo.

LA ÓPERA CÓMICA.

La ópera cómica francesa en esta segunda mitad del siglo XIX se aligera, se vuelve un poco loca y se transforma en opereta; recordemos: mezcla de música y teatro con partes cantadas y otras habladas.

Las operetas francesas triunfaron por todo lo alto entre el público, que estaba harto de tantas guerras y revoluciones y que quería jugar y diversión.

El rey de la ópera cómica u opereta francesa fue Offenbach. ¡Hombre, otro que no era francés!

Jacques Offenbach (1819-1880), nacido en Alemania, escribió una música chispeante y marchosa, y desde luego, escuchándola, no puedes dejar de mover los pies. Era el rey de las galopas y sobre todo del famoso «Can Can», donde las bailarinas lucían sus piernas, algo muy audaz para esos tiempos y que alegraba la vista de los hombres parisinos.

Offenbach fue un estupendo compositor que al final de su vida demostró ser capaz de escribir también una ópera seria. El pobre, harto ya de que se le considerara un compositor exclusivamente de operetas y obras ligeras, decidió hacer un esfuerzo y escribir una ópera a lo grande: *Los cuentos de Hoffmann*.

Antes de terminar esta obra y viendo que no le quedaba mucho de vida, le dijo a su colaborador Carvalho: «Apresúrate y ayúdame para que la obra pueda ser representada lo antes posible. Sólo tengo un deseo en este mundo: estar presente en el estreno».

Pues ni por esas. Murió tan sólo cuatro meses antes de poder contemplar el triunfo de sus *Cuentos de Hoffmann*, ópera en la que suena su famosísima «Barcarola».

ITALIA.

El pueblo creador de la ópera permaneció insensible a los avances que se producían en Alemania y continuó durante unos años aferrado a su mismo estilo sencillo y cantarín. Bueno, eso hasta que un genio como Verdi entró en acción.

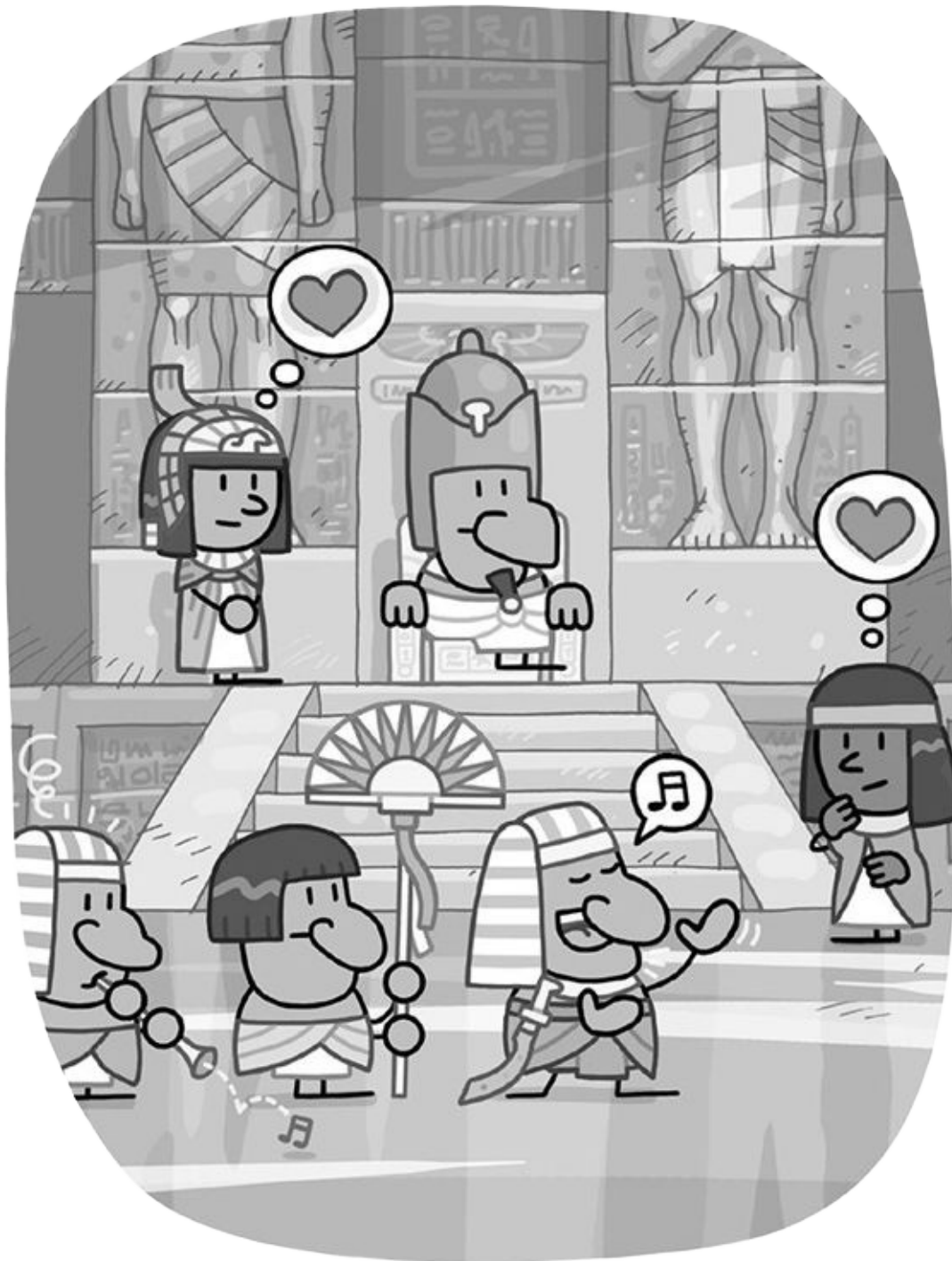
GIUSEPPE VERDI, EL OSO DE BUSSETO (1813-1901).

Desde 1842, fecha del estreno y éxito total de su ópera *Nabucco* y hasta finales del siglo, la figura de Verdi llena totalmente la escena italiana. Bueno, la escena italiana y gran parte de la mundial. Pero eso sí, no tuvo más remedio que compartir el reino

operístico con el alemán Richard Wagner, con el que nunca se llevó muy bien. Cómo sería Verdi de serio y de hosco que en su pueblo le llamaban el Oso de Busseto.

Su familia era pobre de solemnidad, pero desde muy pequeño Verdi dejó claro que lo que él quería era ser músico. Y como lo que se le metía entre ceja y ceja Verdi lo cumplía, fue músico, y además de los mejores.

Eran tiempos en que Italia ardía en llamas por la guerra contra los austriacos y luchaba por la unión de sus múltiples mini-estados para formar una sola nación. Los patriotas italianos vieron en las primeras óperas de Verdi un mensaje de rebelión contra los invasores y de libertad para su pueblo. Así que fue todo un ídolo no solamente musical, sino también, político, y tras cada representación de sus óperas se organizaba un follón patriótico de mucho cuidado.



Escena de la ópera *Aida*, de Verdi.

La lista de sus óperas importantes es larguísima y comienza con la tercera, *Nabucco*. Fue el inicio de una larga etapa en la que la fábrica Verdi escribía una ópera tras otra a marchas forzadas. Cómo sería la cosa, que el propio Verdi llamó a esos años «años de galeras», como queriendo decir que había estado esclavizado por el trabajo, amarrado al duro banco de una galera sin parar de remar.

Después llegó una época de gloria mundial con tres óperas descomunales en las que ya Verdi había evolucionado bastante y había encontrado un lenguaje propio y fantástico: *Rigoletto*, *Il trovatore* y *La Traviata*. ¡Vaya tres!

En la tercera etapa ya se nota una maestría y unos avances importantes, sobre

todo en las orquestaciones, y a esa etapa pertenecen *La forza del destino*, *Aida* y *Don Carlo*.

Verdi va disolviendo poco a poco la rígida estructura que se venía dando desde tiempos inmemoriales en la ópera. El asunto estaba formado por arias cantadas por un solo cantante, y luego dúos, tríos, cuartetos, etc., dependiendo del número de cantantes, protagonistas o no tanto, que cantaran en esas ocasiones. También estaban los coros, que generalmente representaban a grupos de personas anónimas, ya fuesen pueblo, ejército, invitados a una fiesta, etc. Entre una cosa y la otra estaban los recitativos (hablar cantando o entonando). Bueno, pues ya en esta etapa de Verdi no se distingue muy bien todo eso y la música fluye de manera natural, sin que haya compartimentos que corten el hilo.

Pero la última época del Oso de Busseto fue la más sorprendente, porque ya nadie esperaba nada de un viejo de setenta y cuatro años. Y Verdi va y compone sus dos óperas más increíbles y modernas, con grandes audacias que dejan a todos con una boca que todavía no han cerrado: primero *Otello* y después, y ya con ochenta tacos, la revolucionaria y divertida *Falstaff*.

Naturalmente, Verdi conoció la obra de Wagner como éste la de Verdi, pero como ya os dije no se caían bien ni simpatizaron excesivamente ninguno con la obra del otro, y su genialidad fue por caminos diferentes.

EL VERISMO.

Mientras el Verdi de sus últimos años le daba a sus mejores y más avanzadas óperas, surgía en Italia un tipo de ópera que se basaba en la cruda realidad del momento. Era como las noticias de sucesos pero en ópera. Por allí aparecían pasiones desatadas, venganzas, personajes que padecían celos atormentados, que asesinaban, etc. Lo que pasa es que para quitarle hierro al asunto y que no fuera «gore» total, la música suavizaba las cosas, a veces con melodías tiernas y todo. Dos veristas fueron Pietro Mascagni (1863-1945) y Ruggero Leoncavallo (1857-1919).

Como veis, con el Verismo estamos con un pie en el siglo XIX y otro en el XX.

GIACOMO PUCCINI (1858-1924).

Si las primeras óperas de este grandísimo héroe de la ópera italiana fueron veristas, las demás, y sobre todo las últimas, no lo fueron. Porque Puccini fue avanzando hacia la modernidad con un sonido de orquesta sinfónica envolvente a más no poder y con unas características que le acercaban a un mundo musical más del siglo XX.

Desde que compuso, a sus ya treinta y ocho tacos, *La Bohème*, todo lo que tocó Puccini lo convirtió en oro. Éxito tras éxito se sucedieron *Tosca*, *Madama Butterfly*,

La fanciulla del West (La muchacha del oeste), el *Tríptico* (tres óperas cortitas seguidas) y *Turandot*, que no acabó al morir de cáncer de garganta por haber sido un fumador empedernido. Precisamente en la última, *Turandot*, es en donde Puccini se mostró más avanzado. Sus óperas son de las que más éxito tienen todavía en todo el mundo.

ALEMANIA.

Toda la ópera alemana de esa segunda mitad del siglo XIX está absolutamente dominada por la gigantesca figura del todopoderoso Wagner. Después del creador del nacionalismo alemán y de todos los nacionalismos, Carl Maria von Weber, ya no hubo un alemán que levantara la cabeza operística en su país. Todo se oscureció hasta la salida del «astro rey» que recogió el testigo de Weber y lo puso en el Everest de la ópera y de la música en general del siglo XX.

RICHARD WAGNER (1813-1883).

Se puede decir tranquilamente que la mayor parte de la llamada música clásica del siglo XX es heredera directa de la de este revolucionario total. En esto fue como Beethoven (a quien él idolatraba). Pero si Beethoven transformó el Clasicismo en Romanticismo, Wagner cambió la música romántica de su tiempo de tal manera que, como él dijo, creó la «música del futuro», rompió todos los esquemas y con él empezó el fin de las melodías.

A Wagner ya no se le puede encasillar en ninguna corriente o escuela, aunque desde luego fuese un nacionalista alemán total. Sus óperas, como las de Weber, están llenas de leyendas alemanas tanto mitológicas (de dioses, seres sobrenaturales, etc.) como de otro tipo. Por allí salen personajes alemanes de la Edad Media como los maestros cantores, o de la mitología alemana como el dios Wotan. Todo en Wagner es alemán. Sus increíbles óperas son el «espectáculo total».

Emplea de tal manera la orquesta a todo trapo que es que te deja absolutamente anonadado. Los cantantes tienen que hacer tales esfuerzos vocales que más de uno ha perdido la voz y otros se fueron al manicomio tras cantar sus óperas. Sus puestas en escena son grandiosas y mágicas.

