

OSCAR S. BAREILLES

APRECIACIÓN MUSICAL

PARA CUARTO CURSO DEL BACHILLERATO

 EDITORIAL
KAPELUSZ
MORENO 372 - BUENOS AIRES

ÍNDICE

	Pág.
Introducción	1
1. El sonido	3
Producción del sonido	3
Propagación del sonido	4
Cálculo de las vibraciones de algunos sonidos	4
Cualidades del sonido	5
Altura	5
Intensidad	7
Timbre	8
Caja de resonancia o caja armónica	8
El oído	9
Fisiología de la audición	9
Sensibilidad auditiva	10
Sensación y percepción de las impresiones sonoras	10
2. Los elementos de la música	13
Ritmo	13
Melodía	14
Armonía	15
3. La voz humana	17
Fisiología de la fonación	17
Clases de voces	17
4. Los instrumentos musicales	27
Los conjuntos instrumentales ...	29
Solistas	29
Dúo	30
Trio	30
Cuarteto	30
Otras agrupaciones	30
Orquesta sinfónica	30
La banda	31
Los géneros instrumentales y sus formas	31
Preludio	31
Variación	32

Todos los derechos reservados por ©, 1977. EDITORIAL KAPELUSZ, S. A.
Buenos Aires. Hecho el depósito que establece la ley 11.723.

Publicado en febrero de 1977.

LIBRO DE EDICIÓN ARGENTINA – Printed in Argentina.

	Pág.		Pág.
Suite	32	La reforma en la música alemana	56
Sonata	32	La escuela veneciana	57
Sinfonía	33	Madrigales	57
Concierto	33		
Poema sinfónico	33		
Ópera	35		
Ballet	35		
5. La música en la antigüedad	37	7. La música en la época renacentista	59
En China	37	Camerata o cenáculo florentino	59
En Egipto	38	La ópera en Europa	61
Entre los hebreos	38	En Francia	61
En Persia	39	En Alemania	61
En la India	39	En Inglaterra	61
En Grecia	41		
En Roma	44		
6. La música en la Edad Media	47	8. La etapa del clasicismo	65
Música monódica	47	La forma musical	65
La música en Roma	47		
Canciones populares en Provenza	51		
Los trovadores	51		
Los troveros	52		
Los minnesänger (cantores de amor)	52		
Los meistersinger (Maestros cantores)	52	9. El romanticismo en la música	69
Música polifónica	53	Origen del término	69
Contrapunto	53	Antecedentes	69
"Ars Antiqua" (siglo XIII)	53	La temática nacional romántica	71
"Organum"	55	En Rusia	82
"Conductus"	55	El grupo de "Los Cinco"	82
Gimel	55		
Discanto	55		
Motete	55		
Madrigal	55		
"Ars Nova" (siglo XIV)	56		
Música flamenca (siglo XV)	56	10. La música americana	85
		Influencia de las civilizaciones precolombinas	85
		En la Argentina	87
		En el Brasil	90
		En Chile	91
		En el Uruguay	93
		En México	93
		En los Estados Unidos de América	94
		El "Jazz"	95

	Pág.		Pág.
Los "Blues"	95	13. Generalidades y definiciones	119
"Ragtime"	97	Folklore musical	119
"Cake Walk"	97	Música popular	119
		Música comercial o de consumo	120
		Música culta	120
		Compositor, intérprete y oyente	120
		Ópera	122
		El teatro de ópera o lírico	122
		El concierto	122
		Orígenes del concierto	123
		Música pura y descriptiva	126
		Música pura	126
		Música descriptiva	127
		Música funcional	128
		La apreciación musical	129
		El canto coral	133
		Repertorio	133
		Tesitura	134
		Registro	134
		Polifonía	134
		Coros a dos y tres voces (ver índice detallado correspondiente)	160
		Cánones a tres y cuatro voces	160

Coros a dos voces¹

<i>Título</i>	<i>Origen</i>	<i>Autor</i>	<i>Pág.</i>
CHACARERA	Argentina	Anónimo	136
EL PINO (Der Tannenbaum)	Alemania	Anónimo	136
GATO	Argentina	Anónimo	137
MI HOGAR EN LA PAMPA (Home on the range)	E. U. de América	Anónimo	138
LA LORENCITA	Argentina	Anónimo	140
NOCHE DE PAZ (Stille Nacht)	Alemania	F. Grüber	142
LA HUEYA	Argentina	Anónimo	143
MECIENDO AL NIÑO (Rock-a-bye, baby)	Inglaterra	Anónimo	145

Coros a tres voces

TANNHÄUSER Nobles y Caballeros	Alemania	R. Wagner	146
TANNHÄUSER Coro de Damas	Alemania	R. Wagner	147
TANNHÄUSER 2 ^a parte Nobles y Caballeros	Alemania	R. Wagner	149
EL TROVADOR Coro de Zingarelle	Italia	J. Verdi	150
ZAMBITA	Argentina	Anónimo	153
VIDALA	Argentina	Anónimo	155
ZAMBA DEL 17	Argentina	Anónimo	157
BAILECITO	Argentina	Anónimo	158

¹ Debajo del pentagrama correspondiente a la 2^a ó 3^a voz se indican los acordes utilizando mayúsculas para las tonalidades mayores: FA = fa mayor, y minúsculas para las menores: fa = fa menor. El agregado del número 7 significa la presencia del acorde de 7^a de dominante.

INTRODUCCIÓN

La dificultad que plantea la consulta imprevista de la bibliografía técnico-musical; la falta de un trabajo sintético adecuado tanto para los futuros bachilleres y maestros cuanto para el aficionado a la música; la poca practicidad, cuando no la imposibilidad de dictar apuntes, nos impulsaron a realizar este texto.

Este trabajo, fruto de una larga experiencia educativa desarrollada en diversos niveles, ha sido realizado con el propósito de satisfacer las necesidades del aula en lo que se refiere a Canto Coral, aunque por la especial estructuración de sus temas no excluye al lector común o aficionado.

La audición de música "viva" o grabada, o en conciertos y recitales, requiere explicaciones de cierta extensión sobre géneros, estilos, autores, organología, etc., que se pueden leer anticipadamente, de manera que esa audición adquiera el interés y el "ritmo" de la clase viva en la cual el alumno sea un oyente bien informado y activo.

La reiteración de algunos temas tratados en el ciclo básico obedece a la necesidad de actualizar conceptos cuya significación exigiría considerables esfuerzos de memorización. Lo que sería redundante en un curso especializado, se torna conveniente y hasta necesario en la escuela secundaria, cuya finalidad es formar buenos y cultos valorizadores de lo artístico.

Advertimos que en el aspecto técnico-musical, el enfoque de algunos temas se ha restringido, pero nuestra propia experiencia del problema pedagógico que plantea la multiplicidad de asignaturas nos exime de justificación.

Adoptamos, pues, una posición de honesta comprensión al no pretender del alumno una dedicación excepcional, precisamente para contar con su mejor disposición hacia la música, lo que le permitirá cultivarse gratamente con una participación consciente y voluntaria.

Teniendo en cuenta el nivel intelectual de nuestros educandos, sugerimos la interrelación de aquellos temas que tienen vinculación con otras asignaturas —historia, geografía, literatura, por ejemplo—, mediante trabajos en equipo a fin de lograr de cada especialista explicaciones detalladas cuyo valor será decisivo para perfeccionar el conocimiento.

1 | EL SONIDO

Así como el color es el elemento generador de la pintura, o la palabra de la literatura, el sonido lo es de la música. La combinación artística de los sonidos es fruto de la vocación, el talento natural y la capacitación técnica del compositor, cuyas ideas, sentimientos o emociones, hallan en su arte un cauce espontáneo de comunicación similar al que, para la generalidad de la gente, representa la expresión escrita.

El fenómeno acústico-musical depende de tres factores: a) producción del sonido (leyes físico-acústicas); b) fisiología de la audición (mecánica del oído), y c) sensación y percepción de las impresiones sonoras (psicología de la conducta).

PRODUCCIÓN DEL SONIDO

El sonido se produce como consecuencia de un fenómeno físico, el cual consiste en las *vibraciones* de un cuerpo elástico de características apropiadas (instrumento musical), que al ser excitado por *frotación*, *chóque* o *percusión*, experimenta desplazamientos ondulatorios en sus moléculas. Esas ondulaciones perturban el aire ambiente, llegan a nuestro oído y producen la *sensación* de sonido.

El sonido se diferencia del *ruido* por la *regularidad* de sus vibraciones (isócronas), pues en éste son irregulares.

Hay sonidos *naturales*, como los que emite la voz humana, el canto de los pájaros, el roce del viento en el follaje, y *artificiales*, como los producidos mediante instrumentos musicales.

PROPAGACIÓN DEL SONIDO

Sólo percibimos el sonido cuando entre el cuerpo vibrante y nuestro oído existe un medio adecuado, ya que en el vacío no se propaga. El medio común es el aire que nos circunda, pero también transmiten el sonido, además de los gases, los líquidos y los sólidos.

La velocidad del sonido en el aire es de 350 m por segundo a 30º C de temperatura (aunque varía según ésta sea mayor o menor).

Experiencia. Es posible deducir la distancia a la que se ha producido el choque eléctrico por el tiempo transcurrido entre un relámpago y el trueno. Si entre uno y otro mediaran 5 seg., se multiplicará este número por 350 m, lo que dará una distancia de 1 750 m.

Asimismo, ubicados a cierta distancia, observemos atentamente al ejecutante del bombo, los timbales o los platillos en una banda de música, y notaremos que entre el golpe que le *vemos* dar, sea en el parche o en los platillos, y el sonido que *oímos*, ha pasado una fracción de segundo, lo cual produce la impresión de no ajustarse al compás.

La velocidad del sonido es mayor en el agua: 1 437 m por segundo, y en algunos sólidos.

CÁLCULO DE LAS VIBRACIONES DE ALGUNOS SONIDOS

Los siete sonidos de la escala musical se reproducen en nuevas series a partir del octavo, o sea, a distancia del intervalo de "octava", dentro del límite audible. En consecuencia, dado que la nota "la" central, llamada también *diapasón normal*, es la resultante de 880 vibraciones por segundo, su octava superior lo será de 1 760 v.p.s.¹ y la inferior, de 440 v.p.s.

Experiencia. La nota "do" más grave del piano, a la izquierda del teclado, se compone de 64 v.p.s. de su cuerda bordona, y la nota "do" más aguda, de 8 192 v.p.s. de sus cuerdas triples. Calcúlense las v.p.s. que componen a las otras notas "do".

¹ Vibraciones por segundo, se abrevia: v.p.s.

CUALIDADES DEL SONIDO

Tres son las cualidades que posee el sonido: *altura, intensidad y timbre*.

ALTURA

La altura es la cualidad que distingue a un sonido agudo de otro grave, y está determinada por el número de veces que el cuerpo sonoro vibra en un segundo.²

Regla. La extensión y el diámetro de las cuerdas y los tubos de los instrumentos musicales, son los que establecen la altura de los sonidos que pueden emitir:

a menor extensión y diámetro, el número de vibraciones será mayor, y también la altura o frecuencia; a mayor extensión y diámetro, el número de vibraciones será menor, y también la altura o frecuencia.

Ejemplos. El violín y la flauta, que son instrumentos de tamaño relativamente reducido, pueden producir sonidos muy agudos, inalcanzables para el contrabajo o el fagot, cuyas dimensiones son considerables. En cambio, éstos emiten sonidos graves que se encuentran fuera del registro de aquéllos.

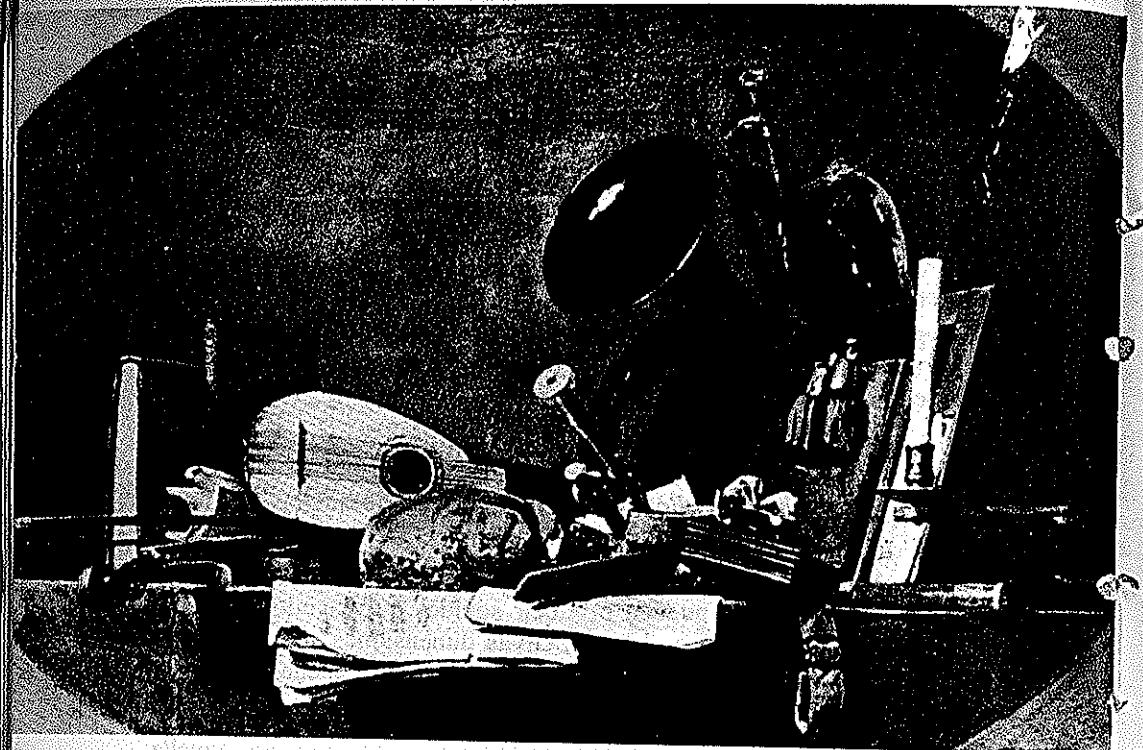
Experiencia. Al pulsar la cuerda en tensión de una guitarra, aquélla se desplazará transversalmente a su eje muchas veces en un segundo, y aunque la rapidez con que lo hace impida verificar su número, el fenómeno es visible. Cada desplazamiento de la cuerda produce una vibración.

Si se apoya la yema del dedo en el segundo traste y sobre la tercera cuerda de dicho instrumento debidamente afinado, al pulsarla se obtendrá el sonido correspondiente a la nota *la* central; para ello la cuerda se habrá desplazado de su eje (vibrado) 880 veces en un segundo³.

Igual proceso vibratorio —aunque menos visible— se produce en las cuerdas del piano si presionamos la sexta tecla a partir de la nota *do* central, que es asimismo la nota *la*.

² En física se llama *frecuencia* al número de vibraciones que se producen en un segundo.

³ A la vibración completa, o doble, se la denomina *ciclo*. Se abrevia: c.p.s. "ciclos por segundo", y comprende dos vibraciones simples, de manera que 880 v.p.s., son 440 c.p.s.



En este óleo del pintor francés Chardin (1699-1779), titulado *Los atributos de la música*, se agrupan diversos instrumentos de cuerda y de viento. (Museo del Louvre, París.)

INTENSIDAD es la cualidad que distingue a un sonido fuerte de otro suave, y está determinada por la *amplitud* de las vibraciones.

La intensidad no se puede controlar como la altura. Sin embargo, se rige por condiciones determinantes, en parte empíricas, como ser:

- la fuerza que el instrumentista imprima a la ejecución, sea al frotar el arco sobre las cuerdas, al soplar en la embocadura de los instrumentos aerófonos, al presionar las teclas o al percutir membranas, varillas o placas;
- la distancia que medie entre el cuerpo vibrante (instrumento) y el oyente;
- las dimensiones y características de los diferentes instrumentos.

Ejemplos. El violín produce sonidos de menor intensidad que la trompeta; la voz de mujer, generalmente no alcanza la intensidad de la del hombre.

Experiencia. Retomando el ejemplo de la guitarra, diremos que del *impulso* que se dé al pulsar la cuerda, dependerá la *intensidad* del sonido que emita.

Como expresáramos al tratar la altura, esto también se comprueba visualmente, pues la cuerda se *desplazará* de su eje con una *amplitud* mayor si la pulsamos con fuerza que si lo hicieramos suavemente.

El área de *audición en cuanto a intensidad* se mide con el "audiómetro", aparato que determina la intensidad o potencia del sonido con una medida denominada "decibelio".

El decibelio. Para establecer la intensidad de los sonidos o ruidos del ambiente, se emplea un patrón de medida inventado por el físico norteamericano Graham Bell, llamado *decibelio* (dB) en su homenaje.

El decibelio establece la mínima diferencia de fuerza entre dos sonidos que puede percibir nuestro oído. Aunque se trata de mediciones científicas que pertenecen a la física acústica, daremos una idea empírica de su aplicación.

Si en medio de un silencio completo se produce un sonido con tanta suavidad que apenas resulte audible, diremos que se halla en el *umbral de intensidad*, o sea, *cero decibelio*.

La brisa suave en el follaje produce una intensidad de 10 dB; los murmullos en una casa en el campo, 30 dB; una conversación normal

entre dos o más personas, 50 ó 60 dB. El volumen promedio de una orquesta en un teatro, 75 dB; una bocina potente, 115 dB, y el motor de un avión moderno, a 10 m de distancia, 130 dB, o sea la cima o límite que puede tolerar el oído humano.

TIMBRE

El timbre es la cualidad que diferencia a una voz o instrumento de otro, independientemente de la altura y de la intensidad.

El fenómeno del timbre es estudiado por la acústica, la cual demuestra que

todo sonido principal es acompañado de una serie de otros, de mínima intensidad, llamados armónicos, concomitantes o alícuotas, que le dan al sonido que percibimos un "color" especial: el timbre.

Cada una de las voces humanas e instrumentos musicales posee su timbre característico.

Ejemplos. Si un clarinete y una trompeta ejecutan la misma nota (igual altura) con igual intensidad (potencia), notaremos cierta diferencia, la cual constituye el timbre peculiar que cada uno de esos instrumentos imprime al sonido.

Igual comprobación se puede hacer comparando entre sí dos voces humanas, como soprano y contralto, o tenor y bajo.

CAJA DE RESONANCIA O CAJA ARMÓNICA

El sonido que produce todo instrumento, sea cordófono o aerófono, y muchos de los de percusión, requiere ser reforzado en su intensidad y perfeccionado en su timbre. Por tal motivo están provistos de una *caja de resonancia*, o caja armónica, que es de madera especial, estacionada y barnizada cuidadosamente, ubicada debajo del cuerpo sonoro de los *cordófonos*, vertical en los pianos comunes y horizontal en los de cola. En los *aerófonos*, de madera o metal, con o sin pabellón terminal, integra el tubo del instrumento.

Ejemplos. Las cuerdas de un violín o una guitarra, desprovistas de su caja armónica, poseen tan poca intensidad que son inaudibles a pocos pasos de distancia.

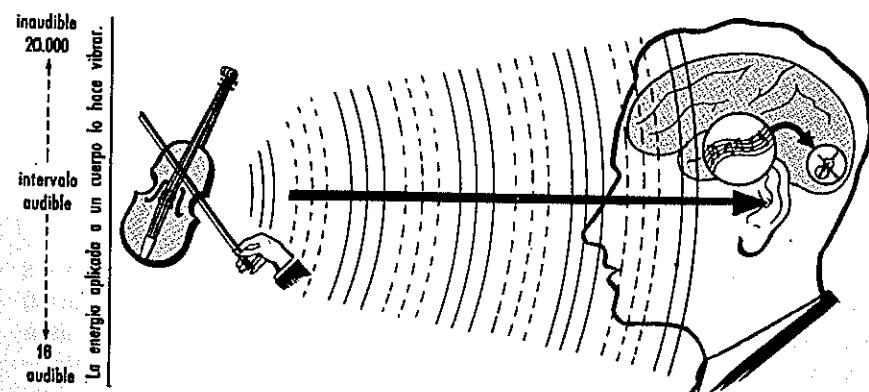
Lo mismo ocurre con un tambor o un timbal, si se los reduce al aro y a la membrana sobre la cual se percute.

EL OÍDO

FISIOLOGÍA DE LA AUDICIÓN

Fisiológicamente considerado, el sonido es percibido por nosotros a través del oído, el cual consta de tres partes:

- a) *oído externo*, compuesto por el pabellón y el conducto que comunica con el tímpano, membrana ésta que vibra al ser estimulada por ondas sonoras;
- b) *oído medio*, consistente en una cavidad que en su parte externa limita con el tímpano y en la interna con dos aberturas llamadas ventana oval y ventana redonda. En la caja timpánica hay tres huesecillos: estribo, yunque y martillo, unidos entre sí y que recogen las vibraciones del tímpano, las amplifican y transmiten al oído interno. El oído medio se comunica con la faringe a través de la *trompa de Eustaquio*;



c) *oído interno*, dividido en vestíbulo, canales semicirculares y caracol o cóclea, que contiene la membrana basilar, cuyas células ciliadas forman el *órgano de Corti*. Estas células activan las fibras del *nervio auditivo*, produciendo la *percepción* del sonido.

SENSIBILIDAD AUDITIVA

Varía en los individuos de acuerdo con diversos factores, que a veces impiden la percepción de algunos sonidos. Los ancianos, por ejemplo, oyen mejor los agudos que los graves.

Normalmente, la célula ciliada receptora estimula al nervio auditivo en el cerebro produciéndose una acción motriz o respuesta (habla, canto, ejecución instrumental o baile), o bien un efecto (placer, desagrado, entusiasmo o pesar).

La posibilidad receptora del oído está limitada a lo que se denomina *área de la audición*, o sea, a los márgenes que admite, tanto en frecuencia o altura de los sonidos, como en su intensidad o potencia.

El área de audición, en cuanto a *frecuencia*, se halla comprendida entre las 16 vibraciones por segundo (umbral) y las 20 000 v.p.s. (límite o cima), es decir, que los sonidos de frecuencia inferior a 16 v.p.s. y superiores a 20 000 v.p.s., no son perceptibles, aunque en las investigaciones de laboratorio se registran perfectamente.

El umbral de audibilidad es diferente para cada uno de los sonidos audibles y varía mucho según sea su frecuencia; por ejemplo, para ser audibles, los sonidos graves requieren más intensidad que los agudos.

SENSACIÓN Y PERCEPCIÓN DE LAS IMPRESIONES SONORAS

Desde el momento en que el *caracol* (*oído interno*) transmite las vibraciones sonoras al cerebro a través del *nervio auditivo*, éste, en un proceso psicofisiológico, las traduce como *sonido al centro de las imágenes sensoriales de la audición*.

Desde el punto de vista psicológico, la percepción es una consecuencia de la sensación, pero en verdad se involucran entre sí, y sólo por una abstracción mental podríamos separar a la sensación de la percepción.

Experiencia. Si mientras estudiamos *ómos* un altavoz lejano, no tendremos conciencia de conceptos o de melodía y la *sensación* será confusa. Sólo cuando el altavoz se aproxime *percibiremos* las palabras o la melodía.

Al escuchar por primera vez una obra sinfónica, la *sensación* que recibiremos será de sonoridades múltiples. Sólo a la segunda o tercera audición *percibiremos* algunos detalles del contrapunto y estaremos en condiciones de aislar mentalmente a los instrumentos participantes que más se destacan por su timbre característico.

Comparada con otras sensaciones (visuales, táctiles), la auditiva se singulariza porque las ondas sonoras, amplificadas, llegan simultáneamente a gran número de oyentes, y es similar a la visualización colectiva que brinda el cinematógrafo.

No es posible clasificar las impresiones que la percepción de la música despierta en cada oyente, por las diferencias de individualidad, concepto, discernimiento y experiencia sensible que lo distingue de los otros. Sin embargo, según sea el sujeto, percibirá las impresiones sonoras:

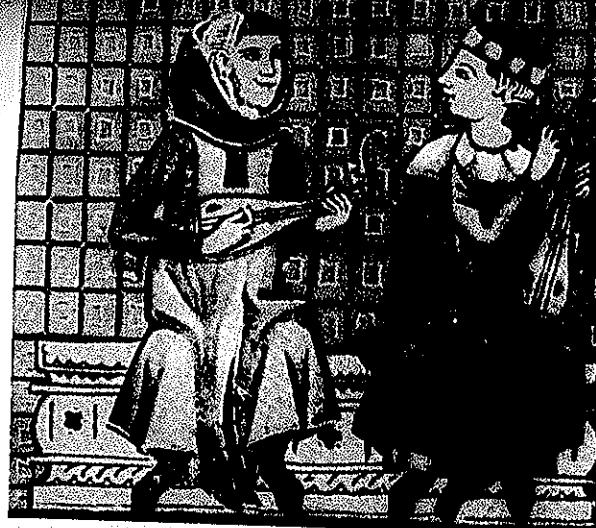
1º, solamente como un *estímulo* físico, motriz (ritmo);

2º, como *placer* sensual, hedonístico, producido por sucesiones de sonidos que le resultan agradables, como cuando se le proporcionan objetos suaves al tacto, el aroma de perfumes o ciertas combinaciones de colores (melodía);

3º, con el interés que despiertan en él algunas combinaciones sonoras, rítmicas, armónicas y tímbricas, o por la reiteración de motivos de su predilección, es decir, en el dominio de lo *intelectual*, sin llegar a lo emotivo;

4º, con discernimiento de las reacciones que producen en su estado de ánimo ciertos pasajes: apreciando, valorando y comparando, es decir, como *impresión estética*.

Las obras de arte que se han impuesto universalmente, son las que satisfacen los requerimientos de belleza de la gran mayoría de los oyentes.



Miniaturas pertenecientes a las *Cantigas de Santa María*, cancionero escrito en gallego, acompañado de la música correspondiente. Representan juglares y juglares ejecutando música en diversos instrumentos: cítolas (variante de la cítara en forma de laúd), flautas y címbalos. (Biblioteca de El Escorial.)

2 LOS ELEMENTOS DE LA MÚSICA

La combinación sucesiva y simultánea de los sonidos obedece a normas determinadas por tres elementos de la técnica musical: *ritmo*, *melodía* y *armonía*.

RITMO

La investigación de los musicólogos coincide en considerar que el ritmo fue el primer elemento musical de que dispuso el hombre primitivo y el medio "motriz" que lo impulsó a crear sus primeros bailes y cánticos.

El ritmo está en la naturaleza: el día, la noche, las mareas, las estaciones, la fecundación, la floración, el paso, la respiración, el latir del corazón; todo ello despertó en el hombre un hábito de orden.

La antigüedad clásica dio mucha importancia al estudio del ritmo, y los griegos, que disponían de *nueve géneros* diferentes dedicados a otras tantas musas¹ los dividían en Artes razonadas y Artes rítmicas.

Artes rítmicas

Género	Musa
Tragedia	Melpomene
Comedia	Talia
Poesía épica	Calíope
Poesía lírica	Erato
Música ²	Euterpe
Danza	Terpsícore

¹ *Musa*. En la mitología, cada una de las deidades del Parnaso que inspiraban a poetas y artistas.

² *Música*. Incluía también otras disciplinas, como danza, poesía, retórica y gramática.

En la música litúrgica del Canto Gregoriano, las frases melódicas carecen de ritmo propiamente dicho, prefiriéndose sonidos de igual duración, pues se consideraba que el elemento rítmico perturbaba la tranquilidad y serenidad que debía prevalecer en el templo.

Definición. *Ritmo* es la relación que se produce entre dos o más sonidos (o ruidos), sea por su duración, su intensidad o ambas a la vez. Cuando se repite con cierta regularidad, suele caracterizar algunas obras musicales.

El ritmo no se altera porque la obra musical se ejecute con mayor o menor rapidez, pues sólo será afectado el *movimiento* o velocidad.

Ejemplo. La Marcha de San Lorenzo, Mi Bandera y otras piezas escolares contienen el *ritmo* que les dan los valores de las notas y el acento de las palabras, los cuales no varían aunque se acelere o retenga el *movimiento* con que son ejecutadas. Debemos hablar, pues, de un *movimiento* rápido o lento, mas no de un *ritmo* rápido o lento.

MELODÍA

Es un vocablo de origen griego, compuesto por *melos* (música) y *ode* (poesía), es decir, que significa *poesía musical*, o poesía expresada con sonidos que reemplazan a las palabras.

La melodía es el elemento de la música que retiene nuestra memoria auditiva, sea de canciones, fragmentos de óperas, temas de sinfonías y conciertos o piezas folklóricas y populares.

Entre el lenguaje hablado y el musical hay cierta relación y la terminología técnica utilizada es similar: inciso, frase, periodo, etc.

Wolfgang Amadeo Mozart escribió: "La melodía es el espíritu de la música", confirmando así la importancia que le asignaba.

Definición. La *melodía* es una sucesión de sonidos de diferente altura y duración variable entre los que se pueden intercalar silencios, los cuales forman una *frase* que contiene un pensamiento musical.

ARMONÍA

La misión de la armonía consiste en acompañar con *acordes* a la melodía, pero mientras el *ritmo* y la *melodía* aparecen como una manifestación espontánea de los medios expresivos de todas las civilizaciones, la armonía sólo se inició en el siglo XIV como fruto evolucionado de la cultura occidental exclusivamente, ya que en Oriente no se practicó.

Su cualidad es la de producir un efecto sutil de claroscuro, profundidad y dinamismo. Desde el punto de vista técnico y estético, la armonía ubicó a la música a igual nivel que las otras artes, desarrolladas con mucha anterioridad.

La armonía despierta en el oyente profano sensaciones indescriptibles, de sosiego o inquietud, según sea consonante o disonante, derivadas del efecto sonoro que producen los acordes. El símil más próximo de este elemento musical es la combinación que se hace en la pintura con los colores, o en la arquitectura con los volúmenes, de ahí que el término *armonía* se utilice en todas las artes: poesía, pintura, escultura, arquitectura.

Definición. Se llama *armonía* a la superposición de tres o más sonidos simultáneos (acordes), como ser: *do-mi-sol; fa-la-do; sol-si-re-fa*. Sólo una buena ejercitación auditiva permite individualizar cada uno de los sonidos que integra un acorde.



◀ Coro de niñas del Liceo Nacional de Señoritas N° 2.



◀ Cazuela del Teatro Colón en 1862. El teatro había sido inaugurado pocos años antes, funcionando en el solar que actualmente ocupa, frente a la plaza de Mayo, el Banco de la Nación Argentina. (Litografía de Juan L. Palliére, Museo Histórico Nacional.)

3

LA VOZ HUMANA

Ninguno de los instrumentos inventados por el hombre ha llegado a la perfección de la voz humana cuando ésta ha sido cultivada convenientemente. Por otra parte, todos los instrumentos fueron perfeccionándose sobre la base de la experiencia recogida de la música vocal, y si mecánicamente han superado a las voces en extensión, agilidad y fuerza, no han logrado la pureza de emisión ni la expresividad de aquéllas.

FISIOLOGÍA DE LA FONACIÓN

La laringe es el centro de nuestro aparato de fonación, y en ella se encuentran verticalmente ubicadas las *cuerdas vocales*. Éstas se separan por el impulso de la columna de aire que, nacida en los pulmones, es impulsada por el diafragma a través de la tráquea y llega a la laringe.

La cantidad de veces que se separen las cuerdas vocales en un segundo determina la frecuencia o altura del sonido: Cuando éste se emite al exterior, ya llega sonorizado por diversos huecos de resonancia: la cavidad torácica, la craneana y la boca.