Cada una de las óperas de Wagner dura alrededor de cuatro horas, y aunque te duela el culo de estar sentado tanto tiempo, si están bien interpretadas merece más que la pena escucharlas.

A Wagner no le daba miedo saltarse las reglas musicales establecidas. Si la acción que se estaba representando en el escenario lo requería, se inventaba algo musical nuevo y ¡se acabó!

Además, estaba su teoría de la melodía infinita: melodía que se mantiene por debajo con intensidad mediante la orquesta mientras los cantantes cantan en forma de parrafadas o declamaciones.

A todo esto hay que añadir su encadenamiento y superposición de melodías y estructuras armónicas, el constante empleo de acordes, que normalmente tendrían que resolver pero que él no resuelve y los deja ahí, como suspendidos. Por tanto, no define la tonalidad, ni DO ni RE ni nada, y parecía que aquello no tenía fin y daba como resultado el no saber ya en qué tonalidad o en qué pasaje o en dónde infiernos se estaba. Y es que, al final, ya da lo mismo dónde se esté y en qué tonalidad suene el asunto. El caso es que te engancha.

Como fruto de esto vendría más tarde, en el siglo XX, la destrucción de la melodía y la tonalidad por parte de Schoenberg, al creer que la armonía clásica se había agotado.

¿Os acordáis del dichoso *leitmotiv*? Bueno, pues Wagner lo recoge y ya es que lo estruja de tal manera que no puede ser más. Crea cientos de temas o melodías *leitmotiv* que adjudica a un personaje o situación: al oro, a una espada, a la tierra, al dios Wotan, al héroe Sigfrido, a su madre, a su padre, a un señor bajito que pasaba por allí.



Escena de *La Valquiria*, de Wagner, segunda de las cuatro óperas del ciclo *El anillo del Nibelungo*.

¡Todo un portento, señores! Y no es de extrañar que tuviera un cabezón descomunal, porque todas aquellas ideas le tenían que caber en alguna parte.

A partir de su cuarta ópera, *Rienzi*, empieza el desfile de sus éxitos mundiales: *El buque fantasma*, *Tannhäuser*, *Lohengrin* (El caballero del cisne), *Tristán e Isolda*, *Los maestros cantores* y la *Tetralogía*. Esta última es un superculebrón operístico a base de cuatro largas entregas, cuatro óperas mastodónticas en plan mitológico con dioses, héroes, seres monstruosos y deformes, espadas mágicas, sirenas de río, valkirias o amazonas guerreras y semidiosas y un anillo con superpoderes. Ese pedazo de culebrón se llamó *El anillo del nibelungo*.

Desde Wagner, gran parte de los aficionados a la ópera están divididos entre los wagnerianos y los anti-wagnerianos. Vamos, como pasa con los equipos de fútbol.

Sea como fuere, en la música hubo un antes y un después de Wagner. Ya nada fue igual.

EL LIED.

También en esta época el lied fue protagonista de la música vocal casera, como lo había sido en la primera mitad de este siglo. Igual que antes, generalmente las canciones eran acompañadas por el piano, pero ya a finales de siglo se hicieron lieder acompañados por grandes orquestas, como los que escribieron Mahler o Richard Strauss (que no era el de los vales).

En cuanto a los más intimistas, o sea, los acompañados sólo por el piano, los mejores compositores de lieder de esta época fueron Brahms, Bruckner y Hugo Wolf.

Hugo Wolf (1860-1903) fue desde luego uno de los compositores de lieder más importante de estos años. Wolf era partidario de la música de Wagner, y por tanto, enemigo de Brahms, al que atacaba sin piedad con su pluma envenenada.

Fue buen compositor de canciones, pero desde luego lo que no fue es un chico modesto, porque presentó uno de sus lieder con estas palabras: «Cuando lo oiga, ya no tendrá más que un solo deseo: morir». Esperemos que no fuera porque al oyente le había resultado horroroso.

Desde luego en algunas cosas no era normal este Hugo Wolf, y eso se vio más al final, cuando perdió la cabeza y murió encerrado en un hospital psiquiátrico.

MÚSICA ORQUESTAL: EL SINFONISMO ALEMÁN.

La sinfonía, el poema sinfónico y el concierto para orquesta e instrumento solista fueron también en estos años las grandes formas instrumentales. Los alemanes recuperaron el mundo sinfónico y ahora, con unos orquestones maravillosos, se lanzaron como locos a componer de nuevo grandes sinfonías y poemas sinfónicos.

La forma sonata continuó coleando e influyendo en parte de la música instrumental, aunque ya se había innovado tanto en ella y era tan grande su desarrollo que su estructura se fue difuminando y algunos compositores comenzaron a abandonarla.

Entre los que conservaron las anteriores formas estaba el alemán Johannes Brahms (1833-1897). Y ahora os voy a contar algo que ya anuncié antes.

Cuando era joven, Brahms conoció a Schumann y como éste le protegió, se

hicieron muy amigos. Pero Brahms se enamoró de Clara, la mujer de Schumann, que era una pianista famosa. Clara le llevaba catorce años a Brahms y también se enamoró de él. Pero a pesar de la muerte de Schumann, Clara y Brahms permanecieron fieles a su memoria y no se casaron nunca. ¿Por qué? Nunca lo sabremos con certeza.



El compositor alemán Johannes Brahms.

Brahms es, sin lugar a dudas, uno de los grandes sinfonistas de todo el siglo XIX, y siempre admiró tanto la figura de Beethoven que estaba un poco acomplejadillo el hombre con él y tenía miedo de escribir una sinfonía para que no le compararan con el gran Sordo Genial. Así que escribió su *Primera Sinfonía* cuando tenía cuarenta y tres años, y eso porque ya estaba seguro de no hacer el ridículo. Y desde luego que no lo hizo. Tan estupenda fue esa sinfonía y tan en la línea marcada por el Sordo Genial, que algunos la llamaron «La décima sinfonía de Beethoven». Después compuso otras tres fantásticas sinfonías.

Además, tiene un concierto de violín y dos de piano, así como otras obras orquestales (entre las que están sus famosas *Danzas húngaras*), obras de cámara y un absolutamente maravilloso *Réquiem*. Entre sus lieder más conocidos está su famosísima «Canción de cuna».

La música de Brahms es de una profundidad que te engancha totalmente.

Sea como fuere, entre los seguidores del más clásico Brahms y los del más vanguardista Wagner no hubo tortas de milagro.

Por su parte, Anton Bruckner (1824-1896) fue admirador de Wagner, y eso se

nota algo en sus nueve sinfonías. A algunos les parecen demasiado largas e incluso han llegado a decir que no sabía cómo terminarlas.

Bruckner fue uno de los músicos más tímidos y buenazos de toda la historia y casi pedía perdón por haber escrito tanta y tan buena música.

El Romanticismo dejó una estela que se fue apagando a finales del siglo XIX y comienzos del XX, y en esa estela que se ha dado en llamar Posromanticismo están dos nombres importantísimos: Gustav Mahler y Richard Strauss.

Gustav Mahler (1860-1911) fue otro sinfonista increíble seguidor de las huellas del bueno de Bruckner, que había seguido a su vez las del endiosado Wagner.

Fijaos que Mahler compuso sus maravillosas nueve sinfonías durante sus vacaciones de verano porque el resto del tiempo lo empleaba en dirigir orquestas, siendo considerado en su momento como mejor director que compositor. Desde luego fue una de las primeras grandes estrellas de la dirección orquestal moderna, pero sus nueve sinfonías, algunas con el empleo de voces, son absolutamente geniales. En ellas sus adagios son envolventes y sentimentales a más no poder, pero en otros movimientos combina lo trágico con la caricatura grotesca y un punto absurdo, de tal manera que te puede dejar descolocado.

Y es que Mahler era así, un obsesionado con la muerte y un apasionado de la vida.

En sus últimas obras, Mahler ya adelantó lo que luego sería la disolución de la tonalidad.

Richard Strauss (1864-1949) no tuvo nada que ver con la familia de los valeses.

En esto de la música orquestal fue el campeón del Poema Sinfónico con cinco monumentos: *Don Juan*, *Don Quijote*, *Till Eulenspiegel* (un tipo medieval bromista que de tanto burlarse de todos acabó mal), *Así habló Zaratustra* (cuyo impresionante comienzo se hizo famoso por la película *2001 Odisea del espacio*) y *Vida de héroe* (o sea, su propia vida).

Pero es que Strauss también fue un compositor de óperas de primera como *Salomé* o *El caballero de la rosa*, y también de lieder con acompañamiento de orquesta. Casi se puede decir que fue el último gran compositor de lieder.

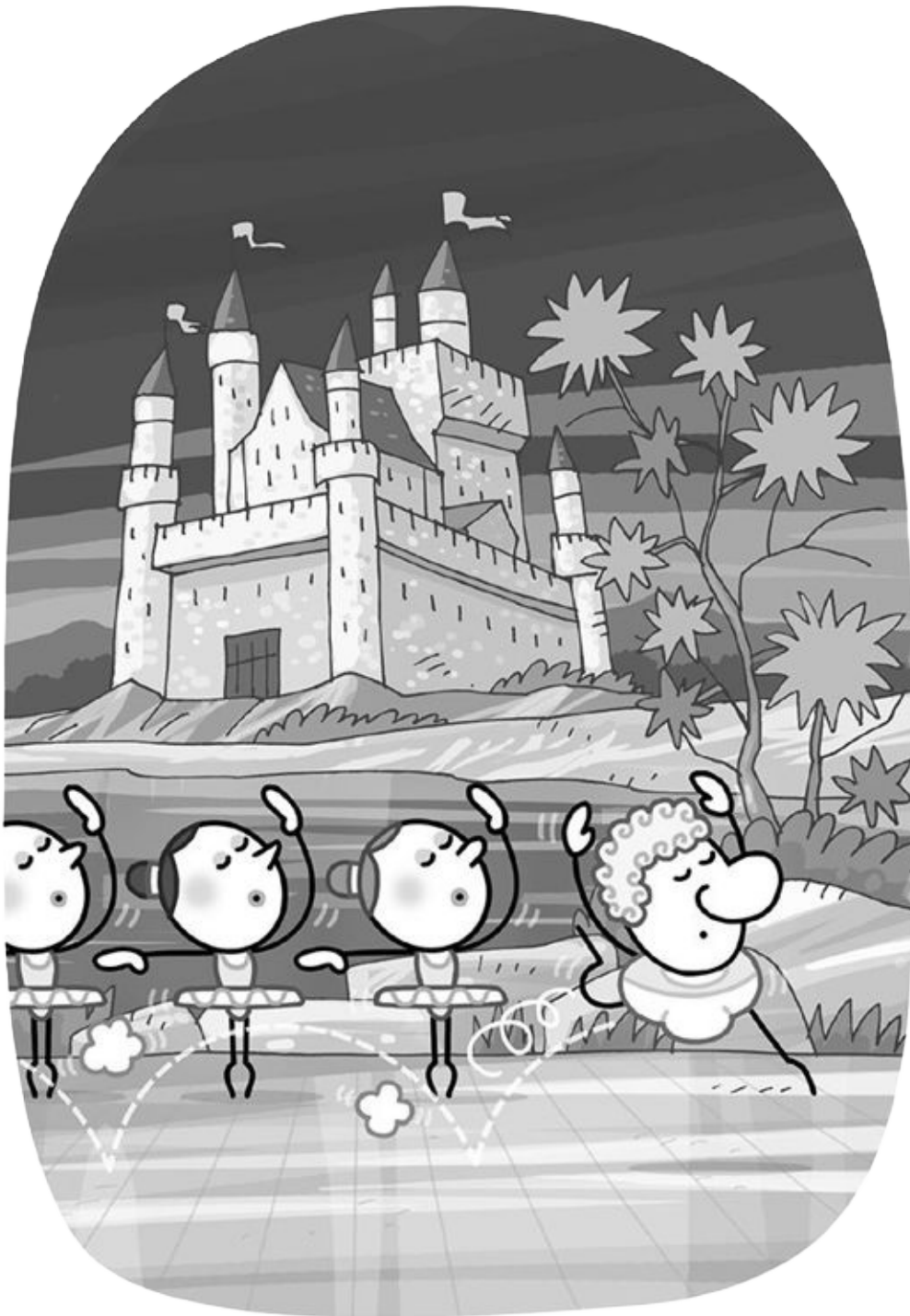
RUSIA.