CLASES DE VOCES

La voz humana se clasifica teniendo en cuenta el *sexo*, el *timbre* o registro vocal y la *extensión o tesitura*, que es el ámbito sonoro que la voz puede alcanzar sin esfuerzo.

La tesitura normal de la voz es de una octava y media, pero las voces cultivadas de los cantantes de escuela oscilan en las dos octavas y, en casos excepcionales, tres.

El timbre o registro diferencia entre sí las distintas clases de voces de hombre y de mujer, las cuales se clasifican en la siguiente forma:

Voces femeninas: a) soprano; b) medio soprano; c) contralto.

Voces masculinas: a) tenores; b) barítonos; c) bajos.

Estas denominaciones, de origen italiano, se relacionan con la altura de los sonidos que alcanza cada voz en el coro. Así, *soprano* deriva de la voz *sopra*, que significa arriba. Es la voz femenina que emite sonidos más agudos.

Medio soprano es una voz intermedia entre la soprano y la contralto.

Contralto es la voz femenina que emite sonidos más graves, en *contrapunto* con la aguda de la soprano.

Tenor deriva de la voz *tenere*, porque en la polifonía primitiva tenía a su cargo el canto eclesiástico, mientras otra voz inferior cantaba otras notas. Su tesitura es la más aguda de las masculinas.

Barítono es una voz intermedia entre el tenor y el bajo.

Bajo es el que emite los sonidos más graves de las voces masculinas y soporta, cual los cimientos de un edificio, la responsabilidad de mantener la belleza armónica.

EL CANTO A SOLO O EN CORO

La expresión *cantante solista* presupone el acompañamiento de piano u otro instrumento. No es habitual que se escriba música para una voz sin apoyo instrumental.

En cambio, cuando se trata de un coro, lo común es que no intervengan instrumentos, pues es una tradición el canto *a cappella*, así llamado porque durante la edad media y renacimiento se cantaba en las capillas sin acompañamiento, manteniéndose la afinación por la intensa ejercitación y las buenas aptitudes auditivas de los integrantes.

CONSTITUCIÓN DEL CORO

El coro perfecto, equilibrado, es el que reúne todos los registros, femeninos y masculinos, para el cual se escribieron las obras más im-

portantes de la historia de la música cantada. Se llama coro *mixto*, a cuatro voces, al constituido por soprano, contraltos, tenores y bajos.

El coro a *voces iguales* está formado con hombres o mujeres y suele ser a tres voces: soprano, medio soprano y contralto; o bien, tenor, barítono y bajo. Cuando lo integren cuatro voces, será duplicando alguna de ellas, es decir, que estará escrito para la 1^a y 2^a soprano y 1^a y 2^a contralto, o bien, 1^o y 2^o tenor y 1^o y 2^o bajo, y cuantas combinaciones puedan realizarse con los registros. En realidad, se tratará siempre de un mismo timbre duplicado.

El término *coro* se refiere a un número considerable de cantantes, pues cuando sólo participan 3, 4 y hasta 8 personas, se denominan trío, cuarteto u octeto, respectivamente, ya que el efecto sonoro del coro está basado en el empaste que producen varias personas cantando en cada uno de los cuatro registros.

Se ha comprobado que la partitura de un coro pierde buena parte de su expresividad si se la interpreta con sólo los integrantes de un cuarteto, aun cuando sus miembros sean solistas de primer orden. Ello se debe a que, precisamente, en el coro no se destaca el timbre individual, sino la amalgama lograda en cada registro a través de muchos ensayos.

DISTRIBUCIÓN DE LAS VOCES EN EL CORO

Dada una supuesta gradería de varios peldaños, las voces de hombre (tenores y bajos) generalmente se ubican atrás y las femeninas (soprano y contraltos) adelante.

En cuanto a la distribución por registro, es variable:

Distribución clásica

Tenores - Bajos
Soprano - Contraltos
(Director)

Distribución optativa

Bajos - Tenores
Contraltos - Soprano
(Director)

LOS GÉNEROS VOCALES

Los compositores elaboran sus obras teniendo en cuenta qué instrumentos las han de ejecutar. A veces, ese instrumento es la voz humana, cuyo repertorio es tan extenso como el instrumental.



La familia Begas pintura que representa a una familia alemana de principios del siglo pasado y nos permite imaginar los gustos y las preferencias del público que escuchaba los lied de Schubert. (Museo de Colonia.)

LA CANCIÓN POPULAR Y LA CANCIÓN FOLKLÓRICA

Es una melodía breve que pocas veces supera 8 compases de extensión y que canta la gente del pueblo a través de varias generaciones. Existen en todos los países y el pueblo las conserva por tradición oral; generalmente no ha sido impresa, habiéndose transmitido de abuelos a padres y de éstos a sus hijos, como patrimonio familiar. Si fueron escritas o elaboradas por alguien, el nombre del autor cayó en el olvido.

Lo mismo ocurre con las rondas infantiles, que se hallan repetidas en diferentes países con coplas distintas porque se adaptaron a la modalidad de la región donde se afincaron. Todas estas melodías, sean populares o folklóricas, infantiles, de trabajo, amorosas, marciales, narrativas, etc., están elaboradas con sencillez, sin esforzar la voz y con acompañamiento instrumental simple.

LA CANCIÓN CULTA, DE CÁMARA O "LIED"

Tuvo por principal impulsor al inmortal músico vienes Franz Schubert, quien dio nueva forma al viejo "*lied*" (canción, en alemán). La canción de cámara se diferencia de la canción popular, porque en ella el acompañamiento instrumental cobra un relieve muy superior al papel complementario que tiene en lo popular.

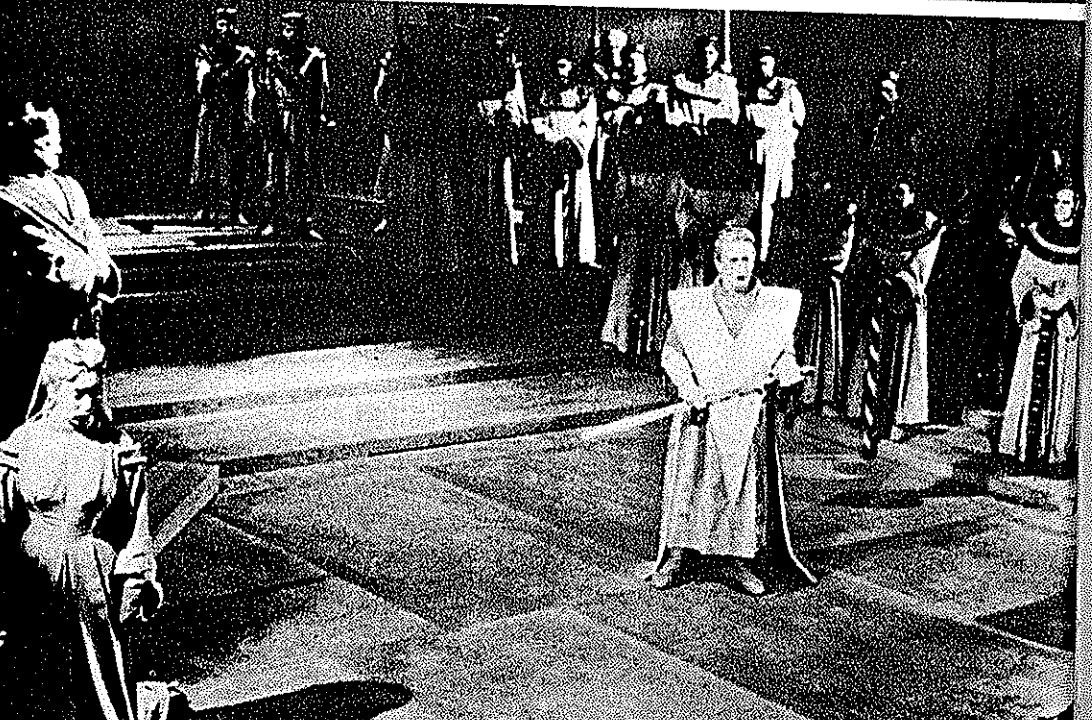
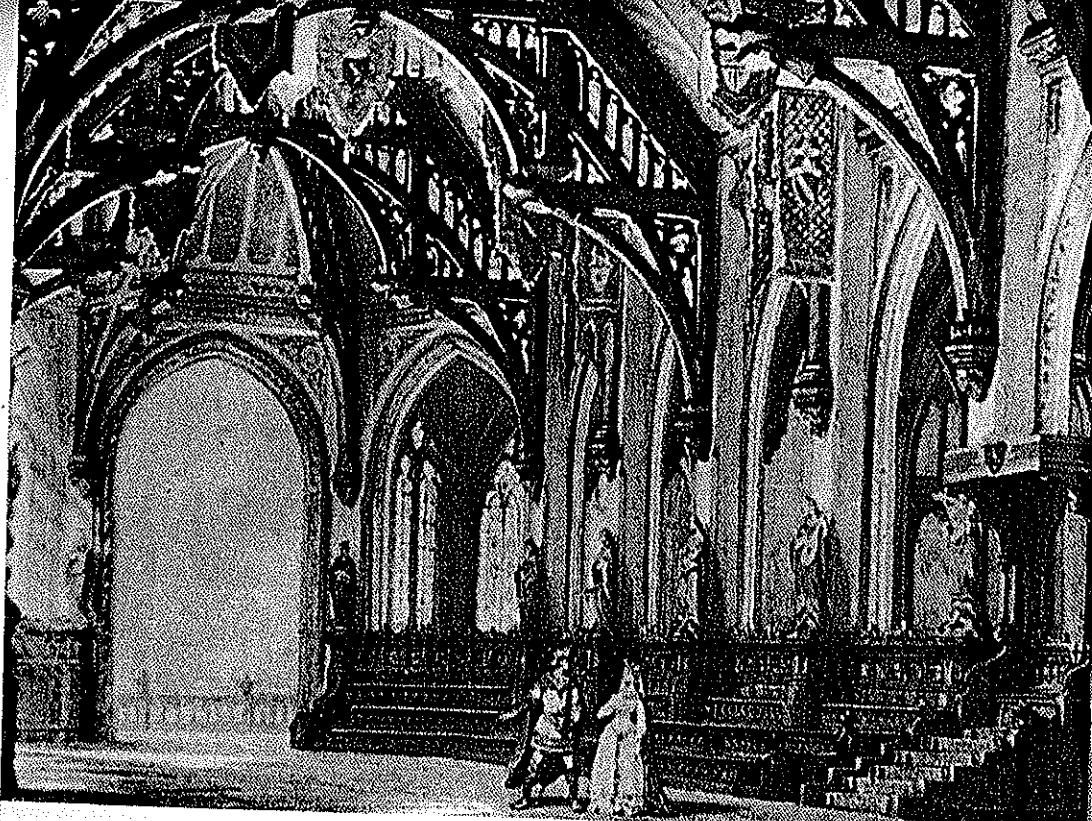
Por otra parte, en el "*lied*" se elabora estéticamente una poesía con valores artísticos propios, de manera que el músico se halla ante el compromiso de realizar con su música la calidad de la poesía en que se inspira.

LA CANTATA

Es una obra extensa sobre un tema literario en la cual intervienen solistas, coro y orquesta, pudiendo ser religiosa o profana.

EL ORATORIO

Es netamente místico, elaborado sobre temas bíblicos o de la liturgia.



LA MISA

La parte cantada de la misa se divide en "*proprium*", con texto que cambia según la celebración, y "*ordinarium*", con textos fijos, que son: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus y Agnus Dei.

LA ÓPERA

Es un género musical en el que se amalgaman el teatro y la música. En su constitución intervienen los siguientes factores:

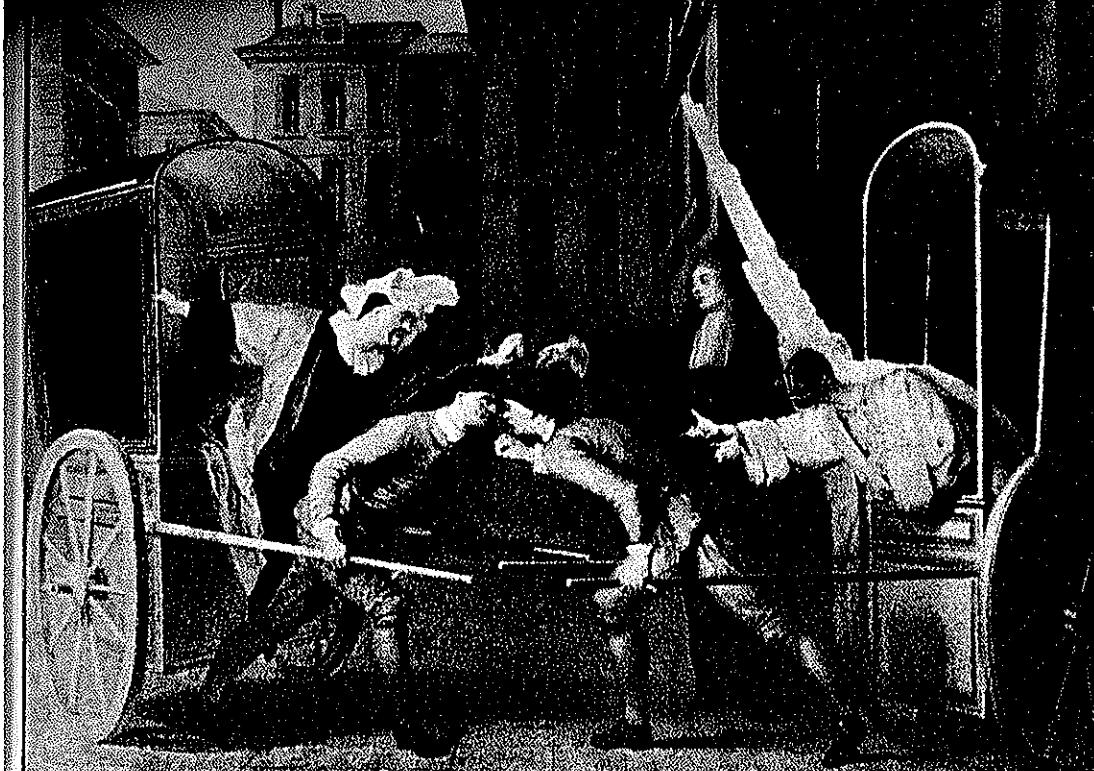
- a) El *argumento*, que puede tratar de diversos asuntos: drama, comedia o tragedia, aunque para tener posibilidades operísticas debe reemplazar la *prosa* por la versificación, cuyo metro y rima son aptos para el canto.
- b) La *música*, que tiene como misión destacar las ideas expresadas en los versos, traduciendo fielmente la alegría, el dolor, el triunfo, la derrota, etc. Los actores toman el papel fijado por el argumento, pero a diferencia del teatro deben cantar en lugar de hablar.
- c) La *coreografía y escenografía*: movimiento de personajes en la escena, vestuario, luces, decorados, son más o menos similares en importancia a la que tienen en el teatro hablado.

La ópera nació en Italia durante el renacimiento, se desarrolló durante el romanticismo y alcanzó su plenitud con Giuseppe Verdi y Richard Wagner. Posteriormente, si bien se ha seguido cultivando el género, es posible observar una disminución en su producción, aunque sigue despertando excepcional interés en todo tipo de público.

LA ÓPERA CÓMICA

Se basa en un argumento dramático o cómico y se diferencia de la ópera por el empleo de diálogos *hablados* que alternan con los pasajes cantados.

Arriba: Escena correspondiente al segundo acto de la ópera *Tannhäuser*, de Ricardo Wagner. Abajo: Escena de la ópera *Lohengrin*, del mismo autor, según una representación realizada en Zúrich en 1959.



LA OPERETA

Posee las mismas características que la ópera cómica, con sus diálogos hablados, pero con argumento siempre cómico.

LA ZARZUELA

Excepto en el asunto, que suele ser dramático, es similar a la ópera cómica.

EL "SINGSPIEL"

Su traducción es *sing*, canto, y *spiel*, actuación; consiste en una breve comedia lírica que, como las tres anteriores, intercala diálogos entre las partes cantadas.

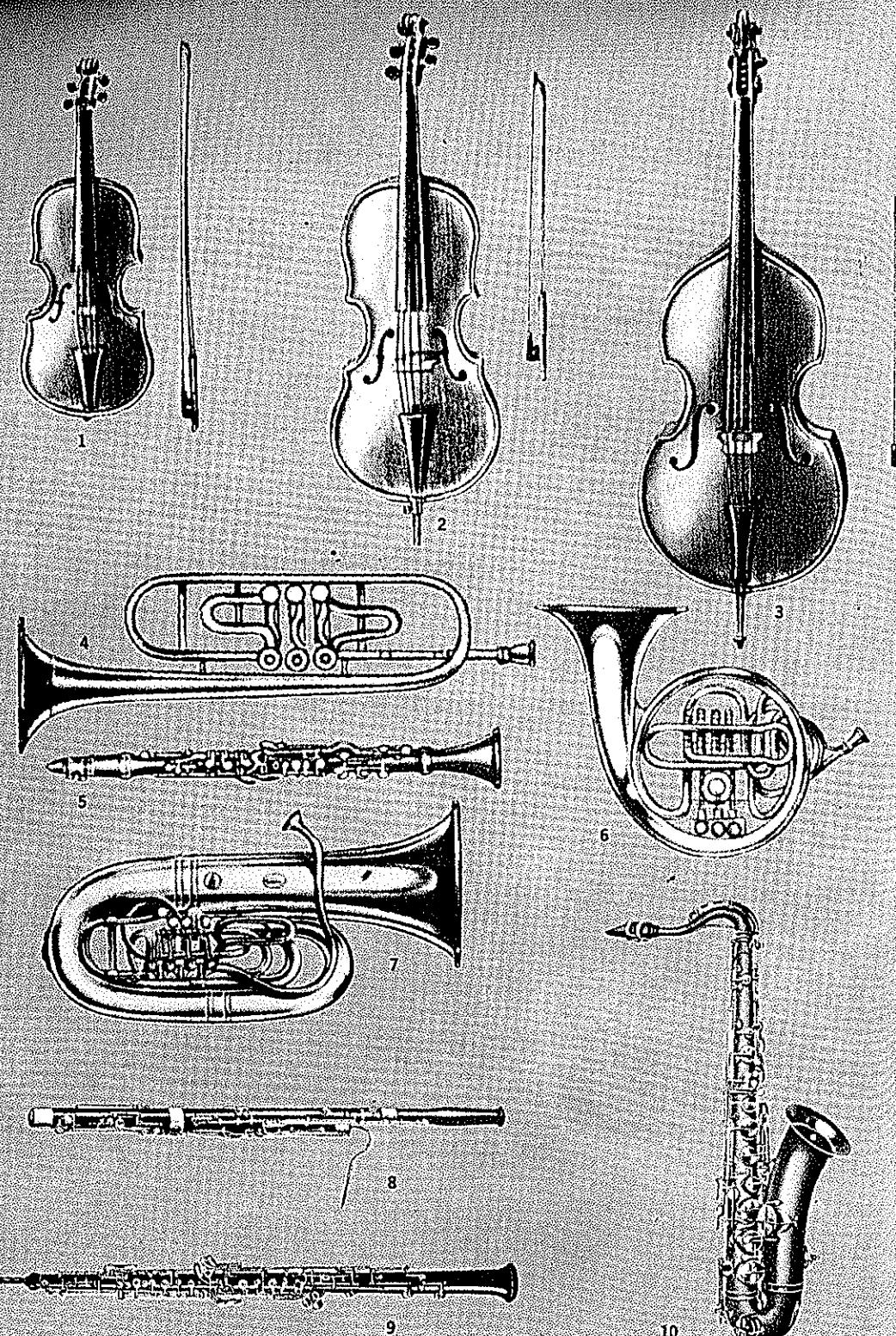
LA ÓPERA BUFA

Es un género en el cual las partes cantadas se combinan con otras recitadas —llamadas *recitativos* (no habladas)— con inflexiones *entonadas* levemente.

Su aparición se debió a la costumbre de la época de intercalar intermedios musicales en los entreactos de los dramas. El argumento, jocoso o festivo, se basaba en asuntos cotidianos, domésticos o de sátira social que divertían a los espectadores.

Fue J. B. Pergolesi quien, con su ópera bufa, *La serva padrona* (La sirvienta patrona), creó el modelo en este género, logrando un éxito que perdura hasta nuestros días.

► Arriba: Escena de la ópera cómica *Les dos carrozas*, según un cuadro de Claude Gillot (1673-1722). (Museo del Louvre.) Abajo: Escena de una comedia italiana, de acuerdo con un cuadro de Nicolás Lancret (1690-1743). (Colección Wallace, Londres.)



4

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

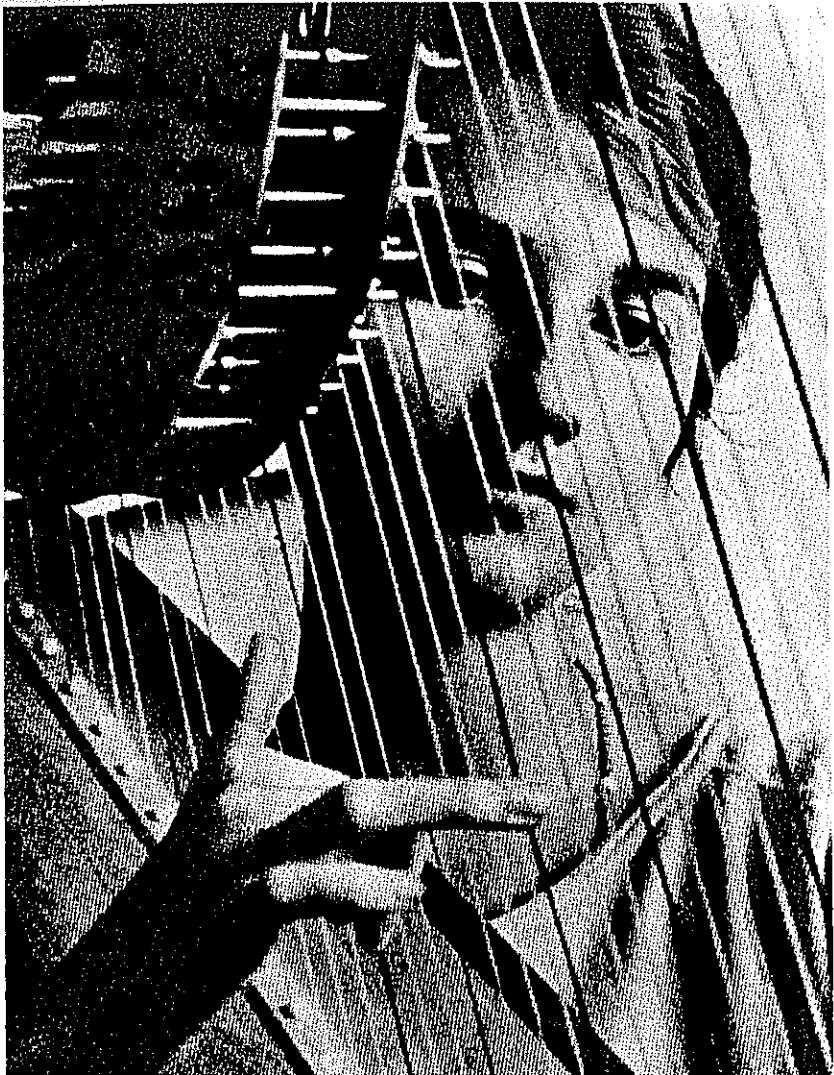
Los instrumentos musicales se dividen en tres familias, de acuerdo con las fuentes sonoras que generan los sonidos: instrumentos *cordófonos*, *aerófonos* y *de percusión*.

La orquesta moderna utiliza los que se enuncian a continuación, detallados desde el más agudo al más grave:

CORDÓFONOS	cuerdas frotadas	violín, viola, violonchelo, contrabajo
	cuerdas pulsadas	arpa
	cuerdas percutidas	piano
AERÓFONOS	tubo de madera	flautín, flauta, oboe, corno inglés, clarinete, fagot, contrafagot
	tubo de metal	trompeta, trompa (o corno), trombón, tuba, saxofón ¹
DE PERCUSIÓN	membranas	timbal, tambor, bombo
	varillas	triángulo
	placas y láminas	xilofón, celesta, platillos, campanas (campanólogo)

¹ Por su timbre, también se clasifica entre los de madera.

Algunos de los instrumentos musicales que componen la orquesta. *Cordófonos*: 1. violin; 2. violoncello; 3. contrabajo. *Aerófonos*: 4. trompeta; 5. clarinete; 6. corno; 7. tuba; 8. fagot; 9. oboe; 10. saxofón.



Ejecutante de arpa. Obsérvese la posición de los dedos pulsando las cuerdas y el detalle de las clavijas que las tensan. (Foto Merkle, Basilea.)

Hay diversos instrumentos, más antiguos, y que han caído en desuso, o que fueron sustituidos por otros más adecuados: cítara, laúd, clave, clavecín, clavicordio, familia de antiguas violas, flautas y oboes primitivos, etc., y algunos que son actuales pero que no integran la orquesta: guitarra, mandolín, además de una infinidad de instrumentos populares de todos los pueblos del mundo, que acompañan las canciones del folklore y los bailables, pero que no poseen la extensión, intensidad o perfección de timbre requeridos para incluirlos entre los detallados.

Si agregamos a los instrumentos las voces humanas tratadas en el capítulo anterior, tendremos la suma de elementos sonoros de que dispone el compositor para expresar sus ideas musicales.

LOS CONJUNTOS INSTRUMENTALES

Al realizar una obra del género coral, el compositor debe observar cuidadosamente la extensión natural de las voces humanas que, *en su conjunto*, alcanzan a unas tres octavas y media, contando desde la nota más grave del bajo hasta la más aguda de la soprano (no consideramos las voces excepcionales, como la de *soprano ligera*, que alcanza límites más agudos).

Si, en cambio, la obra está destinada a instrumentos, las posibilidades de extensión y timbres son mucho más holgadas, pues cuentan desde el sonido más grave de la tuba hasta el más agudo del flautín.

Antes de tratar los géneros instrumentales, veamos cómo se suelen agrupar los instrumentos:

SOLISTAS

El instrumento más adecuado para ejecutar solo es el piano; también el arpa, el clave, la guitarra o el órgano, tubular o eléctrico. Los demás instrumentos requieren ser acompañados, para lo cual resulta ideal el piano.

DÚO

Recibe este nombre el conjunto de dos instrumentos —uno de ellos el piano— que generalmente acompaña al violín, al violonchelo, al clarinete, etc.

TRÍO

Se forma con tres instrumentos, por lo común piano, violín y violonchelo, lo cual no impide la combinación de otros instrumentos.

CUARTETO

Clásicamente se llama así a un grupo de cuatro instrumentos de cuerdas frotadas: violín 1º, violín 2º, viola y violonchelo. Pueden formarse, asimismo, cuartetos de instrumentos aerófonos de madera, de metal, o mixtos.

OTRAS AGRUPACIONES

Los conjuntos de cinco o más instrumentos se denominan: quinteto, sexteto, octeto y noneto, y toman el nombre de *conjuntos de cámara*. Este término proviene del recinto de un palacio o mansión, de dimensiones reducidas, donde se ejecutaba música para homenajear a los invitados.

ORQUESTA SINFÓNICA

Es la agrupación de la mayoría de los instrumentos musicales para la ejecución de obras de grandes proporciones, como ser: sinfonías, poemas sinfónicos, conciertos, ópera, ballet, suites orquestales, etc.

La orquesta sinfónica posee todas las posibilidades sonoras en cuanto a altura, intensidad y timbre. Su origen como organismo sonoro sabiamente equilibrado puede ubicarse en la época del compositor austriaco Joseph Haydn (siglo XVIII), autor de las primeras sinfonías.

En la ciudad alemana de Mannheim se fundó una escuela orquestal, destacada en toda Europa, que desarrolló la forma sinfónica y utilizó racionalmente los timbres de los grupos instrumentales, llegando a ser el "modelo" para los más importantes compositores del clasicismo.

LA BANDA

Es un organismo formado por instrumentos aerófonos y de percusión, destinado a ejecuciones al aire libre, que prescinde de instrumentos de cuerda por su intensidad limitada. Inversamente, la potencia de la banda exige una sala de grandes dimensiones para que la obra sea percibida claramente.

Se inició en el siglo XIV como conjunto pequeño, al servicio del señor feudal, evolucionando en el siglo pasado, cuando las modificaciones y los inventos de Adolphe Sax perfeccionaron la técnica de ciertos aerófonos.

Hay bandas militares y civiles, generalmente municipales, que pueden alcanzar alta jerarquía orgánica. En algunos casos, a la banda se le agregan violonchelos y contrabajos para lograr un empaste de timbres adecuado a la ejecución de obras sinfónicas especialmente transcritas.

LOS GÉNEROS INSTRUMENTALES Y SUS FORMAS

La palabra *forma*, cuya definición figura en el capítulo que trata el clasicismo por ser en esa época cuando las obras musicales lograron una estructura definitiva, se refiere a características de dimensión, de ritmo, de *movimiento* y aun de géneros. Trataremos las formas más representativas entre las instrumentales.

PRELUDIO

Se lo define como una ejecución musical que *precede* a otra de mayor importancia. Proviene del siglo XVII, cuando era costumbre entre

los *laudistas* (ejecutantes de laúd), tocar arpegios y trozos fantasiosos antes de ejecutar la obra anunciada. Esta modalidad influirá luego sobre el estilo del *clavicémbalo* y del *clavicordio*, que son instrumentos precursores del piano actual.

Los compositores franceses Couperin y Rameau escribieron trozos musicales a los que denominaron *preludios*. Con el tiempo habrían de incluirse en el preludio elementos rítmicos y melódicos de la obra que sigue, algo así como el prefacio respecto del libro.

VARIACIÓN

Tiene su origen en la edad media y consiste en aumentar o disminuir el valor de las notas que forman un tema musical intercalando otras, como ser adornos, escalas, arpegios, etc., aunque *manteniendo su identidad*. Cabe citar las variaciones del organista español Cabezón, maestro de capilla de Carlos V, quien las denominaba *diferencias*.

SUITE

En el siglo XV era norma en la danza la sucesión de dos piezas de diferente carácter: una acompañada, moderada, y otra impetuosa, saltada, como por ejemplo la *pavana* y la *gallarda*, respectivamente.

Después se fueron agregando más danzas, siempre en contraste una con otra, pero en la misma tonalidad, llamadas en algunos casos *partita*. En la actualidad, la suite agrupa a varias danzas populares o folklóricas; además, la costumbre de cantar las danzas mientras se bailaban cedió lugar al placer de escuchar únicamente a la orquesta.

SONATA

Es una palabra italiana que sirvió para diferenciar la música cantada de la instrumental (*suonare*: ejecutar en un instrumento). Al principio estaba integrada por un *aria* (aire o canción), una danza, de movimiento moderado, como el *minué*, y terminaba con otra rápida, como el *rondo* ('rueda o corro de bailarines) o *giga*.

Debe notarse que los temas de esas danzas estaban ya ampliamente desarrollados y menos sujetos al ritmo de las mismas que en la *suite*.

Cada parte de la sonata actual lleva un nombre en italiano que responde a adjetivos relacionados con el movimiento: *allegro* (alegre, rápido); *adagio* (lento) y *presto* (veloz). Posteriormente, entre el adagio y el presto se intercaló un *minué* (danza en tres tiempos).

La sonata se escribe para uno o dos instrumentos (generalmente piano, o piano y violín); cuando es para tres, se denomina *trío*; para cuatro, *cuarteto*, y así sucesivamente, constituyendo un género importante dentro del repertorio de música de cámara.

SINFONÍA

Es una obra extensa, que se escribe para todos los instrumentos de la orquesta, y que se halla estructurada en la misma *forma* de la sonata y el cuarteto, pero con el recurso de los *timbres* propios de los instrumentos cordófonos, aerófonos y de percusión.