No sólo los alemanes fueron buenos en el mundo sinfónico. En Rusia hubo sobre todo uno muy importante llamado Piotr Illich Tchaikovsky.

Tchaikovsky (1840-1893) fue un poco por libre y no perteneció al poderoso grupito ruso de «los cinco», de quienes luego os hablaré. De todas formas su música, que era muy a la europea, también tuvo el típico toque ruso.

El hombre era de por sí un poco depre y melancólico y vivió una vida bastante amargada por su homosexualidad, que él creía un tremendo vicio y que en aquellos años estaba muy, pero que muy mal vista.

Entre sus obras mejores y más famosas están las tres últimas de sus seis sinfonías, el concierto para violín y el primero para piano, sus oberturas *Capricho Italiano*, *Obertura Solemne 1812* y *Romeo y Julieta*, y sus famosos ballets *Cascanueces*, *El lago de los cisnes* y *La Cenicienta*. Tampoco son pocas sus óperas: *Eugene Onegin* y *La Dama de Picas*.



Escena del *ballet El lago de los cisnes*, de Tchaikovsky.

NACIONALISMO. LA REBELIÓN DE LOS POBRES.

Hasta mediados del siglo XIX, las grandes potencias europeas de la música clásica siempre fueron las mismas: Alemania, Francia e Italia. Los demás países no contaban nada; vamos, es que no existían, eran los pobres de la película. Y claro, llegó un momento en que se rebelaron y atacaron al grito de: «¡Nosotros también tenemos derecho!».



Fueron bastantes los países que comenzaron a mirarse el ombligo y, en lugar de imitar lo que hacían las grandes potencias, miraron hacia dentro de sus propios países, de su cultura popular, de su folclore, de sus canciones y tradiciones. A todo eso le aplicaron la técnica musical moderna del momento, del Romanticismo, fuera ya de la que venía de Beethoven o del moderno y revolucionario Wagner, para hacer una música casera pero buena o interesante por la personalidad diferente que le daba cada país.

Hagamos un repaso rápido a la situación musical nacionalista en la segunda mitad del siglo XIX.

RUSIA.

Allí el que encendió la mecha del nacionalismo musical fue Mijail Glinka (1804-1857). Luego vino un grupo mafioso llamado El Grupo de los Cinco, entre los que estaban Nicolai Rimsky Korsakov (1844-1908), un tipo muy bueno técnicamente, y el más genial de todos, Modest Mussorgsky (1839-1881). Éste era más raro y solitario que un perro verde, pero tan genial y vanguardista que sus compañeros pensaban que muchos de sus atrevimientos eran fallos producidos por su ignorancia. Si allí había algún ignorante, ése no era precisamente Mussorgsky.

INGLATERRA.

En Inglaterra el nacionalismo se mostró con una suavidad mayor que en otros países, y también algo tarde.

Fijaos que desde el barroco Henry Purcell (el que murió de pulmonía), Inglaterra no tuvo un compositor sobresaliente hasta que llegó Edward Elgar (1851-1934) para dar un aviso: «¡Eh, que también estamos aquí los ingleses!». O sea, la friolera de doscientos años.

La música de Elgar no es que sea muy nacionalista, pero con ella, sobre todo la sinfónica, colocó a Inglaterra de nuevo en el mapa.

PAÍSES ESCANDINAVOS: NORUEGA, FINLANDIA Y DINAMARCA.

Los máximos representantes de estos tres países fueron el pequeño noruego de ensoñadores ojos azules, melena y mostacho rubios, Edvard Grieg (1843-1907). El finlandés Jean Sibelius (1865-1957), de poderosa cabeza y que tuvo el chollo de que su gobierno le diera todos los meses un dinero para que no se preocupara de nada. Y el danés Carl Nielsen (1865-1931), de una menor repercusión internacional que los anteriores.

De Grieg os recomiendo su *Peer Gynt* y su concierto para piano, y de Sibelius el *Vals triste, Finlandia*, la *suite Karelia*, su concierto para violín y sus siete sinfonías.

REPÚBLICA CHECA.

Tanto Bedrich Smetana (1829-1884) como Antonin Dvorak (1841-1904) llevaron todo el peso del nacionalismo musical de su país. Smetana tiene obras tan estupendas como su ópera *La novia vendida* o su poema sinfónico *El río Moldava*, y Dvorak su concierto para violonchelo y su novena sinfonía *Del Nuevo Mundo*.

ESPAÑA Y SU NACIONALISMO.

España estuvo desaparecida en combate musical prácticamente desde el Renacimiento, que ya es desaparecer.

Desde mediados del siglo XIX, como reacción a la cantidad de óperas italianas, vio cómo renacía el antiguo género de la zarzuela (opereta española por los cuatro costados).

Fue en ese género donde se dio una mejor expresión de nuestras costumbres y donde salió a relucir parte de nuestro folclore, quizá el más rico de toda Europa. Pero fracasaron todos los intentos de crear un sinfonismo y una ópera netamente españoles.

Entre los compositores de zarzuela estaba Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), que además investigó sobre el pasado de la música española, y allí comenzó algo muy valioso que luego se convertiría en la estupenda música nacionalista de España.

El testigo de Barbieri lo tomó Felipe Pedrell (1841-1922). Él fue quien le dio sentido a toda la tradición musical española y el verdadero motor del nacionalismo musical español.

El fuerte de Pedrell no estuvo en la composición, pero luchó lo indecible por profundizar en las raíces de la música española y animar a los jóvenes talentos para

que se basaran en ella al escribir sus obras. Como fruto de sus esfuerzos surgió una notable generación de músicos. Los tres nombres más importantes de esta generación fueron los de los catalanes Isaac Albéniz y Enrique Granados y el del andaluz, Manuel de Falla.

La infancia de **Isaac Albéniz** (1860-1909) estuvo repleta de aventuras, algunas increíbles, tan increíbles que fueron inventadas por él mismo. Y la verdad es que no tenía por qué inventar nada, puesto que la realidad de su vida era ya una estupenda historia.

Fue un niño prodigio que asombró a todo el mundo dando recitales de piano por toda España con tan sólo ocho años de edad. Pero es que antes de los catorce ya había cruzado el Atlántico para hacer giras de conciertos por muchos países americanos. Después de haber vivido en Londres se instaló en París, y allí dejó impresionados a los difícilmente impresionables franceses, incluidos los mejores compositores de su época. Su música, absolutamente original, estaba llena de audacias, color y calor español.

Siguiendo la estela de Albéniz, **Enrique Granados** (1867-1916) tiene una obra pianística sensacional, y de no haber muerto tan pronto, éste sí que podría haber creado una auténtica ópera nacional española, como lo anunciaba el exitazo obtenido en Nueva York con el estreno de su primera y única ópera, *Goyescas*. Precisamente al regreso de su apoteósico estreno, en plena Primera Guerra Mundial, el barco en el que viajaba a España fue torpedeado por un submarino alemán. Al no saber nadar su mujer, Granados intentó salvarla, pero ambos, fundidos en un intenso abrazo, desaparecieron bajo las aguas del Atlántico.

Sin lugar a dudas, **Manuel de Falla** (1876-1946) es el compositor español más internacional que ha dado España desde el siglo XVI, o sea, desde el Renacimiento, que se dice pronto.

También influyó en don Manuel el viejo profesor Felipe Pedrell.



El compositor español Manuel de Falla, según un cuadro de Zuloaga.

Falla supo unir como nadie la música andaluza y de otras regiones españolas (incluso el cante jondo de los gitanos) con cierto tipo de música clásica que se hacía en su tiempo, como el Impresionismo o la avanzada música del increíble ruso Stravinsky.

Otro compositor nacionalista español que habría que citar, ya en pleno siglo xx, fue Joaquín Turina.

MÚSICA DE BAILE.

Como ya vimos, en el siglo xix una nueva música de baile, mezcla de la folclórica de varios países y de la clásica de orquesta sinfónica, se puso de moda de una manera total. Me refiero a los vales, las polcas, las mazurcas o los galops.

Durante casi todo el siglo xix, la familia Strauss de Viena copó el estrellato de la música de baile. Sobre todo la música de Josef y Johann II Strauss llenaba los grandes salones de baile de todo el mundo occidental y no había joven que no hubiese bailado en su vida un vals o una polca.

La fama de Johann Strauss II era tan grande que cuando fue de gira a los Estados Unidos de América las fans, como locas, le perseguían de tal modo que tuvo que cortarle el pelo negro a su perro para dárselo a las chicas como si fuera suyo y que así no le dejaran calvo a él.

Entre otras cosas dio un megaconcierto en Boston ante más de cien mil espectadores. Su célebre vals *El bello Danubio azul* fue interpretado por una orquesta y coro de más de veinte mil personas! Para dirigir a toda esa masa necesitó la ayuda de siete subdirectores, y para que todos comenzaran al mismo tiempo la interpretación, la entrada se dio con un cañonazo. También Johann Strauss II compuso operetas vienesas, como la estupenda *El murciélago*.

LA ORQUESTA.

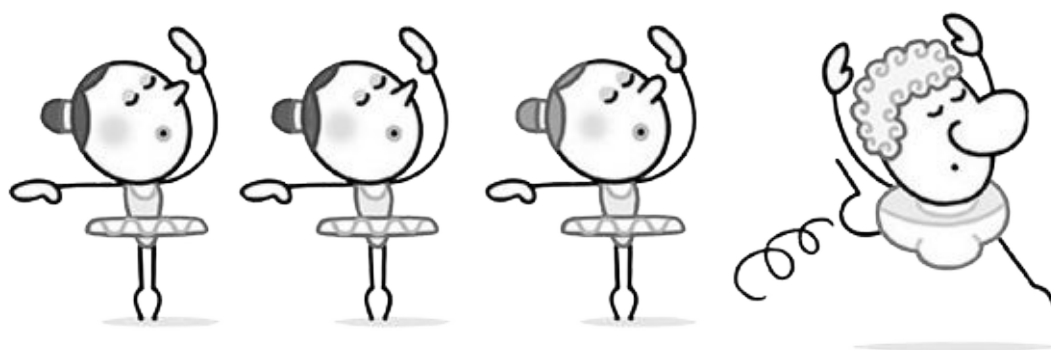
Algunos instrumentos de la orquesta sinfónica se perfeccionaron, como pasó con los de viento, a los que se les puso llaves, válvulas o pistones para poder dar todas las notas, incluidos los semitonos. También se incorporó a la orquesta algún que otro instrumento de percusión o de viento, como el saxofón.

En el teclado se inventó la celesta (especie de pianito que suena como campanitas), y la estructura del piano se perfeccionó bastante, dando como resultado el impresionante instrumento que es hoy.

EL BALLET.

¿El *ballet* forma parte de la historia de la música? Claro que sí, y por eso me gustaría contaros, aunque sea un poco por encima, la historia del *ballet*.

El *ballet*, en cierta medida, se practicaba ya en la antigüedad tanto egipcia como griega o romana. Pero los orígenes más inmediatos del que ahora conocemos podríamos encontrarlo en las mascaradas del renacimiento inglés, donde se juntaban la música y el baile organizado como espectáculo. De todas formas, el punto de despegue del *ballet* de ahora mismo se sitúa en la corte de Francia con la entrada del Barroco. Y allí encontramos a nuestro amigo el desmadrado Luis XIV, El Rey Sol, tirando el palacio por la ventana con fastuosos bailes y óperas-*ballets* en los que él mismo participaba bailando como un loco.



A partir de ahí se crea una escuela de *ballet* de la corte y los espectadores

cortesanos asisten encantados a increíbles *ballets* donde cientos de bailarines se movían organizadamente con vistosas coreografías. Era algo así como las aperturas de los juegos olímpicos, pero donde sólo intervenían hombres con máscaras. Poco tiempo después desaparecieron las incómodas máscaras, se admitió a las mujeres, se acortaron las faldas para poder bailar mejor y surgieron maestros como el mítico Jean Georges Noverre (1727-1809), que se inventaron muchas cosas.

En Francia casi todas las óperas tenían que tener obligatoriamente un *ballet* por ahí metido, porque a los franceses les gustaba mucho, pero ya existían *ballets* que no dependían de la ópera y eran un espectáculo en sí mismo, donde había un argumento y se contaba una historia con la mímica y la danza.