CONCIERTO

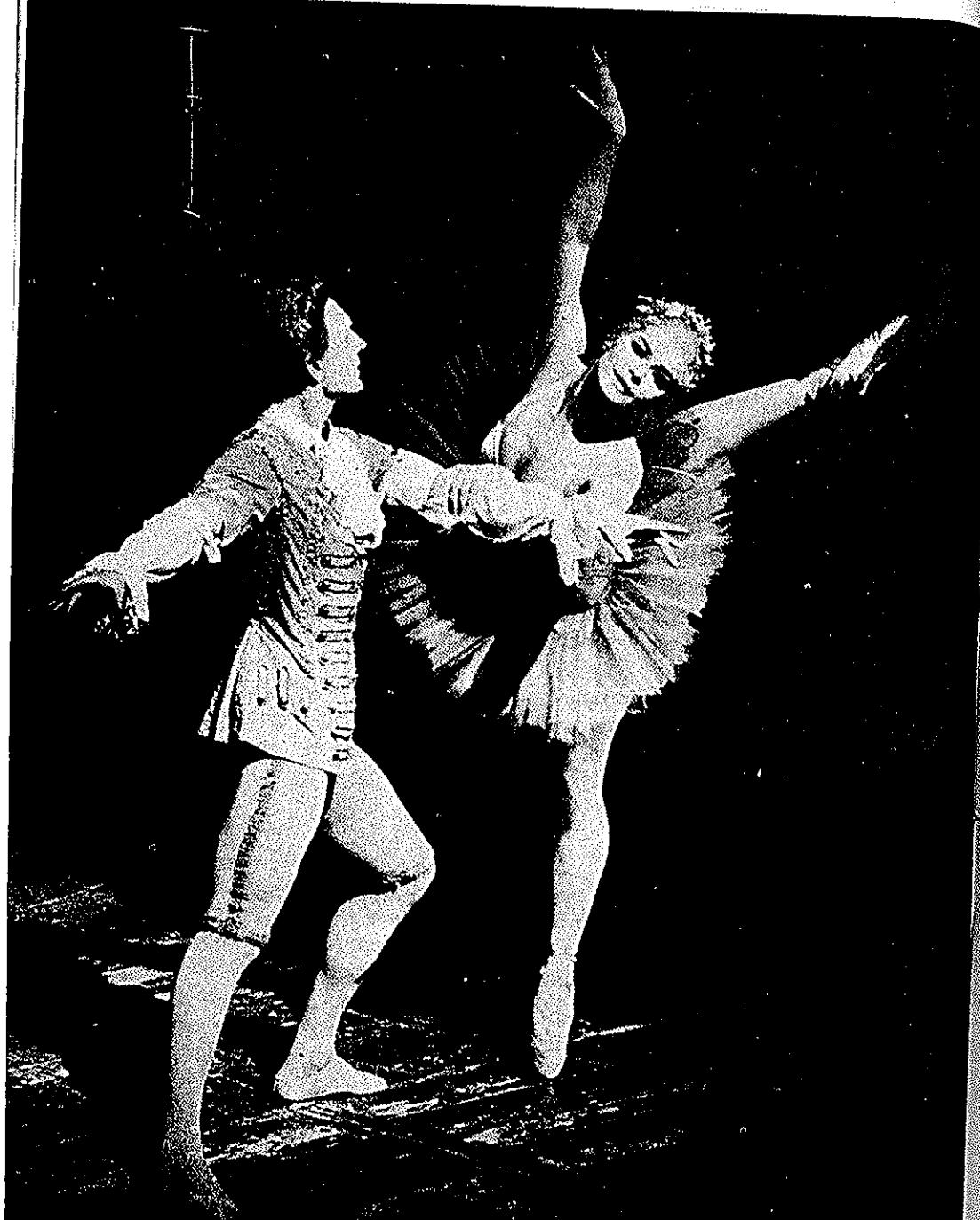
También deriva de la *forma* sonata y está vinculado a la sinfonía; en el *concierto* participa un instrumento *solista* y la orquesta. Cuando los solistas son dos o tres, recibe la denominación de doble o triple concierto o *concerto grosso*.

Su *forma* es más libre que la de la sinfonía y su propósito es destacar la destreza del ejecutante solista y las peculiaridades de técnica y expresividad del instrumento.

POEMA SINFÓNICO

Es una obra sinfónica en la cual la *forma* es más libre, porque su construcción está determinada por un asunto literario.

Cuando el músico se decide a componer un poema sinfónico es porque ha hallado en el asunto literario un motivo de inspiración cuyas alternativas describirá con sonidos. De ahí que no siempre pueda seguir el plan de la sinfonía: *allegro*, *adagio*, *minué* y *presto*.



ÓPERA

Ha sido considerada al tratar las formas *vocales* en el capítulo 3, pero como el elemento instrumental es sumamente importante, sobre todo a partir del romanticismo hasta culminar con las obras de Richard Wagner,² corresponde su inclusión también como *género instrumental*.

BALLET

Es una comedia muda, pues las palabras son reemplazadas por los gestos y la mimica de los bailarines. Posee tres elementos que lo caracterizan como una forma completa de arte: poesía, música y danza.

Con él se iniciaron las expresiones artísticas del hombre primitivo. Su origen se remonta a los griegos y etruscos, hallándose también en las primeras festividades cortesanas medioevas. En 1581 se representó en Versalles el *Ballet cómico de la Reina*, escrito por Baltazarini, músico de la corte de los Médici.

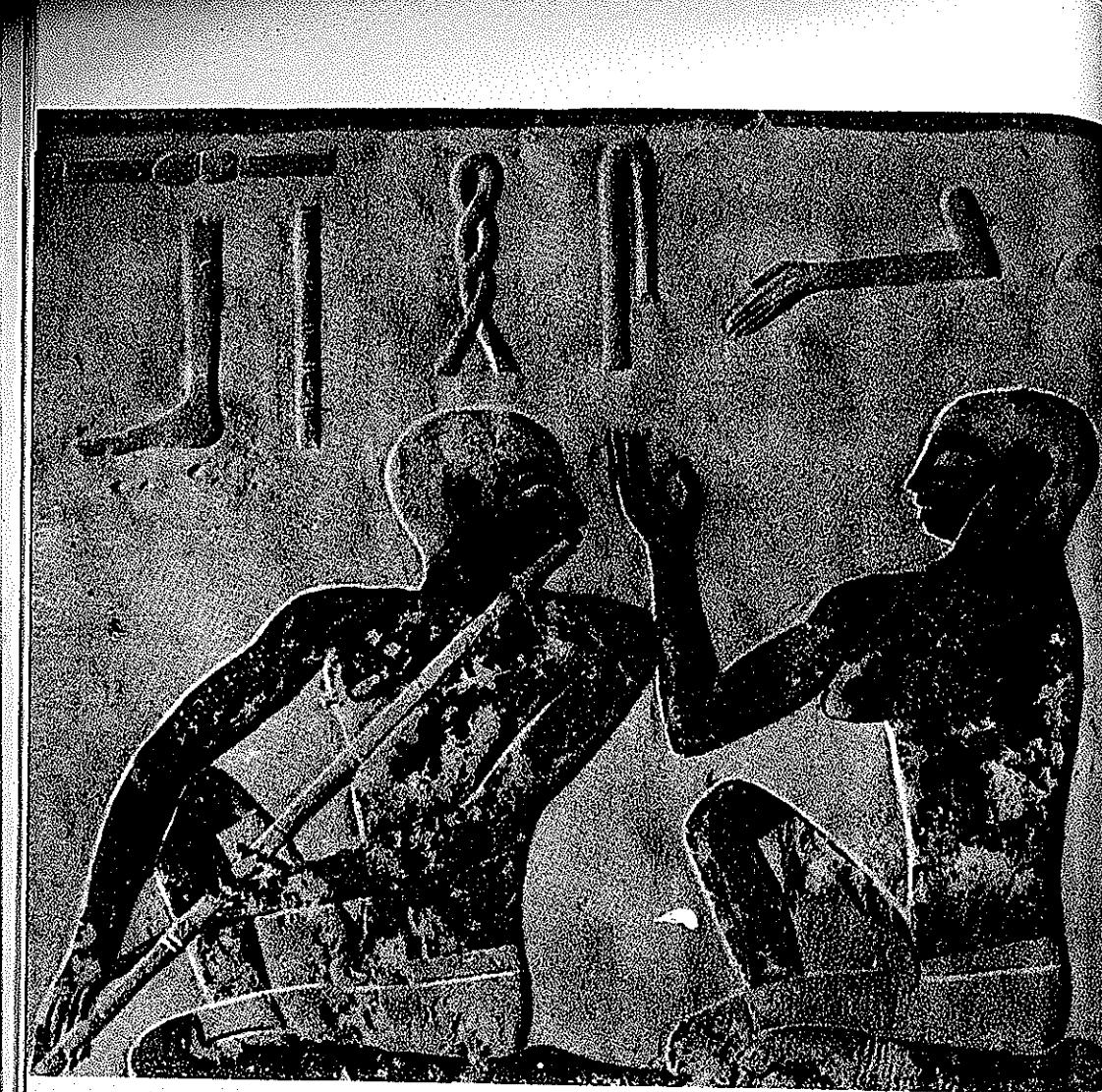
Se debe a Jean Noverre (1727-1810) la creación del baile-pantomima, destinado al mayor lucimiento de la agilidad y plástica del cuerpo humano. El primer ballet romántico fue *Giselle*, con música de Adolphe Adam (1803-1856).

Posteriormente, Leo Delibes (1836-1891), compositor de talento, creó la música de los ballets *Sylvia* y *Coppelia*, cuyo éxito se explica por la íntima cohesión que existe entre la coreografía y la partitura musical.

Como en el caso de la ópera, la orquesta asume un papel inseparable de la coreografía; por lo tanto, corresponde su inclusión en este capítulo.

² Ver: *Iniciación musical*, vol. II, Ed. Kapelusz, Buenos Aires.

◀ Pasaje del ballet "El Caballero de la rosa", interpretado por Kaleria Feditschewa y Wladilen Semjonow.



En muchos casos, los decorados del interior de las tumbas egipcias representaban músicos y danzарines. En la escena que reproducimos, un cantor marca el compás con la mano derecha, mientras otro músico toca una flauta. (Museo de El Cairo, foto W. Sameh.)

5

LA MÚSICA EN LA ANTIGÜEDAD

No es posible establecer la época en que se inició la música; no obstante, en los más antiguos documentos de la literatura, la arquitectura y la escultura se revela su existencia: bajorrelieves, pinturas y escritos referidos a los instrumentos que se empleaban, además de importantes trabajos teóricos, constituyen una evidencia del gran desarrollo que había alcanzado. Sin embargo, no ha quedado ninguna melodía que permita conocer aquellas manifestaciones sonoras.

EN CHINA

La música china es antiquísima, puesto que se hallan pruebas de su existencia bajo el reino del emperador Fou-hi, 4470 años a. C., que era el único —por derecho divino— que podía “hacer música”, por ser un arte “que guía al pueblo en la buena senda”.

Se la consideraba como la esencia de la armonía existente entre el cielo, la tierra y los seres humanos, pues según Confucio, “es portadora de la calma, de donde nace la concordia, la armonía suprema. No ha sido destinada a excitar las pasiones, sino a moderarlas, y debe ser simple, modesta y reservada.”

El pentatonismo (escala de 5 sonidos sin semitonos) fue expuesto teóricamente por primera vez en China. Posteriormente agregaron más notas, hasta llegar a las 12 de nuestra escala cromática. Las escalas y los modos tenían todos una significación o representación sagrada, ritual, por lo cual la música estaba vinculada a las actividades más diversas: culto, política, agricultura, astronomía, etc.

Entre sus instrumentos, los más desarrollados fueron los de percusión, como el *King*, compuesto de piezas de piedra suspendidas de un bastidor; luego la piedra se reemplazó por madera y cobre. También tenían carillones o juegos de campanillas.

Además, poseyeron flautas rectas y transverseras, y el *Tscheng*, complicado instrumento de formato similar a una tetera, del cual se originaría el armonio. En cuanto a los cordófonos sólo tenían dos, parecidos a la cítara: el *Kin* y el *Tsche*, que constaban de 25 cuerdas de seda retorcida.

EN EGIPTO

Su cultura se remonta a más de 4000 a. C., y en bajorrelieves de esa época aparecen reproducidos instrumentos como arpas y flautas, que acompañan a cantores. También se puede observar que marcan el ritmo con palmoteos, pero no se conservan melodías.

Sus himnos religiosos eran entonados por el faraón, de pie o arrodillado ante la estatua del dios, y las melodías eran secretas, pues se transmitían oralmente de generación en generación, entre los miembros de la casta sacerdotal; el arpa y el sistro eran instrumentos sagrados que se consagraban a los dioses Isis y Hathor.

La música de danza parece haber tenido un lugar preponderante, pues se ha encontrado una estatuilla de bailarina cuyo origen se remonta a 5000 a. C. También existió una música militar. En cuanto a otros instrumentos musicales, como oboes, trompetas y de percusión, fueron de origen asiático.

ENTRE LOS HEBREOS

La música hebrea fue heredada, probablemente, de Egipto y, a su vez, se le atribuye ser la fuente de la cristiana (canto gregoriano). La ausencia de documentos impide establecer una cronología adecuada para trazar su historia propiamente dicha.

La Biblia revela que el papel ocupado por la música era muy importante, religioso ante todo, pero también en la vida diaria, pues había cantos de trabajo, lamentaciones, cantos de guerra y otros, acompañados de instrumentos, para las fiestas públicas y privadas.

Es realmente durante el éxodo del cautiverio egipcio (siglo XIII a. C.), que se conoce la historia hebrea, y su primera manifestación musical es la *Canción de Miriam*. Las primeras ordenanzas sobre la música fueron dictadas por Moisés, confiándose la música sagrada a los levitas. David (1040 a. C.) era poeta y tocaba la lira, cuyas cuerdas eran de oro, y tenía a su servicio músicos profesionales, o sea, que se dedicaban especialmente a este arte. Fue un coro femenino el que le aclamó cuando venció al filisteo Goliat. Su hijo Salomón (1011 a. C.) contaba con un gran número de sacerdotes músicos.

Entre los hebreos estaban los *rapsodas*, que recorrían el país cantando, con acompañamiento instrumental, los méritos de sus héroes y tribus. Sin embargo, en ningún momento la Biblia hace referencia a la existencia de un sistema de notación musical, y solamente consigna las palabras de los cánticos.

Algunos de sus instrumentos eran la *flauta* (*halil*); el *cuerno* (*schofar*), aun hoy utilizado en las ceremonias de la sinagoga; el *nebel* y el *kinnor*, instrumentos de cuerda como la lira, cítara y salterio. En cuanto a instrumentos de percusión, disponían de tamboriles y címbalos.

La música actual de la sinagoga es más reciente, se origina en los siglos XV y XVI, aunque no se ha determinado si está o no vinculada con la primitiva.

EN PERSIA

La música de este pueblo deriva de la asirio-babilónica, y a su vez, fue base de la árabe en el siglo VII. Según Heródoto (historiador griego, 484 a. C.), los persas habían *proscripto* la música del templo.

Muy pocos son los elementos que permiten documentar su historia musical, y ello limitado a piezas iconográficas, donde se ven arpas, salterios y flautas dobles.

Su escala estaba dividida en 17 partes, lo cual implica, teóricamente, el empleo del tercio de tono.

EN LA INDIA

Los hindúes hacen derivar su música de la divinidad. A Sarasvati, la consorte de Brahma, le atribuyen la invención de su más admirado



Manuscrito griego del siglo X. Se lo titula *David Inspirado por Melodía*, y representa al rey David cantando los salmos que componía para glorificar a Dios, acompañándose con el *kinnor*, citara o nebel de doce cuerdas. (Manuscrito griego 139, Biblioteca Nacional de París.)

instrumento, la vina; el dios del cielo, Indra, que aparece siempre rodeado de genios, músicos y bailarines, ocupa un lugar importante en la mitología hindú.

Algunos de los *ragas* (himnos musicales) del Rig-Veda han sido compuestos posiblemente hacia 2400 años a. C., de manera que la música no es un accesorio ornamental, sino *parte integral* de la religión de este pueblo, cuyos sacerdotes son los únicos que conocen los textos sagrados y los ritos.

Según su religión, la música tiene poder sobre los dioses y es el lazo que los une a los hombres, más por el valor sonoro de sus himnos védicos que por su sentido. Cada nota musical tiene relación con uno de los siete cielos y con un planeta. Hay un *raga* para cada hora del día, las semanas, las estaciones del año, etc., y hasta los registros vocales tienen una hora del día en que aumenta su poder de expresión.

Su escala musical consta de siete sonidos que, en correspondencia con nuestras notas, son:

SA - RI - GA - MA - PA - DHA - NI
do re mi fa sol la si

De sus instrumentos, el más notable es la vina, ya citada, consistente en dos calabazas vacías que sostienen un tubo de madera de algo más de un metro de longitud, sobre el cual van pegados 19 puentecillos de altura creciente. Las siete cuerdas que posee pasan por encima de los puentecillos y sólo se apoyan en el superior.

El *khen* es un órgano accionado vocalmente y el *magou*, especie de laúd, fue tomado de los árabes, que seguramente lo heredaron de los egipcios.

EN GRECIA

Mientras la música de los egipcios, hebreos e hindúes estaba al servicio de la religión y la del Asia Menor tenía por objeto acrecentar la magnificencia de los príncipes, entre los griegos se elevó a la dignidad de arte libre. Como educación del espíritu y del sentimiento, ocupó un lugar similar al de las ciencias filosóficas, o sea, parte integrante de la elevada civilización del admirable pueblo helénico.

La documentación de los griegos es mayor y más concreta que la de cualesquiera de los otros pueblos estudiados. Consiste en esculturas,



En el decorado de los vasos griegos de la antigüedad, un tema frecuente es el de las musas ejecutando música en la cítara y en la lira. El vaso de la derecha se conserva en el Museo Etrusco del Vaticano y el de la izquierda, en una colección privada.



bajorrelieves, ánforas, y vasos decorados, referencias a la música en la literatura sagrada y profana, datos sobre cantos, danzas e instrumentos y hasta algunos trozos musicales que pudieron ser transcritos a nuestra escritura musical actual.

De tales documentos los más antiguos son los de la isla de Creta (año 3000 a. C.); en esa época, la música y el teatro tenían gran importancia y la mantuvieron a través de todas las épocas.

Es importante destacar que le daban preponderancia a la *música vocal*, pues los instrumentos cumplían una función de acompañamiento, no empleándose solos sino excepcionalmente.

El célebre filósofo Platón (428 a. C.) opinaba que "no habiendo palabras (versos) era difícil reconocer el significado de la melodía", y Aristóteles (384 a. C.) criticaba el uso de más de un instrumento acompañante, "pues oscurecen el timbre de la voz".

Tan importante era el papel de la música, que se cuidaba de que su aplicación fuera moderada y adecuada, pues podía influir en el hombre en forma benéfica o maléfica. Platón estimaba que era un juego peligroso "pues posee encantos seductores", o sea, que si el hombre se entrega a ella buscando el placer únicamente y no el refinamiento del espíritu, caería en la voluptuosidad, disminuyendo sus energías físicas y espirituales.

Entre los cantos griegos, estaban los dedicados a las estaciones, como el "lamento por el verano que se va". Poseían himnos a Apolo, Hermes, Afrodita y Démeter.

Apolo era el dios del canto y de la música, y fue el inventor de la lira; Terpsícore, era la musa de la danza y el canto; Euterpe, de la música y la poesía lírica; Melpómene, de la tragedia, y Talía, la de la comedia.

Cada melodía tenía su texto poético original y se castigaba a los estudiantes que alteraban uno u otro. Algunos de éstos eran:

Cantos Eolios (individuales); los *Dóricos* (corales, de conjunto); el *Ditirambo* (coral en homenaje a Dionisio); el *Threno* (un lamento fúnebre); el *Peán* (un canto triunfal); el *Himeneo* (nupcial); el *Komos* (de fin de convite).

Los instrumentos nacionales eran la lira y el aulos. En su origen, la lira tenía cuatro cuerdas, pero ya en tiempos de Terpandro (660 a. C.) se le agregaron tres más.

La edad de oro de Grecia fueron los siglos VI y V (llamado de Pericles) en que tuvieron su apogeo los Juegos Píticos de Delfos (en honor de Apolo, que venció a la serpiente Pitón) y las gymnopedias (bailes en honor de Apolo y de Baco, en Esparta), época en la que triunfaban Esquilo, Sófocles y Eurípides. Utilizaron el sistema alfabetico para dar nombre a las notas unos 700 años a. C.

Los griegos trazaron y demostraron teorías de todo tipo relacionadas con el arte musical y ellas sirven aún de base para el estudio de los fenómenos físicos (acústica). Sus escalas musicales fueron empleadas por la civilización cristiana, aunque invirtiendo los nombres.

Las tres principales son:

Dórica (escala de *mi*): digna del hombre libre, viril.

Frigia (escala de *re*): significaba nobleza, templanza, razón.

Lidia (escala de *do*): voluptuosa, afeminada.

Esta clasificación tiene su equivalente en el concepto actual de que el modo Mayor es claro, brillante, y el modo Menor oscuro, opaco.

EN ROMA

La historia de la música de este pueblo se remonta a la civilización etrusca, de la cual sólo se han hallado algunos vasos decorados y pinturas que representan ciertos instrumentos como aulos dobles (especies de flautas) y liras.

Liberados de los etruscos en el siglo V a.C., sus tradiciones musicales más antiguas se limitaban a algunos himnos que se entonaban en las procesiones religiosas y danzas del rito, canciones de banquetes, representaciones de farsas al estilo griego, introducidas hacia 240 a.C.: la fiesta de Dea Diva, y ciertos cánticos que el padre de familia entonaba para proteger su hogar contra los malos espíritus.

Invadida Grecia en el año 146 a.C., la música fue confiada a los esclavos (griegos, egipcios y sirios), pues los romanos no tenían mayor inclinación para las artes y de ellas, menos aún para la música, la más profunda de todas. Sentían preferencia por los cantos guerreros, rudos y salvajes, con acompañamiento de trompetas y flautas metálicas de sonidos estridentes, o bien, por la música afeminada, sensual, destinada a las danzas lascivas y voluptuosas que se bailaban en las fiestas y banquetes.

Parece ser que el primer instrumento que usaron los romanos fue la *flauta*; luego la *tibia*, idéntica al aulos griego. A medida que Roma extendió los límites de su imperio, fue importando instrumentos de otros pueblos, como la *kithara* y la *lira* de origen griego.

Desde la instalación del imperio bizantino en el año 325, la música grecolatina halló la manera de subsistir y desarrollarse, siendo allí donde se concretarían todos los escritos y notaciones sobre música y cantos, orientales y occidentales, realizados durante la edad media.



◀ Ejemplo de la notación neumática usada en España por los cristianos para escribir música en época de la dominación árabe. La escritura es del siglo X, pero la música que reproduce se remonta a 300 años atrás.

6

LA MÚSICA EN LA EDAD MEDIA

MÚSICA MONÓDICA

La edad media se extiende entre los siglos V al XV, y en ese lapso la música se practicó sobre todo como arte religioso, aun cuando no faltaran manifestaciones de tipo cortesano y popular. El desarrollo más eficaz se produjo en la Iglesia, cuyo origen se remonta a la música griega y hebrea, pues los esclavos de estas razas, que se habían refugiado en Roma, mantuvieron sus tradiciones y hábitos de canto.

LA MÚSICA EN ROMA

Roma tomó de Grecia la afición por la música, coros y danzas y concursos instrumentales, pero sin darle el alto significado de su tradición religiosa, ni de homenaje a la divinidad. El uso que los romanos hicieron de ese arte fue puramente ornamental, exterior, pomposo y decadente.

Los primeros cristianos se pronunciaron en contra de las danzas y los concursos instrumentales, pues aquéllas despertaban la sensualidad, y éstos la vanidad. En cambio, conservaron la música griega y las prácticas del rito hebreo, además de algunos residuos de la antigua religión egipcia y del Asia Menor.

Una de las formas de canto más antigua de la Iglesia es la *salmodia*, tomada de los hebreos, y que consiste en el recitado de los salmos, entonado sobre la repetición de una misma nota con pequeñas desviaciones al principio, en el medio y al final, de manera similar al de los libros

◀ Fragmento de la página de un cantoral del siglo XIV. La notación musical empleada es cuadrada, señala la elevación de las notas y está escrita sobre cuatro líneas, característica que la distingue de la notación neumática.

sagrados del Sama Veda o al budista de China. Se diferencia, sin embargo, en que la Iglesia no permitió el empleo del acompañamiento instrumental de la cítara.

También existía el canto *antifónico*, consistente en el canto de la salmodia realizado por dos coros que la recitaban alternándose, y los *himnos*, cantos en alabanza a Dios que en aquella época se practicaban en Siria, Egipto y Constantinopla y que fueron introducidos en Europa por San Ambrosio.

En el siglo V se fundó en Roma la *Schola Cantorum*, que luego, bajo el pontificado de San Gregorio (590-604), iba a ser el centro modélar, cultivador y difusor del canto gregoriano.

La música fue acogida en el templo y practicada por los monjes únicamente en forma cantada, vocal, llegando a constituir una parte importante del nuevo culto. No era, sin embargo, música artística, destinada a deleitar a los oyentes, sino un medio sonoro para dar realce a las palabras pronunciadas por el sacerdote.

San Ambrosio. Siendo necesario establecer una unidad en el repertorio litúrgico, San Ambrosio, obispo de Milán (333-397), hizo una recopilación de himnos y compuso algunos él mismo, que recibieron la denominación de *canto ambrosiano*. Su característica era el estilo, o *sabor* popular, adecuado al gusto imperante entre sus feligreses, lo que motivó la objeción de que "poseían demasiado encanto melódico".

Esta objeción se basaba en la necesidad de depurar el repertorio musical religioso, para lo cual se debía excluir la música de Oriente, porque era exótica y sensual; la de origen pagano, porque debía ser borrada de la memoria de los fieles cristianos, y la popular, por considerársela impura debido a los textos impropios que muchas veces se aplicaban.

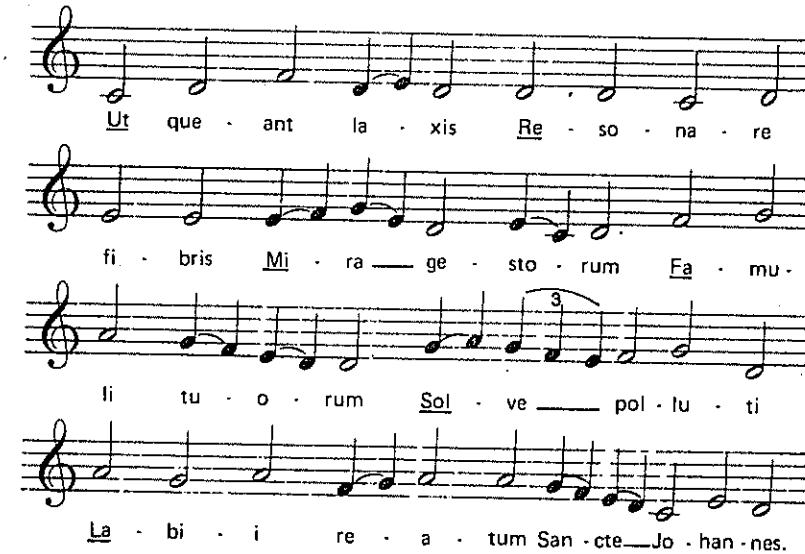
San Gregorio (590-604). Entendió que era imprescindible unificar la liturgia e imponer el rito musical romano a todas las iglesias del mundo, para lo cual dio gran desarrollo a la *Schola Cantorum* de Roma. Fijó una música para cada una de las fiestas del año, y a esa recopilación la denominó Antifonario, confiando su enseñanza y difusión a los monjes benedictinos.

Comprende un repertorio de miles de melodías, para una sola voz, sin acompañamiento instrumental, de manera que la atención de los fieles se concentre en el significado y sentido de las palabras.

Guido de Arezzo (995-1050). El más serio de los problemas que impedían la conservación y el desarrollo de la música era la falta de una forma de escritura de las notas musicales. La notación musical se inició con Boecio, quien en el siglo V propuso el sistema alfabetico. Luego, en el siglo VII, aparecieron unos signos llamados neumas, y finalmente en el siglo XI, Guido de Arezzo creó el *tetragrama*, después de haber experimentado diversos modos que permitieran representar la altura de los sonidos.

Posteriormente, y viéndose que estas cuatro líneas no bastaban para anotar la extensión usual de las voces e instrumentos, se agregó una quinta línea, con lo cual se obtuvo el *pentagrama* actual.

Guido de Arezzo, además, propuso una nomenclatura para denominar los sonidos. Observando que un himno a San Juan, de Paolo Diáceno (año 770), iniciaba cada verso con un sonido ascendente distinto, se le ocurrió asignar a cada sonido la primera sílaba del verso:



Quedaron así determinados los nombres de 6 notas, hasta que en el siglo XVI, Anselmo de Flandes, tomando las iniciales de "Sancte Ioannes", dio el nombre de "Si" a la 7^a nota.

Finalmente, la primera nota, UT, todavía llamada así en Francia, recibió el nombre de DO, fonéticamente más accesible en castellano.



Miniatura inglesa del siglo XIII: el ejecutante toca la viela ante el Cordero Místico, la Virgen y San Juan y el del ángulo inferior derecho, tañe un arpa pequeña. (Cambridge, Trinity College.)

Sin embargo, los pueblos germánicos y sajones rechazaron esta nomenclatura romana y mantuvieron el uso de la alfabetica, cuya correspondencia con la nuestra es la siguiente:

A	B	C	D	E	F	G
La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol

CANCIONES POPULARES EN PROVENZA

En el antiguo mundo románico, la lengua oficial era el latín, pero los textos en ese idioma sólo llegaron a ser entendidos por los letrados. Poco a poco, comenzaron a aparecer escritos redactados en romance castellano, dialectos italianos y lengua de *oc* y lengua de *oil* en Francia.

En el siglo XI, en Provenza, al sur de Francia, aparecieron las canciones populares, composiciones poéticas breves, unidas a una melodía, y cantadas a una sola voz con acompañamiento improvisado de un instrumento. Eran textos vinculados a lo religioso y lo popular, nacidos de las letanías y secuencias cantadas en la Iglesia. No faltaba en ellos la influencia oriental, debida a la prolongada presencia de los árabes en Europa.

Alfonso X, el Rey Sabio. Se lo llamó así por la amplia erudición que reunían las obras redactadas bajo su reinado, en las que intervino él mismo en forma decisiva. Son famosas sus *cantigas*, de cuya letra y música se lo considera autor.

Los temas de estas *cantigas* se refieren, en su mayoría, a leyendas y anécdotas milagrosas, relacionadas con la Virgen. El rey Alfonso de Castilla conocía perfectamente la técnica musical de su tiempo, y su obra es uno de los más imponentes monumentos de la historia española.

LOS TROVADORES

Fueron poetas de las cortes, que en lengua de *oc* (del Mediodía de Francia) cantaban sus canciones en el siglo XII-XIII, siendo distinguidos y obsequiados por los reyes y señores, quienes los invitaban a todas sus fiestas. Generalmente iban acompañados por juglares.

Los *juglares* derivan de los mimos o histriones que cantaban, tocaban instrumentos y representaban piezas del teatro popular pagano; tam-

bién están vinculados a los bardos celtas o teutónicos y a los poetas árabes itinerantes. Se diferencian de los trovadores o troveros en que cobraban por su trabajo, cosa que éstos no aceptaban pues pertenecían a las clases cultas. Además, el juglar no componía poesías ni melodías, sino que difundía las creadas por aquéllos.