En el siglo XIX el *ballet* alcanza su edad dorada. Las protagonistas suelen ser las bailarinas, que ya bailan en punta, es decir, con zapatillas preparadas para eso. Los pobres bailarines quedan relegados a un segundo plano como meros acompañantes que, de vez en cuando, hacen unas cabriolas atléticas increíbles para asombro del respetable.

A partir de la mitad de dicho siglo surgen también grandes y famosos coreógrafos que indican, con toda minuciosidad, los pasos y movimientos que los bailarines deben hacer en cada momento musical. Y en esos años a Francia le sale un país competidor en esto del *ballet*: Rusia.

Son muchos los compositores que componen para *ballet* en plan sinfónico en Francia, como Leo Delibes, Adolph Adam o Meyerbeer. Y en Rusia sobre todo Tchaikovsky.

En el siglo XX, el llamado *ballet* clásico dará paso a otro *ballet* moderno que ya no utiliza las puntas, los tutús y las plumas y que se basa sobre todo en el movimiento y expresión corporal. Son muchos los compositores del siglo XX que escriben para este tipo de *ballet* moderno como, por ejemplo, Ravel, Prokofiev o Stravinsky. Y con el siglo XX continuamos.



Capítulo 9

SIGLO XX

EL SIGLO XX SE DEJA IMPRESIONAR: EL IMPRESIONISMO.

Aunque me ponga pesadito con lo de Wagner, Francia no se pudo sustraer a la influencia de aquel todopoderoso personaje. ¡Ah!, pero a algunos franceses, que se dejaban comer el coco con la música del alemán, luego les entraban unos remordimientos tremendos por no hacer una música con un sello más francés. Entonces, ¿en qué quedamos?

Por si fuera poco, los pintores franceses sí estaban creando escuela con un tipo de pintura llamada «impresionista», que antes de fijarse en los detallitos recreaba un ambiente, una impresión rápida y general de lo que ves, y todo a base de gruesas pinceladas. En esos años sonaban fuerte los nombres de pintores impresionistas, e impresionantes, como Gauguin, Renoir, Degas, Cezanne, Monet, Manet, o el de la oreja, o sea, Van Gogh. Así que algunos compositores franceses se preguntaron: ¿Por qué no vamos nosotros a crear también música impresionista? Y dicho y hecho.

Bueno, pues a la música impresionista se le puede llamar el arte de crear sensaciones sonoras sin fijarse demasiado en las melodías y menos en los esquemas organizados. Disuelve las formas. Hay que dejarse llevar por los sonidos y la sensualidad de una música muchas veces ondulante y enrollante. Algunos de los títulos de las obras del campeón impresionista, Debussy, lo dicen todo: *Nubes*, *Reflejos en el agua*, *La catedral sumergida*, *Dios del viento de verano*, *Peces dorados*, etc.

Al principio se llegó a decir que no sabían música, pero ¡anda, que si llegan a saber rompen con el cuadro!

Casi todos los impresionistas, que no fueron muchos, escribían para piano, pero luego ellos mismos u otros llevaban aquella música a la orquesta, creando lo que hoy conocemos como «paleta orquestal», como si los músicos, al igual que los pintores, utilizaran una paleta con colores, pero claro, ellos la utilizaron con sonidos.

Por otro lado, estos musicazos no le hacían asco a la música popular de su tiempo y así incorporaron a sus obras ritmos y sonidos del *jazz*.

Tres músicos impresionistas subieron al pódium: Debussy, Ravel y Erik Satie. Pero si Satie es el menos conocido hoy, fue el culpable de que los otros dos hicieran la música que hicieron.

ERIK SATIE (1866-1925).

¿Se puede llegar a algo sin estudiar como Dios manda? Satie no se preocupó demasiado por casi nada en la vida y tampoco por estudiar, pero fue un genio. Eso sí, vivió muy humildemente casi toda su vida. Fue bastante excéntrico y en sus composiciones también fue por libre, haciendo una música que para unos era rara y para otros encantadora. No tenía en cuenta casi ninguna regla, entre las que había una algo pasada de moda: la disonancia, que creaba tensión en el oyente, había que resolverla en una consonancia que creara relajación. Satie ni la resolvía ni nada. También se cargó las líneas que dividían los compases.

Siempre fue un tipo listo y con sentido del humor, y a algunas de sus pequeñas obras para piano las titulaba con palabras que se inventaba y que no querían decir nada, o con nombres como *Piezas en forma de pera*, *Piezas frías*, *Deportes y diversiones* o *Fastidios*, donde repetía fastidiosamente las mismas notas, muy lentamente, ochocientas cuarenta veces. Aquello duraba más de dieciocho horas y nadie se atrevió a estrenarlo hasta el año 1963, en Nueva York.

Una vez que se tocó *Fastidios* no se pudo terminar porque el pianista, cuando llevaba diecisiete horas tocando las mismas notas, tuvo que ser trasladado en coma, medio muerto, al hospital.

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918).

Aunque Debussy vivió más en el siglo XIX que en el XX, se puede decir que con él se abren ya de par en par las puertas a la música del siglo pasado. Fue amigo y admirador de Satie, al que siguió en su música.

El hombre no lo tuvo fácil, luchó lo suyo y las pasó canutas a veces para conseguir que su música fuera aceptada internacionalmente, pero hoy ya es todo un clásico.

No sólo le influyó la música de Satie, sino también la que pudo oír de países exóticos, como la de Java.

Debussy, al igual de que otros compositores franceses, se vio atraído por la rica música folclórica española.

MAURICE RAVEL (1875-1937).

Fue el último gran impresionista y un gran orquestador, que llevó el impresionismo más lejos que sus colegas. Incorporó a su música otros estilos como el barroco, el vals vienés o el jazz norteamericano.

Mucha música de Ravel puede llegar con más facilidad a la gente que la de Satie,

o incluso que la de Debussy, y hoy es mundialmente conocido su «Bolero».

LOS «ISMOS» Y LA ATONALIDAD.

Como veréis, entre unas cosas y otras y casi sin darnos cuenta hemos traspasado la frontera del siglo xx, un siglo que no tiene un único estilo predominante.

En el siglo xx existen cantidad de «ismos», cantidad de estilos que conviven juntos y que dan como resultado una riqueza y variedad nunca vista hasta el momento. Así están ahí el impresionismo, el expresionismo, el serialismo, el neoclasicismo, etc., pero mucha de la música que se hace ya es prácticamente atonal. ¿Qué quiere decir eso? Pues que al finalizar el siglo xix la música que, como ya vimos, venía basándose desde hacía siglos en una tonalidad, por ejemplo, DO, o RE, o FA, etc., ahora no funcionaba, se había ido diluyendo poco a poco. Con Wagner y los impresionistas franceses ya no se sabía si estabas en DO o en RE o en qué. Por tanto, hubo compositores que buscaron una nueva forma de hacer música, eso sí, enfrentándose al público en general, que armaba la bronca cabreadísimo contra esas modernidades, esa música desafinada y difícil de escuchar que no se entendía y que a muchos todavía hoy les sigue irritando.

Para algunos el héroe y para otros el villano, el culpable de la destrucción total de la ya agonizante tonalidad fue Schoenberg. Había que hacerle una estatua o llevarle a la hoguera.

Los impresionistas, alejándose de los alemanes, aportaron su granito de arena francés a la destrucción de la tonalidad con sus acordes disonantes sin resolver. Pero los alemanes no iban a seguir a los franceses. ¡Hasta ahí podíamos llegar, hombre! Para eso, para destruir la tonalidad, ellos tenían a Wagner y su cromatismo infinito. Así que tiraron por ese camino.

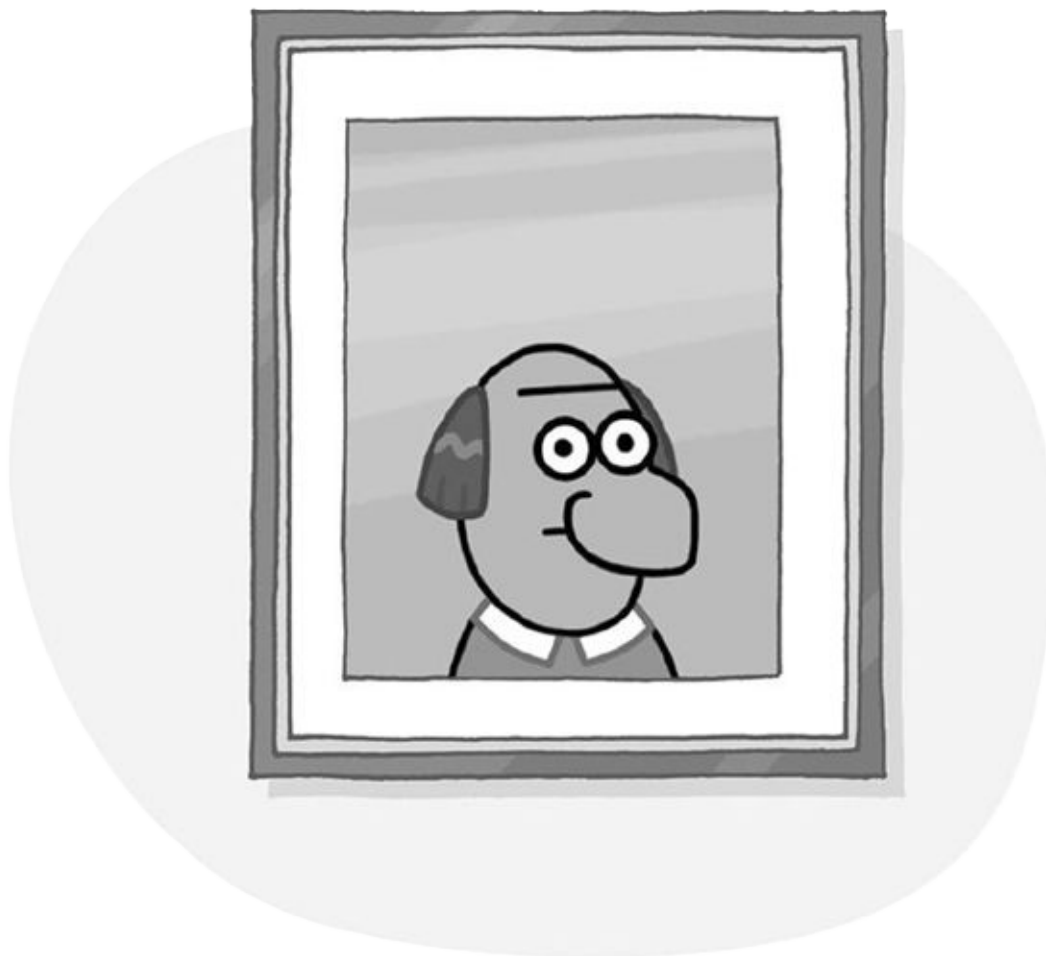
ARNOLD SCHOENBERG (1874-1951).

Sin que muchos se dieran cuenta, incluida la gente elegante que iba a los conciertos, un hombrecillo de aspecto tremendamente vulgar y poco sospechoso de ser un revolucionario hizo volar por los aires la tonalidad y con ello el gustirrinín que la mayor parte de los aficionados a la música sentían escuchándola. Los cimientos de la música temblaron y el pánico cundió entre los que esperaban ver construido un bonito y confortable edificio musical en el futuro. Schoenberg llegó para fastidiarles.

Influido por Wagner, este austriaco fue mucho más radical que él y ni cromatismo ni melodía infinita ni nada, ¡zas!, aquí se acabó la fiesta. Schoenberg se cargó totalmente la tonalidad. La disonancia era libre, los saltos de una nota a otra muy diferente se hacían con toda libertad, el ritmo era libre, allí... todo era libre. ¡Viva la

libertad!

Esa música se llamó «expresionista».



El compositor vienés Arnold Schoenberg (según un autorretrato).

LA DEMOCRACIA EN LA MÚSICA.

Pronto Schoenberg, como buen germano, se cansó de tanta libertad. Había llegado el momento de poner un poco de orden, de organización. Así que en la década de 1920 se sacó de la manga un sistema en el que las doce notas de la escala cromática (por semitonos) tenían el mismo rango; allí no había capitán Tónica, ninguna nota mandaba sobre las demás. Era la dodecafonía.

La música se organizaba por series de doce notas, es decir, una democracia musical llamada «serialismo».

El juego del serialismo consistía en elegir un orden de notas y no repetir una de ellas hasta haber tocado las otras once. Pero no creáis que la cosa se quedaba ahí, no. Luego se podía tocar la serie al revés, de arriba abajo, de abajo arriba, empleando trucos diversos, etc. Era un lenguaje musical absolutamente vanguardista y novedoso, pero muy desconcertante y extraño al oído de cualquier ser humano que no tuviera

una mente totalmente abierta y predispuesta a dejarse llevar por aquello, con lo que se organizó un follón de mucho cuidado.

A Schoenberg le siguieron dos discípulos, Alban Berg (1885-1935) y Anton Webern (1883-1945).

Alban Berg fue el más suavecito de los tres, mientras que Webern fue el más duro, más papista que el Papa, y llevó hasta las últimas consecuencias el serialismo de su maestro Schoenberg. Los tres formaron lo que se llamó la Segunda escuela de Viena. A los nazis aquella música y otras modernas alemanas, como la de Kurt Weill, les pareció degenerada y atacaron con saña a sus autores, que tuvieron que esconderse o huir al extranjero.

Schoenberg era judío y pudo marchar a Estados Unidos; Webern no lo era pero los nazis le hicieron la vida imposible y, mira tú por dónde, cuando los aliados ganaron la guerra a los alemanes y Webern estaba ya tranquilo y feliz, un soldado norteamericano, confundiendo con un terrorista, acabó con él de un disparo. Por su parte, Berg no tuvo que emigrar ni padecer lo de sus compañeros, porque murió antes de la Segunda Guerra Mundial a causa de la picadura de un mosquito. No hay mal que por bien no venga.

Las innovaciones drásticas y totales de los tres mosqueteros de la Segunda escuela de Viena tuvieron muchísima repercusión a lo largo y ancho del siglo xx en todo el mundo occidental. La música de la mayor parte de sus seguidores, si bien todavía es interpretada en las salas de conciertos, digamos que es solamente tolerada por una mayoría de personas, sin provocar ningún entusiasmo. El oyente medio está todavía bastante alejado de la música atonal y esto no parece tener solución.

UN GENIO QUE FUE POR LIBRE.

Mientras los franceses por un lado y los alemanes por otro estaban que si Wagner sí o Wagner no, que si destruyo la tonalidad que si no la destruyo, un joven ruso apellidado Stravinsky, que había estudiado con Rimsky Korsakov (acordaos, uno de los del grupito ruso de «los cinco»), inspirándose en la música de su país, fue increíblemente original y asombró y conmocionó al mundo entero complicando la vida a los que le quisieron poner una etiqueta, clasificarlo dentro de tal o cual escuela, corriente, estilo o lo que fuera, porque él era simplemente... Igor Stravinsky.

IGOR STRAVINSKY (1882-1971): CON ÉL LLEGÓ EL ESCÁNDALO.

Comenzó componiendo música para los famosos *ballets* rusos de Sergei Diaghilev. Empezó a llamar la atención con *El pájaro de fuego* y luego fue *in crescendo* con

Petrushka, donde introduce ya el empleo, al mismo tiempo, de dos o más ritmos diferentes, y también utiliza dos tonalidades y melodías distintas; por ejemplo, que alguien se ponga a cantar el «Corro de la patata» al mismo tiempo que otro canta «Dónde están las llaves».



Escena del *ballet La consagración de la primavera*, de Igor Stravinsky, con coreografía de Vaslav Nijinsky y decorados y trajes de Nicolas Roerich.

Pero el escándalo total llegó con el estreno de su *ballet La consagración de la primavera*, en París, en 1913, que bailó el gran bailarín Vaslav Nijinsky.

Ya a la mitad de la obra el público bramaba y echaba espumarajos por la boca,

unos en contra y otros a favor, como Debussy o Ravel. Hubo disturbios y algunos se dieron de tortas. No pasó un año sin que *La consagración de la primavera* fuera ya aceptada por una mayoría con un entusiasmo indescriptible. ¡Cómo cambian las cosas en poco tiempo!

Y es que la fuerza salvaje de esa música no puede dejar frío a nadie. Hoy causa estupor todavía a muchos jóvenes que la escuchan por primera vez, como si descubrieran una fuerza brutal que va más allá del heavy o de lo que pudieran imaginar. Se podría decir, sin lugar a dudas, que es una de las obras más importantes del siglo xx. Pero el genial Stravinsky no se quedó ahí. Tras la furia desatada por su *Consagración* se calmó un poco y le dio, en cierto sentido, al nacionalismo ruso con obras más modestas que incorporaban melodías populares como, por ejemplo la *Historia de un soldado*.

En la década de 1920, sin inmutarse, va y compone el *ballet Pulcinella* y con él se inventa el neoclasicismo —es decir, la mirada hacia otras épocas y estilos como el Barroco y el Clasicismo—, influyendo en otros compositores como en el italiano Ottorino Respighi o en el español Joaquín Rodrigo, el del *Concierto de Aranjuez* para guitarra y orquesta.

¡Ah!, pero es que el genial Stravinsky también introdujo en su música aires y elementos del *jazz*, y para terminar y demostrar a todo el mundo que él podía con lo que le echaran, le dio estupendamente al serialismo inventado por Schoenberg, como diciendo: «Soy capaz de todo, lo mismo arreglo un roto que un descosido, conmigo no puede nadie de este siglo».

NACIONALISMOS TARDÍOS.

En la primera mitad del siglo xx se desató en muchos países una especie de fiebre por rescatar su música folclórica. Eso ocurrió, por ejemplo, en Gran Bretaña, dando lugar a composiciones de Ralph Vaughan Williams o Percy Grainger. También pasó eso en Estados Unidos, y allí no sólo influyó en los compositores llamados clásicos, sino que dio lugar a una corriente folk muy importante que influyó en la música pop de las décadas de 1950 y 1960 con cantantes como Pete Seeger, los tríos Kingston, Peter, Paul and Mary, la cantante Joan Baez y claro, el gran Bob Dylan.

En Noruega y en España ya vimos cómo la música nacionalista se dio, sobre todo, en la primera mitad del siglo xx. Pero ahora iremos con el nacionalismo húngaro de esa época.

HUNGRÍA.

Aunque en el siglo xix ya dieron un toque de atención en plan húngaro, tanto el

húngaro Liszt como el alemán Brahms con sus *Rapsodias y Danzas húngaras*, no fue sino hasta la llegada de Béla Bartók (1881-1945) y en menor medida Zoltán Kodály (1882-1967), que la verdadera y genuina música húngara salió a la luz internacional. Bartók y Kodály viajaron recogiendo cientos de canciones populares por toda Hungría, y al ser también unos estupendos músicos clásicos, dieron al mundo una nueva y original música con sabor húngaro.

EL EXTRAÑO E INTERNACIONAL NACIONALISMO FRANCÉS.

Mientras tanto, en Francia el asunto del impresionismo tampoco es que tuviera mucha continuidad. Allí se dio una mezclilla entre la música del peculiar Satie, el poderoso Stravinsky y la música de los cafés y el circo, y el resultado fue el Grupo de los Seis.

¿No habían tenido en Rusia el Grupo de los Cinco? Pues los franceses, que siempre quieren ser especiales, tendrían el Grupo de los Seis.

«Los Seis» tomaron parte del neoclasicismo de Stravinsky y se fijaron en diferentes músicas, tanto clásicas como populares callejeras, y eso dio lugar a una música no sé si francesa, pero con una personalidad diferente.

A partir de entonces muchos músicos franceses se fijaron en las músicas que sonaban en los bailes, en los circos, en las calles no sólo de París, sino de otros lugares, como le pasó al componente de los Seis Darius Milhaud, que le dio carácter brasileño a la mayor parte de su música.

Desde luego, una música que influyó bastante en Francia y también en algunos alemanes, como Kurt Weill, fue la del *cabaret*. ¿Y qué sonaba entonces en los *cabarets*? Pues un tipo de música que trajeron a Europa los soldados norteamericanos combatientes en la Primera Guerra Mundial, sobre todo los negros. El *jazz*, el *foxtrot*, el *ragtime*, etc., fueron ritmos y bailes que hicieron furor, una auténtica locura en Europa y sobre todo en París, que se constituyó en la capital del mundo artístico musical en los años veinte del pasado siglo. Allí se concentraban pintores como Picasso y músicos como Stravinsky o el norteamericano Georg Gershwin.

Y a propósito de Gershwin, él es el que nos va a llevar a la música norteamericana.

EL NUEVO MUNDO YA NO ES TAN NUEVO.

Hasta el siglo xx, Estados Unidos no pintó nada en cuanto a la creación musical internacional. ¿Qué música popular podía aportar? Toda la música popular que trajeron los antiguos colonos era europea y, por tanto, nada diferente a la de otros países. Las dos únicas aportaciones podían venir de los auténticos norteamericanos, es decir, de los indios y luego de unos americanos de importación: los negros

africanos.

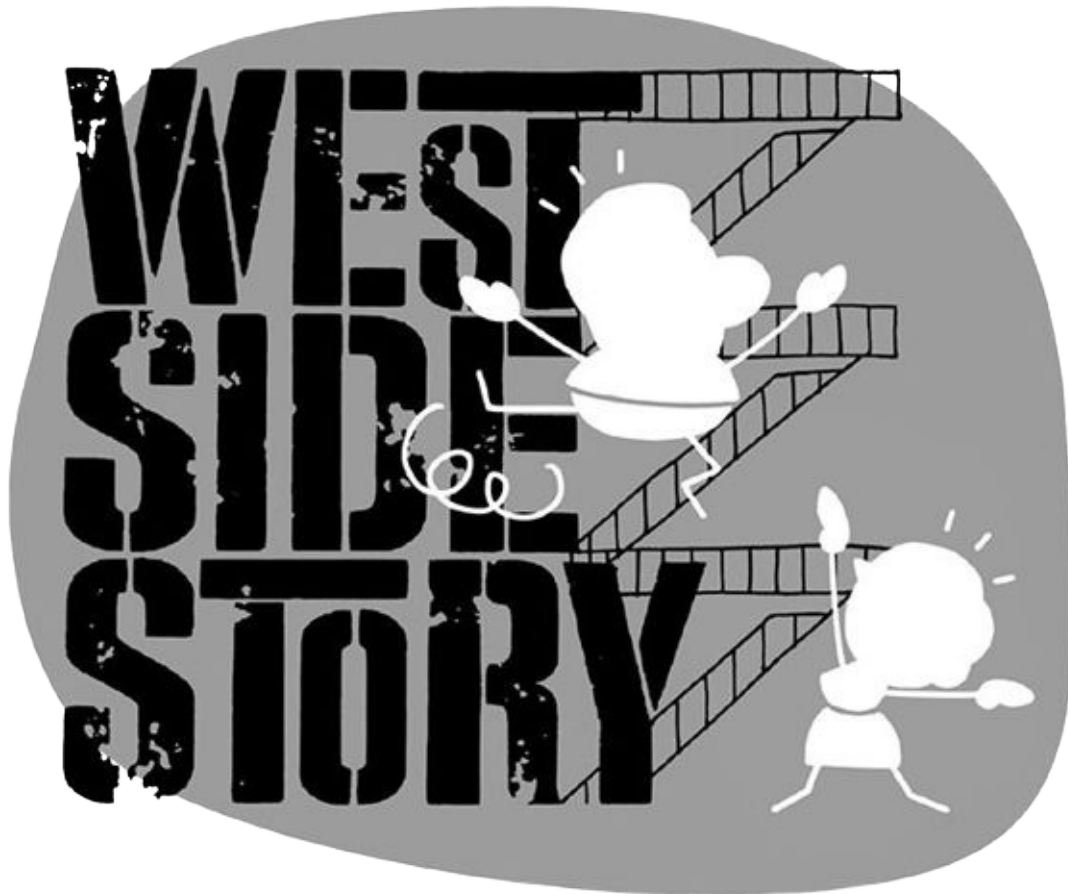
La de los primeros no evolucionó porque sus creadores fueron prácticamente exterminados o confinados en reservas, pero la de los negros sí experimentó una evolución al mezclarse con la de los blancos y de ella salieron los cantos espirituales, el *blues* y el *jazz*.