LOS TROVEROS

Emulando a los trovadores, los troveros, que practicaban la lengua de *oil* (norte de Francia), eran poetas-músicos que componían sus poesías y canciones. Se conservan de ellos unos 2400 textos poéticos y alrededor de 1700 melodías.

LOS MINNESÄNGER (CANTORES DE AMOR)

Fueron poetas-músicos aristócratas alemanes de los siglos XII-XIV, que se inspiraron en el canto gregoriano, el de los troveros y trovadores y en el canto popular de su país. Se acompañaban con viola y arpa pequeña y se distinguieron por su concepción superior y pura del culto a la dama. Los más famosos minnesänger provenían de Eisenach, de la corte de Hermann de Turingia.

LOS MEISTERSINGER (MAESTROS CANTORES)

Representan una continuación popular de los aristocráticos minnesänger y aparecieron hacia el siglo XV-XVI. No tenían el carácter de viajeros de sus antecesores y vivían en una ciudad determinada. Formaban cofradías y se reunían una vez a la semana. Sus composiciones se regían por reglas muy estrictas y su vida ha sido reflejada en la ópera de Richard Wagner *Los Maestros Cantores*, en la cual el protagonista es Hans Sachs, uno de los maestros cantores que vivió en el siglo XVI en Nuremberg. Los meistersinger inventaban textos poéticos nuevos sobre melodías conocidas, llamadas también "tonos", pero además componían melodías propias.

MÚSICA POLIFÓNICA

Mientras que la filosofía, la arquitectura y la plástica se habían desarrollado a través de siglos sobre la base de los modelos heredados de la antigüedad, la música se manifestaba con expresiones aún elementales pues carecía de los antecedentes de las otras artes.

En los primeros siglos había estado ligada al culto religioso derivado de la sinagoga hebrea, pues todas las religiones utilizaron su poder "mágico" y fascinante. Su empleo en la Iglesia permitió que se conservara y desarrollara. Además, existía una música popular, profana, no tolerada en el templo por su origen pagano, pero que no pasaba de ser considerada una diversión popular; por consiguiente, no mereció figurar en los archivos de la época, perdiéndose en su mayor parte, con la sola excepción de la que pudo mantenerse gracias a la tradición oral.

Sin embargo, la inventiva de los músicos y su inquieta búsqueda de nuevos efectos sonoros había de conducirlos al hallazgo más importante de la historia de este arte: *la polifonía* (poli: muchos; fonía: sonidos).

Por cierto; una de las características más singulares de la música es el efecto producido por la unión de varias melodías *simultáneas*, independientes entre sí, denominado *polifonía*.

A ella se llegó mucho después de la invasión de los bárbaros y la decadencia griega y romana. Era al principio rígida y primitiva, ya que sólo en los siglos XV y XVI alcanzó la extraordinaria perfección que las otras artes habían logrado mucho antes.

CONTRAPUNTO

Este nombre proviene de la edad media, cuando se empleaban los neumas "punctus contra punctum", es decir, *sonido contra sonido*, referido a que el compositor inventaba una melodía contrapuesta a otra dada.

"ARS ANTIQUA" (siglo XIII)

Se llamó así a un arte religioso primitivo que consistía en la unión de dos o tres voces simultáneas, en alguna de las siguientes formas:



Los ángeles músicos, fragmento de la decoración de un órgano realizada por Hans Memling. Los instrumentos que tocan los ángeles son, de izquierda a derecha: salterio, trompeta marina, laúd, trompeta y bombarda, antecesora del oboe.

"ORGANUM"

Era un tema de canto gregoriano que entonaba un *tenor* acompañado por otra voz a la 4^a superior; posteriormente fue a tres voces.

"CONDUCTUS"

El tema de canto gregoriano del Organum aquí era reemplazado por otro religioso, pero no litúrgico.

GIMEL

Se traduce por *gemelo*, pues eran dos voces que cantaban paralelamente, a distancia de 3as. mayores y menores.

DISCANTO

Las dos voces se mantenían a distancias de 8as. y 5as.

MOTETE

Se construía también sobre un *tenor* litúrgico, breve y repetido, permitiéndose utilizar en las demás voces textos diferentes (en latín y en francés). Más tarde, el tema del tenor dejó de ser litúrgico.

MADRIGAL

Es una forma poético-musical antiquísima, y quizá uno de los primeros géneros vocales, cultivándose en su forma polifónica, preferentemente *a cappella*.

Autores. Citaremos a algunos de la escuela de Notre-Dame, como Adam de la Halle (1240-1288); Perotinus (segunda mitad del siglo XII) y Leoninus (siglo XII).

"ARS NOVA" (siglo XIV)

Era un arte derivado del anterior, que utilizó el contrapunto a dos voces y luego a tres.

El número tres era el ideal estético de la época, en homenaje a la Trinidad: tres tiempos duraban los sonidos y los compases de dos tiempos se consideraban imperfectos.

Autores. En Francia: Guillaume de Machault, músico y poeta (1300-1377) y Philippe de Vitry (1291-1361); en Florencia: Francesco Landino (1325-1397).

MÚSICA FLAMENCA (siglo XV)

La polifonía siguió evolucionando y pronto se escribió a cuatro voces, o sea, que a la *melodía dada* —cantada por un tenor o una soprano— se le contrapusieron otras tres, cuyas características debían presentar rasgos bien diferenciados.

Por ello, a este siglo se lo distingue, en la música, como el de la *música flamenca*, por ser de nacionalidad holandesa los compositores que la practicaron con más genio, pues escribiendo a cuatro voces, para coro mixto, en estilo imitativo, abstracto y complicado por ingeniosos artificios polifónicos, lograron superar todo cuanto se había realizado hasta entonces en el arte musical.

En efecto, llegaron a un punto difícilmente accesible a la masa de los fieles, y que no se conciliaba con la sencillez y claridad que requería su comprensión mental, y de ahí derivó la denominación de arte *barroco* o recargado, por asociación con ese término que se aplicó a la pintura, a la literatura y a la arquitectura.

Autores. Guillaume Dufay (1400-1474), Josquin Des Prés (1450-1521) y Juan Ockeghem (1440-1495).

LA REFORMA EN LA MÚSICA ALEMANA

Hacia 1525 Martín Lutero modificó en Alemania y pueblos nórdicos de Europa el repertorio musical de la Iglesia y tradujo los textos del latín al alemán vulgar, con el propósito de que los fieles pudieran par-

ticipar en el ritual, cantando en su idioma nativo. Además, introdujo numerosas melodías de origen popular, conocidas por todos, llamadas *corales protestantes*, y que atrajo considerablemente el interés del pueblo.

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-94). En oposición a la Reforma, la Iglesia Romana realizó el Concilio de Trento, entre 1545 y 1563, en el que fue censurada duramente la música litúrgica polifónica, por sus complicaciones técnicas, que la hacían "inaccesible al entendimiento simple de los fieles", no faltando la proposición de prohibir su empleo en el templo.

En esas circunstancias, Giovanni Pierluigi da Palestrina fue llamado para componer una obra litúrgica que devolviera su prestigio a la música polifónica; así nació la Misa llamada del Papa Marcello (en memoria de este Papa), escrita en 1555, a seis voces, y que es un verdadero "monumento sonoro", singular por su polifonía clara, limpia y dinámica.

Fueron sus contemporáneos y también grandes polifonistas: Orlando di Lasso (1530-94), holandés, y Tomás Luis de Victoria (1548-1611), español.

LA ESCUELA VENECIANA

Simultáneamente, surgió en Venecia una escuela vocal polifónica, más humanizada y brillante, propia de la libre y rica vida veneciana. Sus compositores más grandes fueron Adrian Willaert (hacia 1480/90-1562); Andrea Gabrielli (1510-86) y Giuseppe Zarlino (1517-90).

Se caracterizaba por el uso de dos coros a cuatro voces cada uno, ubicados a cada lado del altar, que en algunos momentos cantaban simultáneamente.

MADRIGALES

Es por esa época en que aparecen los *madrigales* polifónicos vocales, a 4 y más voces, con versos de grandes poetas como Torcuato Tasso.

LA MÚSICA EN LA ÉPOCA RENACENTISTA

CAMERATA O CENÁCULO FLORENTINO

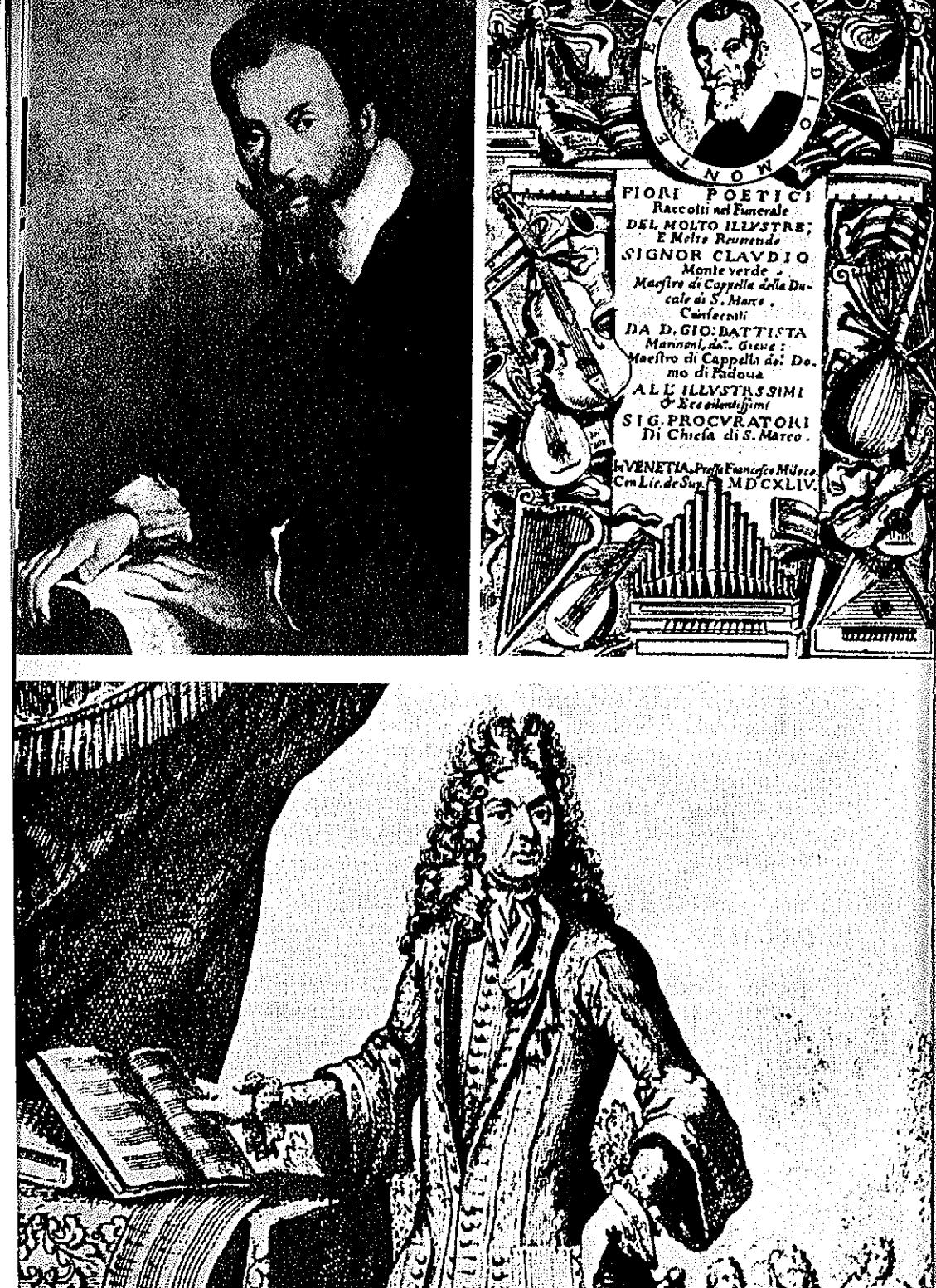
Hacia fines del siglo XVI se constituyó en Florencia, en casa del conde Giovanni Bardi, la llamada *camerata* o *cenáculo florentino*, que fue una agrupación ideal de artistas —poetas, pintores, filósofos y músicos— entre quienes estaban Vincenzo Galilei (padre del célebre astrónomo), Emilio de Cavalieri, Giulio Caccini, Iacopo Peri y otros.

El grupo tuvo su origen en el deseo de sus integrantes de retornar al estudio profundo de los poetas, filósofos y teóricos griegos de la antigüedad, proponiéndose además la creación de un *melodrama* (de melos: música, y drama: escenificación compleja de la vida) a imitación de la tragedia griega y utilizando sus elementos dramáticos, líricos, mímicos y coreográficos. Los versos serían recitados con leves entonaciones, por una sola voz (monodia), acompañada de instrumentos musicales que contribuyeran a hacerla más expresiva; quedaba descartado el uso de la polifonía para que el oyente percibiera las palabras con claridad.

Las primeras realizaciones de esta agrupación fueron las obras de Peri *Dafne* y *Orfeo*, que interesaron vivamente a aquel público selecto, y los melodramas tuvieron rápida y exitosa acogida. De ellos derivaría el género de la ópera que, desde entonces continúa vigente.

Claudio Monteverdi (1567-1643). Hacia 1607, Monteverdi escribió un melodrama utilizando la temática del mito de Orfeo, con el que dio enorme impulso al género. Compuso, además, otros como *El combate de Tancredo y Ariadna*, obra esta última de la que sólo se ha hallado un fragmento, el *Lamento de Ariadna*, lo que no ha sido óbice para con-

► Arriba, izquierda: Claudio Monteverde, según un retrato realizado por B. Strozzi. Derecha: Portada de la recopilación poética publicada en 1644, con motivo de cumplirse el primer aniversario de la muerte de Claudio Monteverde. Abajo: J. B. Lully (1632-1687), según un grabado realizado por Bonnart. (Colección Meyer.)





Facsímil de un autografo de Bach: Preludio y fuga en si menor, para órgano.

siderarlo *modelo* del nuevo estilo por la belleza de su inspiración.

Monteverdi había adquirido sólido prestigio por sus madrigales a varias voces; en sus melodramas, recurrió a una orquesta cuya composición instrumental era inusual entonces, debido a la variedad de instrumentos utilizados y por la inclusión del *violín*, recientemente inventado por Gasparo di Saló (1542-1609) y cuyo origen es la *viola da braccio*.

LA ÓPERA EN EUROPA

El éxito de la ópera italiana halló imitadores en otros países del continente:

EN FRANCIA

Se creó un melodrama basado en el ballet de corte y las pantomimas cuyo autor era Giambattista Lulli (1632-87), italiano, pero establecido en París.

EN ALEMANIA

Heinrich Schütz (1585-1672) introdujo los conceptos del Cenáculo Florentino.

EN INGLATERRA

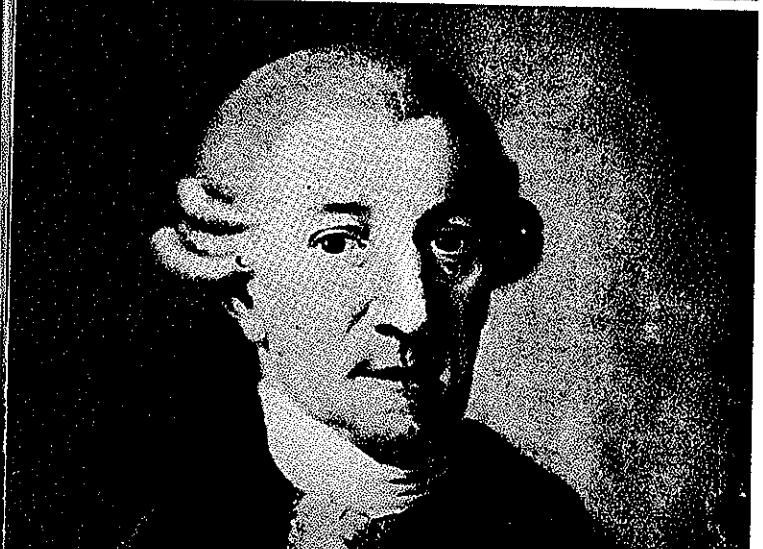
Henry Purcell (1658-1695) estrenó una especie de ballet-mascarada llamado *Dido and Eneas*.