Ahora el reto estaba en poder fundir el *jazz* con la música clásica. ¿Y quién lo consiguió?, pues Georg Gershwin (1898-1937), que con obras como *Un americano en París*, la *Rhapsody in Blue*, su *Concierto para piano en Fa* o su ópera *Porgy and Bess* dio en la diana. Lo que parecía imposible lo logró él. ¡Por fin, una auténtica «música clásica norteamericana»!

Pocos fueron los que intentaron seguir la huella del fantástico Georg Gershwin. Con su proeza había puesto el listón muy alto.

Sin embargo, uno sí lo intentó y logró sacar algo en limpio. Fue el compositor y sobre todo gran director de orquesta Leonard Bernstein (1918-1990), quien en los años cincuenta compuso un musical fantástico, luego llevado al cine, llamado *West Side Story*, donde contaba la trágica historia de Romeo y Julieta pero llevada a la lucha entre dos pandillas de jóvenes violentos, una de puertorriqueños y otra de norteamericanos, en el barrio Bronx de Nueva York.

Otros siguieron un camino diferente, porque en lugar de intentar fundir el *jazz* y los espirituales negros con la música clásica, pusieron en su música el color de las canciones de los colonos, de los vaqueros, de los habitantes de los montes Apalaches, de la historia del salvaje Oeste; o sea, la música folclórica blanca y el llamado *country*, procedente de Irlanda, Gran Bretaña o los países nórdicos europeos.



Cartel de la película *West Side Story*, cuya banda sonora compuso Leonard Bernstein.

Dos de los músicos que consiguieron crear esa otra música norteamericana con raíces populares blancas fueron Ferde Grofé (1892-1972), entre otras obras con sus *suites del Gran Cañón o Mississippi*, y Aaron Copland (1900-1990) con sus *ballets El rodeo o Billy el Niño*.

ALGUNOS NORTEAMERICANOS SE APUNTAN A LA VANGUARDIA. CHARLES IVES (1874-1954).

Antes os he contado que el que destruyó la música tonal fue Schoenberg, ¿no?, y que su música atonal y dodecafónica influyó en otros músicos, ¿no?

Pues eso fue así para casi todo el mundo. Pero héteme aquí, queridos amigos, que hubo otro compositor que llegó antes que Schoenberg a la tierra de la atonalidad. Lo que pasa es que el norteamericano Charles Ives no fue por ahí lanzando a los cuatro vientos: «¡Atonalidad a la vista!», y por eso tuvo una mayor repercusión en todo el mundo lo del otro, lo de Arnold Schoenberg.

Pero sí, el primero en deshacer la tonalidad, en escribir una música llena de disonancias, de ritmos complicadísimos, de música intencionadamente desafinada y que parecía un disparate fue Charles Ives.

Un día, siendo todavía niño, Ives escuchó la música de dos bandas que,

marchando, se cruzaron por la calle. Aquel follón de dos músicas diferentes escuchadas al mismo tiempo causó tal impresión al pequeño Charles que de mayor su música fue, en muchos casos, un deliberado caos muy organizado.

Desde luego pocos músicos se hubieran atrevido, a comienzos del siglo xx, a hacer una música como la que hizo Ives, entre otras cosas porque se hubiesen muerto de hambre. Pero Ives tenía su vida resuelta, ya que era propietario de una compañía de seguros, así que pudo hacer lo que le dio la real gana con su música, ¡y vaya si lo hizo!

Otros músicos norteamericanos fueron también provocadores musicales. En concreto, Henry Cowell (1897-1965) se inventó unos acordes llamados «cluster» (racimos) que se daban golpeando con el antebrazo un montón de teclas juntas del piano al mismo tiempo. ¡Toma!

¿Y EN LATINOAMÉRICA?.

En casi todos los países de la llamada Latinoamérica se dio un tipo de música que mezclaba la modernidad con los ritmos y la música peculiar de cada país. Una música que en ocasiones te da ganas de levantarte de tu asiento para ponerte a bailar.

Uno de los más importantes compositores latinoamericanos fue el brasileño Heitor Villa-Lobos (1887-1959), pero también los hubo en otros países como México, con Silvestre Revueltas (1899-1940), Manuel Ponce (1882-1948) y Carlos Chávez (1899-1978), o en Argentina con Alberto Ginastera (1916-1983).

RUSIA.

CASTIGADOS POR MALOS.

Volvamos a Europa y más concretamente a Rusia, de donde salió el genial Stravinsky pero en donde se quedaron dos de los más grandes compositores del siglo xx: Sergei Prokofiev y Dmitri Shostakovich.

Aunque parezca increíble, la sangrienta revolución soviética que acabó con la larguísima tradición de la tiranía de los zares acabó también con la libertad de la creación artística. Y es que a partir de la llegada al poder del camarada dictador Josef Stalin, todo lo que sonara a moderno era sospechoso de ser burgués y occidental y, por tanto, debía ser prohibido y sus autores castigados.

Así que dos estupendos músicos como Sergei Prokofiev (1891-1953), y Dmitri Shostakovich (1906-1975) tuvieron que soportar ser amonestados con tarjeta amarilla por hacer una música contra el pueblo, se vieron obligados a agachar la cabeza y

pedir perdón por ello e ideárselas para que sus obras no enfurecieran al desequilibrado Stalin. Compusieron una música maravillosa: *ballets*, óperas, de cámara y sobre todo sinfonías que hoy día se han revalorizado y el público aplaude a rabiar.

GRAN BRETAÑA.

Aparte de una música más o menos nacionalista, en Gran Bretaña surgieron algunos compositores que fueron por libre. Uno de los más importantes fue Benjamin Britten (1913-1976), que escribió una serie de buenas óperas y música orquestal como la estupenda *Guía de orquesta para jóvenes*, donde da a conocer los principales instrumentos de una orquesta sinfónica del siglo xx.

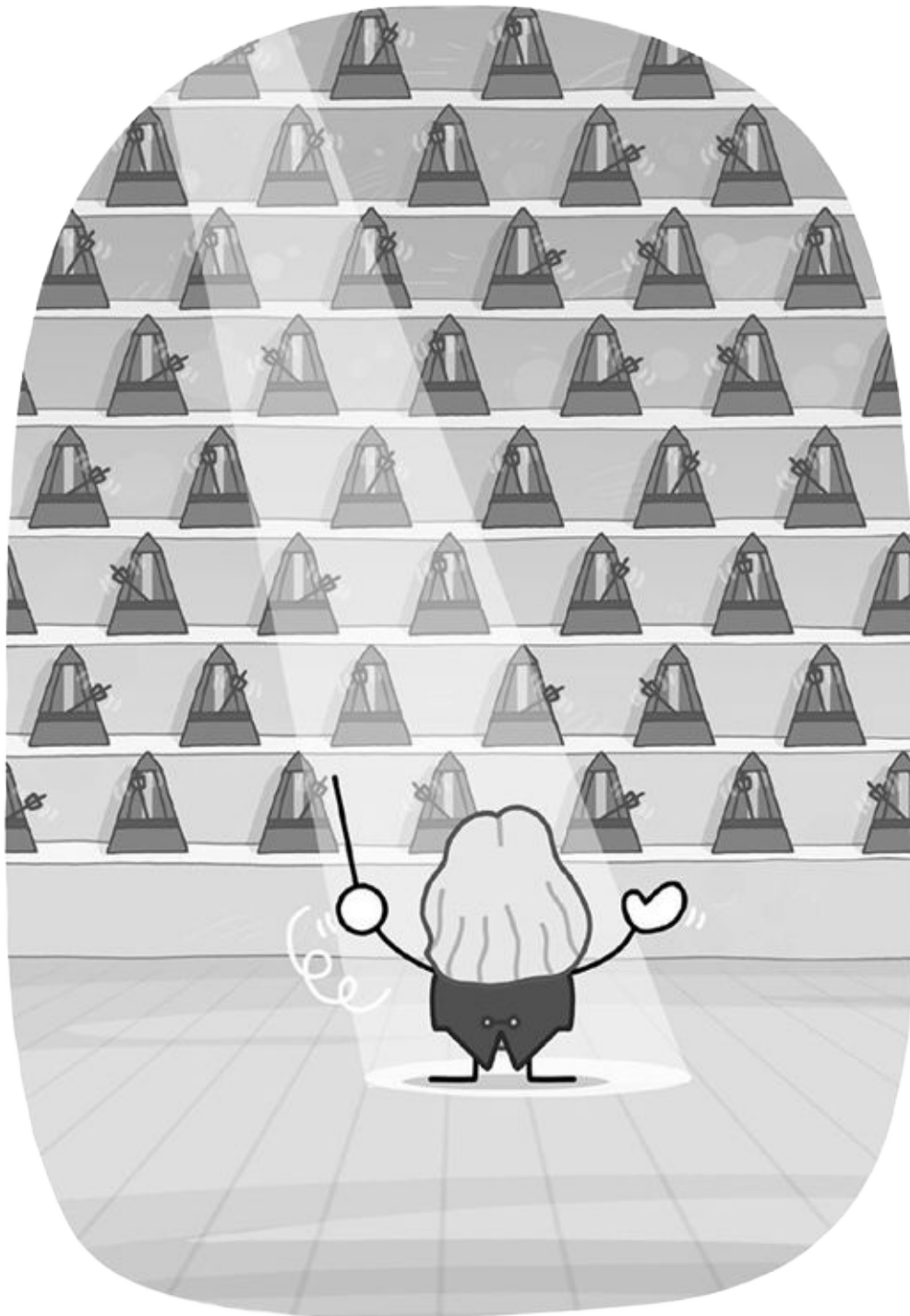
LA MÚSICA MÁS MODERNA Y VANGUARDISTA A PARTIR DE MEDIADOS DEL SIGLO XX.

Con todos los ingredientes que ya hemos visto de la destrucción de la tonalidad, de las disonancias totales, etc., se fue creando un camino que siguió una joven generación entusiasta y cada vez más radical y atrevida en los años cincuenta y sesenta del siglo xx.

Uno de los maestros de estos jóvenes fue el francés Olivier Messiaen (1908-1992), al que es imposible encasillar en ningún tipo de escuela. Con decirnos que fue un fanático de los pájaros, un auténtico ornitólogo que estudió a fondo sus cantos para aplicarlos a la música, ya os digo bastante. Creó un sistema propio inspirándose en la música de la India y en la poesía griega, y tampoco le hizo ascos al serialismo de Schoenberg. Sus alumnos, entre los que estaban el alemán Karlheinz Stockhausen (1928-2007), el ingeniero griego Iannis Xenakis (1922-2001) y el francés Pierre Boulez (1925) la liaron parda haciendo música electrónica, aplicando las matemáticas a la música y otras cosas que marcaron una época.

Y a esto hay que unir que en Polonia salía otro atrevido llamado Witold Lutoslawski (1913-1994) y en Hungría, György Ligeti, al que le chiflaba la música de los dibujos animados y que compuso una obra para una orquesta de ¡cien metrónomos! (aparatos que marcan el ritmo), todos haciendo como locos: tic tac, tic tac, tic tac.

Llegó un momento en la década de 1950 en que algunos ya no sabían qué más podían hacer con lo que ya había hasta allí, qué más podría ocurrírseles, y decidieron desmadrarse.



El compositor húngaro György Ligeti dirigiendo su *Poema sinfónico para 100 metrónomos*.

O sea, que la década de 1960 del siglo pasado no se presentaba precisamente aburrida para los que querían novedades, provocar a los conservadores y organizar la revolución en la música clásica. Mientras en el pop era la época de la melodiosa música de The Beatles, en la vanguardista música clásica era la del ruido, el silencio total, o comerse un pollo sobre un piano en el escenario. ¿Cuál de las dos músicas era más moderna y avanzada?

LIBERTAD TOTAL, VALE TODO.

Muchos de los compositores de los años cincuenta del siglo xx habían practicado el atonalismo y el serialismo, y ya sólo por eso eran modernos a tope. Pero claro, había que ir más allá.

¿Y qué podían hacer ahora? Experimentar. Experimentar con los diferentes sonidos de las voces y del cuerpo humano, con los sonidos que podían dar los instrumentos clásicos, inventarse nuevos instrumentos, incorporar el ruido a la música, emplear el silencio contra el sonido, etc. Así por ejemplo, a los cantantes, en lugar de cantar les pedían sisear, soplar, eructar, hacer gárgaras, chillar o roncar. También les pedían hacer percusión golpeándose el cuerpo.

En cuanto a los instrumentos de la orquesta los utilizaban de maneras disparatadas para obtener los efectos que deseaban, como golpear la madera de los violines con los arcos o soplar en las boquillas de los instrumentos como si fueran pitos chirriantes. Utilizar cacharros de cocina en plan instrumentos de percusión, hacer estallar globos o incorporar el ruido de aspiradoras y batidoras eléctricas, o bocinas y cláxones de coches, o incluso hacer silencios enormes. Todo valía con tal de ser original y de crear ambientes sonoros nuevos y extraños.

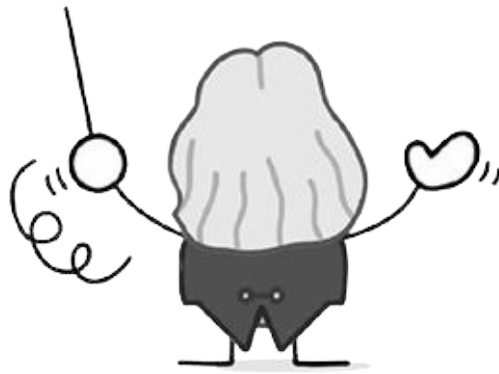
Aquello hizo que mucha gente se llevara las manos a la cabeza, abucheara y pateara hasta quedarse coja. Pero exactamente eso era lo esperado, incluso deseado por los innovadores y en parte provocadores músicos experimentales.

Uno de los líderes de esos músicos fue el norteamericano John Cage (1912-1992), un músico al que Schoenberg consideró inútil darle clases de música porque, según él, no tenía ni el más mínimo sentido de la armonía. ¡Perfecto! Cage, puesto a emplear los instrumentos de forma inusual y para la que no habían sido contruidos, inventó el «piano preparado» poniendo trozos de papel, clavos y otros materiales entre y sobre las cuerdas del piano. También se sacó de la manga la «música aleatoria», es decir, una música que fuera el resultado de la improvisación y el azar. Por ejemplo, tiraba monedas al aire y, según cayeran, escribía una cosa u otra. ¡Viva la originalidad!

Ya en el colmo de lo que se podía hacer..., mejor dicho, no hacer, escribió una obra titulada *Cuatro minutos y treinta y tres segundos*. ¿Qué era aquello? Pues guardar silencio durante cuatro minutos y treinta y tres segundos, tras lo cual el intérprete cerraba la partitura y era aplaudido por el respetable. Bueno, incluso ovacionado si había guardado silencio excepcionalmente bien.

Había grupos vanguardistas que introdujeron entre sus obras la limpieza de un piano. Salía el pianista elegantemente vestido con su frac, limpiaba el piano dejándolo como una patena y luego, tras saludar al público, se largaba al camerino entre ovaciones y abucheos.

Otra forma de realizar un concierto era hacer interactuar a los espectadores. El público se incorporaba así a los intérpretes teniendo, por ejemplo, que toser en ciertos momentos o abrir sobres que se les había proporcionado a la entrada. Eran conciertos *happening*.



¿Era Cage un genio o un chiflado? Puede que ninguna de las dos cosas, o las dos al mismo tiempo. Pero lo cierto es que aportó sonoridades insospechadas como el ruido, incorporó elementos y conceptos interesantes y, sobre todo, dio lugar a una pregunta inquietante: ¿y después de esto, qué?

Bueno, pues ése fue el reto al que se enfrentaron los músicos que llegaron tras aquellos años. Y ése es el reto del verdadero creador: ir siempre más allá. Sacar de lo hecho hasta ese momento algo nuevo, interesante, capaz de hacer pensar o sentir a los seres humanos y de crearles emociones y sensaciones de diferente naturaleza.

El Arte debe estar en sintonía con cada época, y si se puede, ir más allá. Si en nuestro tiempo manda el estrés, el ruido y la tensión, es normal que el arte lo refleje. ¿Es necesario ir en busca de la belleza? ¿Lo feo también puede ser arte si se ha hecho a propósito? ¿Una obra de teatro o una película de terror puede ser arte? ¿Una pintura o música deliberadamente desagradable, que te zarandee y golpee en tu butaca, puede ser arte? Son preguntas que merecen un rato de reflexión.

Son legión los pensadores de nuestro tiempo que han contestado afirmativamente a esta pregunta. A ti te toca ahora el turno.

Parece que la música clásica en el siglo xx estaba ya agotada, que no daba más de sí, y es imposible que tras tanto futurismo y vanguardias salga algo nuevo, pero el ingenio humano es inagotable y de eso ya están dando muestras algunos compositores del siglo XXI, que vuelven a la tonalidad aprovechándose de muchos de los hallazgos sonoros del siglo xx. Habrá que estar atentos, porque cuando menos lo esperemos surgirán unos genios para asombrarnos.

En cualquier caso, merecerá la pena estar ahí para comprobarlo y disfrutar con ello.

LA ÓPERA DEL SIGLO XX.

Todos los estilos y tipos de música que se crearon en el siglo xx influyeron lógicamente en la ópera. Así hay óperas en plan impresionista escritas por Debussy o Ravel, neoclásicas o posrománticas compuestas por Richard Strauss, nacionalistas por músicos como los españoles Granados o Falla o el húngaro Béla Bartók, atonales

creadas por Alban Berg, más conservadoras pero con personalidad como las del británico Benjamin Britten o el alemán Paul Hindemith, con influencias jazzísticas y de *cabaret* como las del alemán Kurt Weill (tanto la música de Hindemith como la de Weill fueron llamadas «música degenerada» por los nazis). Jazzísticas a tope como *Porgy and Bess*, del norteamericano Georg Gershwin, o en la actualidad óperas escritas por músicos como el alemán Hans Werner Henze que le dan con mucha imaginación a todos los estilos anteriores, ya sean del neoclasicismo, serialismo, *jazz* o lo que sea.

En las óperas del siglo xx cabe también de todo. En muchos casos los cantantes, más que cantar, recitan, hablan siguiendo un ritmo. En otros cantan haciendo que la voz salte del agudo al grave y viceversa con mucha rapidez, etc.

Compositores como Shostakovich, que tuvo que aguantar los capones y la censura implacable del régimen soviético ruso, se las ingenieron para hacer unas óperas muy interesantes como en su caso *La nariz*, en donde casi todo el tiempo los cantantes recitan, y el cantante que personifica «la nariz» debe cantar taponándose. Además, emplea la imitación de sonidos naturales tales como galopes de caballos, eructos, etc. Y en una escena, ocho conserjes cantan al mismo tiempo ocho anuncios diferentes de periódicos.



Conjunto de jazz tradicional.

Otros compositores como el alemán Paul Hindemith, por ejemplo, en su ópera *Noticias del día*, en 1929, tuvo que afrontar la demanda de una compañía de gas porque la protagonista canta un aria mientras se baña en una bañera, alabando las ventajas del agua calentada con energía eléctrica en contra de la del peligroso gas: «Agua caliente, constante, nada de olores horriblos, ningún peligro de explosión...

La, la, ra, la, la...».

En algunos casos los compositores de óperas las utilizaron no solamente para contar historias, sino también para expresar con ellas una determinada ideología o pensamiento social o político, sobre todo cuando estaban sometidos a ciertos regímenes autoritarios o querían despertar las adormecidas conciencias de la gente.

ENTRAN UNOS TIRANOS Y SALEN OTROS.

Si durante muchos años los protagonistas y tiranos en el mundo de la ópera fueron los cantantes, los divos y divas, el bastón de mando pasó, aunque por poco tiempo, a divos de la dirección de orquesta y, posteriormente, hasta la fecha de hoy, a los directores de escena, los responsables de la escenografía: decorados, luces, vestuario, movimiento y expresiones de los cantantes, etc.

En bastantes ocasiones hay una gran expectación por ver una atrevida y espectacular puesta en escena más que por escuchar a fulanito o menganito o por ver a tal o cual director de orquesta. Y a veces se montan verdaderos escándalos en contra y a favor de una puesta en escena atrevida y escandalosa.

OPERETA - EL MUSICAL.

La opereta, como ya vimos, surgió tras la ópera en el mismo siglo xvii. Así se fueron sucediendo en el tiempo la zarzuela española, las mascaradas y óperas-baladas inglesas, el singspiel alemán y luego la ópera cómica francesa, el vodevil francés y las operetas francesas, alemanas y austriacas del siglo xix, cubriendo el ciclo de este género hasta el siglo xx con mayor o menor calidad.

En este siglo el asunto de la opereta degenera hasta llegar a las revistillas y música de *cabaret* o *music hall*, que no tienen ya mucho que ver con los procedimientos de la música clásica. Ahora son bailes derivados de los ritmos del *jazz* como el charlestón, el foxtrot o el step.

En los años treinta del pasado siglo xx surge en Broadway, en Nueva York, un estilo de opereta llamado «musical» que produce, además, un gran número de canciones de éxito que todo el mundo conoce y canta.

Los principales autores de musicales en aquellos años, como Cole Porter o Richard Rogers, tuvieron una formación clásica, y también otros más tarde como Leonard Bernstein o Andrew Lloyd Weber, autor de tantos éxitos como *Jesucristo Superstar*, *Evita* y *Cats*, ya a finales del siglo xx.

MÚSICA ELECTRÓNICA. DAME ELECTRICIDAD Y MOVERÉ

EL MUNDO.

Los avances técnicos y científicos en el siglo xx han sido tremebundos y han puesto al servicio de la música un mundo de posibilidades insospechado. Llegó un momento en que bastantes compositores vanguardistas habían explotado la mayor parte de los recursos que les habían proporcionado sus antecesores y ya parecía que no podían seguir adelante, que no podían experimentar más con lo que tenían a su alcance: instrumentos musicales, forma de escribir la música, etc. Así que algunos buscaron otros lugares, dirigieron su mirada hacia las posibilidades que ponían a su alcance las nuevas tecnologías y encontraron en la electrónica una mina que explotar.

Aparecieron nuevos instrumentos: las cintas magnetofónicas. Nuevos sonidos: las ondas electroacústicas. La amplificación y sus posibilidades. La distorsión de los sonidos puros. Los ordenadores y lo que vaya saliendo en el futuro.

El empleo de todo ese material abrió un campo inusitado y en algunos casos asombroso, aunque tuviera un problema que no se daba con los instrumentos acústicos de toda la vida: el de la caducidad. Un determinado aparato quedaba rápidamente desfasado por otro nuevo.

En 1928, Maurice Martenot presentó un instrumento electrónico, Ondas Martenot, que sonaba como la voz humana. Algunos de los que habían practicado el serialismo siguieron a un francés nacionalizado norteamericano, con una cara terrorífica de sabio peligroso, que utilizaba todo aparato electrónico que caía en sus manos; se trataba de Edgar Varèse (1883-1965). De esa manera Stockhausen, Xenakis, Boulez, Cage y otros como Pierre Schaeffer, gracias a Varèse, estuvieron a la vanguardia de ese tipo de instrumentos.

Al principio todos estos compositores grababan en cintas magnetofónicas sus experimentos musicales, que llamaron «música concreta», y daban un concierto en el que unos magnetofones eran los únicos ocupantes del escenario. ¿Os imagináis ir a un concierto a escuchar lo que está grabado en unas cintas?

Pero eso no duró mucho, y al poco tiempo esas grabaciones y procedimientos electroacústicos eran empleados dentro de un concierto en el que aparecían también intérpretes tocando instrumentos acústicos normales. ¡Eso era ya otra cosa!

Luego aparecieron los sintetizadores, que tenían teclados, y por último, los ordenadores.

En el futuro ya veremos, porque estos músicos se están alejando tanto que su público cada vez es más minoritario y ya no se comen una rosca musical.

SE LLEVA LO MINI.

En los años sesenta apareció lo «mini»: el minicoche, la minifalda y el minimalismo musical.

¿Qué es eso? Pues bien sencillo. Algunos músicos estaban hartos de ver cómo otros hacían una música difícil de escuchar y de ser aceptada por la mayoría. Los atonalistas, serialistas y demás parecía que querían alejar al público de sus conciertos, componían contra el público, se diría que para fastidiarle la tarde. Así que reaccionaron inventándose una música que emplea sólo unas pocas notas, pero eso sí, las repiten y repiten hasta la eternidad, siguiendo un ritmo constante y variando de vez en cuando un poquito, solamente un poquito, para no acostumbrar mal al oyente. Eso crea la música también llamada «repetitiva», que puede ser hipnótica y dejarte en un estado medio inconsciente y relajado o aburrirte que no puedas más. Es como la llamada música chill out, pero en minimalista.

Podría decirse que el minimalismo tiene influencias de la música oriental aplicada a veces a la meditación religiosa o filosófica. Te deja como pirado de tanto escuchar lo mismo.

A este movimiento creado por Terry Riley (1935) se sumaron con entusiasmo músicos como el norteamericano Philip Glass (1937), Steve Reich (1936) o el británico Michael Nyman (1944). Últimamente, el minimalismo se está dejando influir por el *jazz* y el *rock* y no se ha quedado en obras para piano o pocos instrumentos: ha llegado a la orquesta, ha habido óperas minimalistas y música de cine minimalista.

Uno de los músicos que supo unir lo oriental con lo occidental en la música minimalista fue el compositor japonés Takemitsu (1930-1996), y otro que tiene gran aceptación últimamente es el norteamericano John Adams (1947), que está dejando atrás el minimalismo para adentrarse casi en una especie de romanticismo con óperas como *Nixon en China*.

Sea como fuere, el minimalismo ha sido una corriente musical con un público fervoroso y nada desdeñable al que además también le gusta el *jazz* o el *rock*. Pero últimamente está perdiendo fuelle y ya aburre al más entusiasta ver cómo un pianista al que no se le mueve un pelo repite durante horas la misma monótona melodía.

MÚSICA DE CINE.

En el Barroco, los compositores tuvieron que apañárselas para escribir una música para instrumentos y voz que se fundiera con una acción teatral que contaba una historia: aquello se llamó ópera. Pues bien, en el siglo xx aparece el cine, y ahora no se trata de que los compositores escriban la música para los instrumentos y la voz de unos cantantes; ahora se trata de acompañar musicalmente unas imágenes y una acción para dar más emoción y realce a lo que se está viendo en la pantalla. Ha nacido la «banda sonora».

Muchos músicos clásicos importantes del siglo xx han compuesto bandas sonoras desde los años treinta del siglo xx, como Prokofiev, Shostakovich, Hindemith, Britten

o Copland. Cada uno con su estilo.

Por otro lado ha habido unos fantásticos compositores de formación clásica que se han dedicado casi por entero a la música de cine, creando bandas sonoras buenísimas que han quedado ya en la historia como una gran música sinfónica, generalmente tonal y poco vanguardista pero de una orquestación impecable.

La lista de estos compositores sería interminable, pero no se puede dejar de nombrar a Miklós Rózsa, Erich Korngold, Dimitri Tiomkin, Bernard Herrmann, Jerry Goldsmith, Henry Mancini, John Barry, Maurice Jarre, James Horner, Nino Rota, Ennio Morricone o el más famoso de todos hoy día, John Williams. Nombres que si eres medianamente aficionado al cine habrás visto en los créditos de películas como *Lo que el viento se llevó*, *Casablanca*, *Ben-Hur*, *El padrino*, *La pantera rosa*, *Sonrisas y lágrimas*, *Superman* o *La guerra de las galaxias*.

EL ROCK, EL POP Y OTRAS VARIETADES.

Cuando se juntan ciertos ritmos negros del *jazz* como el boogie boogie, el *blues* o el *rhythm and blues* con el *country* y el folk blanco surge un chispazo increíble llamado *rock and roll*.

Eso ocurrió en el año 1954 con Bill Haley y su grupo The Comets y su canción *Rock around the clock* (Rock alrededor del reloj). Fue la locura colectiva juvenil más grande que se había conocido desde los tiempos de Johann Strauss con sus valeses y polcas vienesas. La guitarra eléctrica, el bajo y la batería ya se utilizaban desde hacía años por los negros y en menor medida por los blancos, pero con la llegada del *rock and roll* surgen como churros los cantantes y grupos de jóvenes, tanto negros como blancos, por todo Estados Unidos. No solamente era una música y un baile perturbadores, era una revolución.



La película *Yellow Submarine* de The Beatles: la psicodelia-pop en todo su esplendor.

Aunque hubo muchos nombres como los de los negros Chuck Berry o el enloquecido Little Richard, y los de los blancos Jerry Lee Lewis o Carl Perkins, el verdadero ídolo de los cincuenta fue Elvis Presley. Su gran tupé engominado, su voz y su movimiento de caderas hacían que millones de chicas se desmayaran al verle y que todos los jóvenes cantaran sus canciones.

Los mayores se escandalizaron y llegó «el tío Paco con las rebajas»; llevaron al servicio militar a Elvis, le cortaron el tupé y le domesticaron a él y al *rock and roll* de forma que, a comienzos de los años sesenta, sólo se oía a cantantes descafeinados que algunos llamaban «llorones» y que triunfaban entre los colegiales quinceañeros, tales

como Paul Anka y grupos de baladas para adultos como los famosos Platters o el melodioso dúo Everly Brothers.

En Europa, los que cortaban el bacalao eran también grupos y cantantes limpios y aseados del tipo de los ingleses Cliff Richard y The Shadows. Mientras, también hubo ritmos de baile algo tontorrones que se pusieron de moda, como el *twist* o el *madison*.

En 1962 cierto tipo de música norteamericana, precisamente la más fuerte del *rock* negro, llegó a Inglaterra vía Liverpool, y allí se organizó la *marimorena*. Sobre todo con dos grandes grupos: The Beatles y The Rolling Stones.

El «sonido Liverpool» reinó durante varios años en todo el mundo, pero también los negros tenían algo que decir con la llamada música *soul* iniciada por James Brown y Ray Charles y seguida por infinidad de buenos músicos como Otis Redding, Sam Cooke o Aretha Franklin. A finales de la década de 1960 el panorama era muy variado: *soul* y varios tipos de *rock* influidos por los *hippies*. En 1967, en Monterrey, se inaugura una época de grandes festivales donde acuden cientos de miles de jóvenes de todos sitios siguiendo a sus ídolos. Allí estaba el *rock* duro, la psicodelia, el *country* y *folk rock*, etc., que dieron lugar a nombres tan interesantes y con influencias del *blues* como Janis Joplin o Jimmy Hendrix. Aparecieron también otros grupos llamados «underground» o progresivos, de sonido guitarrero y vanguardista. En los años setenta surgieron estilos que ya estaban gestándose en los sesenta como el *heavy*, el *funk*, el *rock* sinfónico, el *reggae*, el tecno, el punk, el disco o el rap, que convivieron con el *country*, el *folk rock*, el *jazz rock* y con el pop más puro.



Pero la década se cerraba con el impacto discotequero de la película *Fiebre del sábado noche*, donde se resumía toda una estética, una forma de vida y un producto musical de esos momentos en la figura del joven bailón John Travolta.

Aparte de la música en sí misma, la década de 1980 vino marcada por la técnica. Así tuvo su importancia la aparición del CD, del videoclip y de los ordenadores.

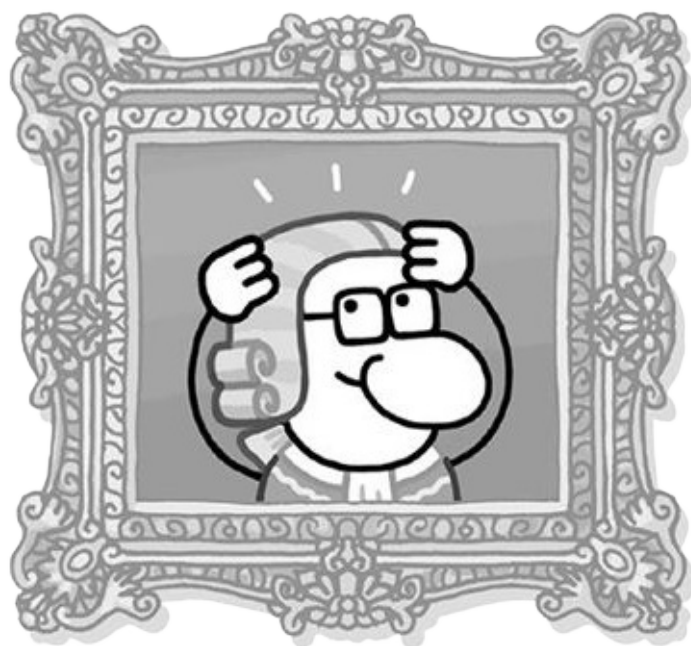
El auge del rap, procedente de la cultura negra del hip hop en las calles de Nueva York en la década de 1970, junto con la figura del *disc jockey*, dio un toque interesante al asunto que se ha prolongado hasta nuestros días. Al mismo tiempo la figura eléctrica de Michael Jackson, y en el campo femenino de Madonna, marcaron estilo para los bailones del futuro.

En las dos últimas décadas, si miramos a la superficie, no veremos demasiadas cosas novedosas. La crisis del comercio musical por las bajadas gratuitas de canciones en Internet ha paralizado el mercado y ahora los grupos y solistas sobreviven de los conciertos. Pero claro, ¿cuáles son los más multitudinarios?: los que ofrecen menos música y más espectáculo. Con decir que una que está en la cumbre de popularidad hoy en día es *Lady Gaga* está todo dicho. Aparte de las modas musicales dirigidas a escolares adolescentes, para disfrute de bastantes sobreviven sobre los escenarios una larga lista de grandes nombres de otros tiempos como Elton John, Rod Stewart, Eric Clapton, Bruce Springsteen, Sting, AC/DC, Bob Dylan, Van Morrison, el latino Carlos Santana o los incombustibles Rolling Stones (entre otros muchos).

Sea como fuere, la música popular desde la mitad del siglo xx hasta aquí se ha hecho global y es toda la derivada del rhythm and *blues* negro, llámese *rock and roll* o de cualquier otra forma. ¡Pero atención!, eso no quiere decir que sea la única música moderna.

Como habéis podido ver, ahora mismo se está haciendo música moderna de los más variados estilos, ya sea pop *rock*, clásica o de *jazz*, y mucha de ella muy interesante y digna de ser escuchada. Así es que os animo a que viváis intensamente vuestra época, a que abráis vuestras mentes y oídos y a que disfrutéis de todas. ¡¡VIVA LA MÚSICA!!





FERNANDO ARGENTA.

Tocó en un grupo de *rock*, se licenció en Derecho, cursó estudios superiores de música en el Real Conservatorio de Música de Madrid, todo con gran brillantez, para acabar pinchando discos en la radio. No obstante está muy orgulloso de haber hecho programas como *Clásicos Populares* y *El Conciertazo*, por los que ha recibido numerosos premios y condecoraciones. Aparte de eso, en los últimos treinta años se ha dedicado también a organizar, presentar y dirigir conciertos populares y para niños por toda España, así como a escribir diversos libros sobre música que han sido formidables éxitos de ventas.



JVLIVS.

Es licenciado en Publicidad. Después de deambular por el mundillo publicitario, en un momento de locura se pasó al humor gráfico. Ha publicado sus dibujos en periódicos como *El Mundo* y revistas como *El Jueves*. Como ilustrador lleva ya doce libros a sus espaldas, entre ellos *Mi primer Quijote*, *Pequeña historia de España* y *Pequeña historia del mundo*, los dos últimos publicados en esta misma colección.



Fernando Martín de Argenta Pallarés (Madrid, 4 de julio de 1945 – Boadilla del Monte, Comunidad de Madrid, 3 de diciembre de 2013). Músico y comunicador español. Compatibiliza sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música de Madrid con la carrera de Derecho. Desde 1960 a 1965 formó parte del conjunto de *rock*, Micky y Los Tonys.

En 1971 entró en Radio Nacional de España, donde creó y presentó Clásicos Populares, programa que se emitió ininterrumpidamente durante 32 años. Desde 1986 hasta 1989 fue Director, primero de Radio 3, y luego de Radio 1, de Radio Nacional de España. Uno de sus objetivos ha sido el de acercar la música clásica a los más pequeños y lo ha conseguido con El concierto para Televisión Española. Por ambos programas ha recibido numerosos galardones. En 2003 se le entregó la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes.

Ha formado parte del Jurado de los Premios de las Artes, en los Premios Príncipe de Asturias.

Ha publicado numerosos libros de temática musical, incluidos libros de texto.

Falleció el 3 de Diciembre de 2013.