Oratorio. Entretanto, la Contrarreforma hallaría en el oratorio *La Representación del Alma y del Cuerpo*, de Cavalieri, una expresión paralela al melodrama florentino, pero con tema religioso y que no se exhibía en el escenario; los episodios eran narrados por un personaje.

Johann Sebastian Bach (1685-1750). Nació en Eisenach, ciudad de Alemania, de una familia de músicos que durante 100 años tuvo reconocido prestigio en el cultivo de ese arte. Fue un genio cuya producción



Arriba: Monumento a Händel (1685-1759), músico alemán que transcurrió buena parte de su vida en Inglaterra. Está emplazado en la abadía de Westminster, en Londres, y es obra del escultor Roubiliac. Abajo: otro músico famoso, el compositor austriaco Haydn (1732-1809). Primero fue maestro y después amigo y admirador de Mozart. (Museo de Schweinfurt, Marburgo.)



artística no llegó a ser debidamente apreciada hasta un siglo después de su muerte, siendo sus características principales la perfección, el equilibrio, la serenidad y la difícil técnica del contrapunto. En su obra se funden la rigurosa polifonía del barroco y la melodía acompañada, que empezaba a estar en boga, como consecuencia del éxito de la ópera en toda Europa.

Su obra abarcó todos los géneros menos el de la ópera, pero puede decirse que alcanzó una expresión perfecta en el religioso —Cantatas, Pasiones y Misa en si menor— y en las obras para clave, órgano y de cámara.

En su tiempo se lo elogiaba como compositor insuperable en el arte de la Fuga y como virtuoso incomparable en la ejecución del órgano, pero no como un genio de la música. No obstante, todos los grandes músicos de la historia se han inclinado reverentes ante su arte puro y claro: Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin, Wagner, Franck, Debussy, Fauré, Ravel y Stravinsky.

Obras. Clave bien temperado, Fantasías y Fugas, Conciertos Brandenburgueses, casi 250 Cantatas, Pasiones, Oratorio de Navidad, Misa en si menor, Magnificat, Variaciones Goldberg, Ofrenda Musical, El Arte de la Fuga, etc.

Georg Friedrich Haendel (1685-1759). Nació en Halle, Alemania, y estudió jurisprudencia para complacer a su padre, aunque finalmente se dedicó a la música, siguiendo el mandato de sus aptitudes y su vocación.

Su mayor producción corresponde al género operístico. Como era un gran organista, su figura es genial en el estilo coral, logrando en sus cantatas bíblicas o mitológicas una grandiosidad admirable por el dramatismo que sabe transmitir a través de la voz humana.

Radicado casi toda su vida en Inglaterra, donde organizó compañías de ópera, también se dedicó al Oratorio, género en el que logró realizaciones notables. Son obras maestras los Oratorios *Saúl*, *Israel en Egipto* y *El Mesías*.

Jean Philippe Rameau (1683-1764). Fue un músico francés eximio ejecutante de clavecín; como compositor hizo obras para dicho instrumento y, sobre todo, óperas, algunas de ellas modelo en el género.

Teórico notable, fue el primero que explicó la ciencia de la armonía sobre la base de la Física. Se destacan sus óperas *Las Indias Galantes* y

Cástor y Pólux, en las que revela su preocupación por ajustar la música al sentido de las palabras, sin preocuparse del lucimiento del cantante, que era la base del éxito de las óperas italianas de la época.

François Couperin (1668-1733). Fue un notable clavecinista y compositor francés que publicó un método para el estudio del clavecín que incluía como novedad el empleo del dedo pulgar, no usado entonces para la ejecución. Tuvo muchos y muy destacados discípulos, los cuales constituyeron una verdadera escuela.

Prefirió el empleo de la melodía elegantemente acompañada al uso del contrapunto y se inclinó a la descripción del paisaje, y aun del carácter de las personas, por medio de los sonidos, en lo que se anticipó al período romántico.

Su primeras obras para clavecín denotan el empleo del estilo que por entonces se usaba para la ejecución del *laúd*: conciertos reales, suites, piezas para clavecín, etc. Fue uno de los compositores que ejercieron decidida influencia sobre las primeras obras de J. S. Bach.

Antonio Vivaldi (Venecia, Italia, 1675-1743). Compositor y violinista, se ordenó sacerdote a los 23 años, siendo maestro de coro en el Hospital de la Piedad de Venecia.

Recibió el apodo de "prete rosso" (sacerdote rojo) por el color de sus cabellos. Aunque compuso muchas óperas de éxito en su época, conquistó su fama con sus conciertos para violín, que J. S. Bach admiró a tal punto que los adaptó para ser ejecutados en clave.

Algunos de esos conciertos llevan títulos descriptivos como *Estro armónico*, *La caza*, *La extravagancia*, entre otros.

Doménico Scarlatti (Nápoles, Italia, 1685-1757). Era hijo del gran compositor Alejandro Scarlatti, de quien fue también discípulo. Llegó a adquirir celebridad como compositor de obras para clave, además de ser un insigne ejecutante de clavecín, al punto de triunfar sobre J. F. Haendel en 1709, aun cuando éste lo superó por sus ejecuciones en el órgano.

También compuso música sagrada para la catedral de San Pedro, de la que era maestro de capilla. Su ingenio creador hizo que sus *Estudios de concierto* para clave anticiparan el estilo que sería adaptado al piano e influyeran en Mendelssohn y Liszt.

8

LA ETAPA DEL CLASICISMO

Como ya hemos visto al tratar el renacimiento, el género vocal polifónico alcanzó la cúspide de su desarrollo en el siglo XV con las obras de la escuela flamenca, mientras que el género instrumental carecía de relevancia y sólo participaba como acompañante doblando las partes destinadas a las voces de la polifonía.

Para explicar este estado de cosas, debe considerarse la prohibición de utilizar instrumentos en los templos, por lo que su empleo se limitaba a las fiestas populares y, además, a la deficiente fabricación de los aerófonos, dado que el comportamiento de los *tubos* sonoros en la producción de los *armónicos* es muy compleja y aún no se había estudiado.

El perfeccionamiento de estos instrumentos fue progresivo entre los años 1750 y 1800, cuando algunos compositores escribieron obras destinadas a ser ejecutadas exclusivamente con ellos, lo cual dio origen a diversas *formas* instrumentales —suite, sonata, sinfonía, etc.— que ya no se ajustaron a textos literarios, litúrgicos o poéticos y que eran la base de la polifonía y las óperas.

LA FORMA MUSICAL

El término *forma* se emplea en la música por analogía al que tiene en la pintura, la escultura y la arquitectura, con la salvedad de que al estar constituida por sonidos, cuando se expresa *forma* no debe entenderse como referida a un objeto visible, sino a un trozo musical dividido en partes, con diversos ritmos y que percibimos auditivamente en el tiempo.

Cástor y Pólux, en las que revela su preocupación por ajustar la música al sentido de las palabras, sin preocuparse del lucimiento del cantante, que era la base del éxito de las óperas italianas de la época.

François Couperin (1668-1733). Fue un notable clavecinista y compositor francés que publicó un método para el estudio del clavecín que incluía como novedad el empleo del dedo pulgar, no usado entonces para la ejecución. Tuvo muchos y muy destacados discípulos, los cuales constituyeron una verdadera escuela.

Prefirió el empleo de la melodía elegantemente acompañada al uso del contrapunto y se inclinó a la descripción del paisaje, y aun del carácter de las personas, por medio de los sonidos, en lo que se anticipó al período romántico.

Su primeras obras para clavecín denotan el empleo del estilo que por entonces se usaba para la ejecución del *laúd*: conciertos reales, suites, piezas para clavecín, etc. Fue uno de los compositores que ejercieron decidida influencia sobre las primeras obras de J. S. Bach.

Antonio Vivaldi (Venecia, Italia, 1675-1743). Compositor y violinista, se ordenó sacerdote a los 23 años, siendo maestro de coro en el Hospital de la Piedad de Venecia.

Recibió el apodo de "prete rosso" (sacerdote rojo) por el color de sus cabellos. Aunque compuso muchas óperas de éxito en su época, conquistó su fama con sus conciertos para violín, que J. S. Bach admiró a tal punto que los adaptó para ser ejecutados en clave.

Algunos de esos conciertos llevan títulos descriptivos como *Estro armónico*, *La caza*, *La extravagancia*, entre otros.

Doménico Scarlatti (Nápoles, Italia, 1685-1757). Era hijo del gran compositor Alejandro Scarlatti, de quien fue también discípulo. Llegó a adquirir celebridad como compositor de obras para clave, además de ser un insigne ejecutante de clavecín, al punto de triunfar sobre J. F. Haendel en 1709, aun cuando éste lo superó por sus ejecuciones en el órgano.

También compuso música sagrada para la catedral de San Pedro, de la que era maestro de capilla. Su ingenio creador hizo que sus *Estudios de concierto* para clave anticiparan el estilo que sería adaptado al piano e influyeran en Mendelssohn y Liszt.

8

LA ETAPA DEL CLASICISMO

Como ya hemos visto al tratar el renacimiento, el género vocal polifónico alcanzó la cúspide de su desarrollo en el siglo XV con las obras de la escuela flamenca, mientras que el género instrumental carecía de relevancia y sólo participaba como acompañante doblando las partes destinadas a las voces de la polifonía.

Para explicar este estado de cosas, debe considerarse la prohibición de utilizar instrumentos en los templos, por lo que su empleo se limitaba a las fiestas populares y, además, a la deficiente fabricación de los aerófonos, dado que el comportamiento de los *tubos* sonoros en la producción de los *armónicos* es muy compleja y aún no se había estudiado.

El perfeccionamiento de estos instrumentos fue progresivo entre los años 1750 y 1800, cuando algunos compositores escribieron obras destinadas a ser ejecutadas exclusivamente con ellos, lo cual dio origen a diversas *formas* instrumentales —suite, sonata, sinfonía, etc.— que ya no se ajustaron a textos literarios, litúrgicos o poéticos y que eran la base de la polifonía y las óperas.

LA FORMA MUSICAL

El término *forma* se emplea en la música por analogía al que tiene en la pintura, la escultura y la arquitectura, con la salvedad de que al estar constituida por sonidos, cuando se expresa *forma* no debe entenderse como referida a un objeto visible, sino a un trozo musical dividido en partes, con diversos ritmos y que percibimos auditivamente en el tiempo.



De ahí que, en las artes plásticas el concepto de la forma es *espacial*, mientras que en la música es *temporal*.

Ejemplos. En las obras polifónicas, la forma está determinada por las palabras del texto, sea éste religioso o profano; en la *suite*, que es una sucesión de canciones o danzas, antiguas o modernas, la *forma* obedece al ritmo característico de esas piezas, mientras en una sonata, la forma está determinada por su división en tres partes. La primera se distingue por la exposición de dos temas, su desarrollo y el final.

De los numerosos autores que contribuyeron a la evolución del arte musical que habría de culminar en la perfección clásica de Haydn y Mozart, no deben omitirse algunos que sobresalieron desarrollando géneros como la sonata, la sinfonía o la ópera. Entre ellos merecen citarse:

Carl Philippe Emanuel Bach (1714-1788). Era hijo de Johann Sebastian Bach, y a él se debieron las primeras sonatas de forma clásica. Tenía un puesto en la corte de Federico II de Prusia, monarca melómano, buen ejecutante de flauta, que se hacía acompañar por aquél en el clavicémbalo.

Muzio Clementi (1752-1832). Fue un gran clavicembalista que perfeccionó la sonata para piano, instrumento recién inventado con el nombre de "pianoforte". No titubeó en modificar su propia técnica para adaptarla al piano. Compuso numerosas sinfonías que se consideraban un "broche de oro" del clasicismo italiano.

Luigi Boccherini (1743-1805). Se destacó por la composición de cuartetos y quintetos; era además, el más grande de los violonchelistas de su época. Pasó gran parte de su vida en España como integrante del cuarteto del Príncipe de Asturias, lo cual se aprecia en algunos de sus motivos musicales, que demuestran la influencia del ambiente español, aunque siempre dentro del más puro clasicismo.

Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736). Fue un músico italiano que en 1732 estrenó la ópera bufa *La serva padrona* (*La sirvienta patrona*), de gran popularidad y que quedó como modelo insuperado en el género. (Ver Cap. 3, pág. 25).

Precisamente, cuando en 1752 se estrenó en París, la obra promovió una enconada lucha entre los *bufonistas* que propiciaban la ópera italiana y los *antibufonistas*, que defendían la ópera nacional francesa.

Christoph Willibald Gluck (1714-1787). Fue un músico alemán, radicado mucho tiempo en París, que se preocupó por devolver al drama musical la jerarquía que había idealizado el Cenáculo Florentino, y cuyos máximos exponentes eran Monteverdi y Rameau.

Una de las óperas, *Alceste*, llevaba un prefacio que decía: "La música debe sostener a la poesía, sin desfigurarla con ornamentos superfluos para satisfacer la vanidad de los cantantes" . . . y agregaba: "La obertura debe preparar a los espectadores para la acción dramática que sucederá".

Estos conceptos se explican si se tiene en cuenta que la ópera italiana era entonces una mascarada, donde los asuntos poéticos del argumento no eran identificables y favorecían solamente el lucimiento de los virtuosos del canto.

Franz Joseph Haydn (1732-1809). Sirvió treinta años al príncipe Nicolás de Esterhazy, en Esterhaz, Hungría, vistiendo la librea del príncipe; ello formaba parte de las obligaciones de los músicos de la época y no se consideraba desdoroso.

Fue el primer músico que le dio verdadero valor a la *música sinfónica pura*. Desarrolló el trabajo temático y perfeccionó la estructura de los tiempos. El *minué* de sus sinfonías no es la danza primitiva, sino que tiene un carácter alegre, jovial, casi humorístico, una especie de antípodo de lo que Beethoven denominará *scherzo* (juego).

Su música es ingenua y rehuye generalmente el ambiente pesimista o tenebroso. Fue maestro de Beethoven y de Pleyel; este último se dedicó luego a la fabricación de los pianos de esa marca.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). El genio más prodigioso de la música, fue un niño precoz, cuyas obras abarcaron todos los géneros: cuartetos, sonatas, conciertos, sinfonías, óperas y música religiosa. Contribuyó mucho a la evolución del arte de los sonidos, sobre todo en la ópera. En sus obras instrumentales hay más belleza melódica, invención, pulcritud de estilo, sin renovar la forma de Haydn, pero sí perfeccionándola. Su estilo es una fusión de la espontaneidad melódica italiana y la profundidad armónica alemana.

Sus óperas más importantes, *Don Juan*, *Las Bodas de Figaro*, *Così fan tutte*, *La flauta mágica*, *Rapto del Serrallo*, siguen siendo actuales, pese a que han transcurrido dos siglos desde que fueron escritas.

Mozart fue un prodigo de profundidad, rapidez, naturalidad, espontaneidad y refinamiento espiritual.

9

EL ROMANTICISMO EN LA MÚSICA

ORIGEN DEL TÉRMINO

Este vocablo quizá provenga del francés *roman*, término que en lengua romance significa *narración*; de éste derivarían: *romance*, *romancesco*, *romanisch*, *romantic*, etc. Apareció primero en la literatura del siglo XVIII, distinguiéndose por el empleo de las *lenguas modernas* derivadas del latín y por la *alteración de los principios* que regían el pensamiento de la época.

Al rigorismo de los clásicos, se opusieron los valores positivos de lo imaginativo:

Clasicismo: rigor clásico, método, razón.

Romanticismo: imaginación, espontaneidad, intuición.

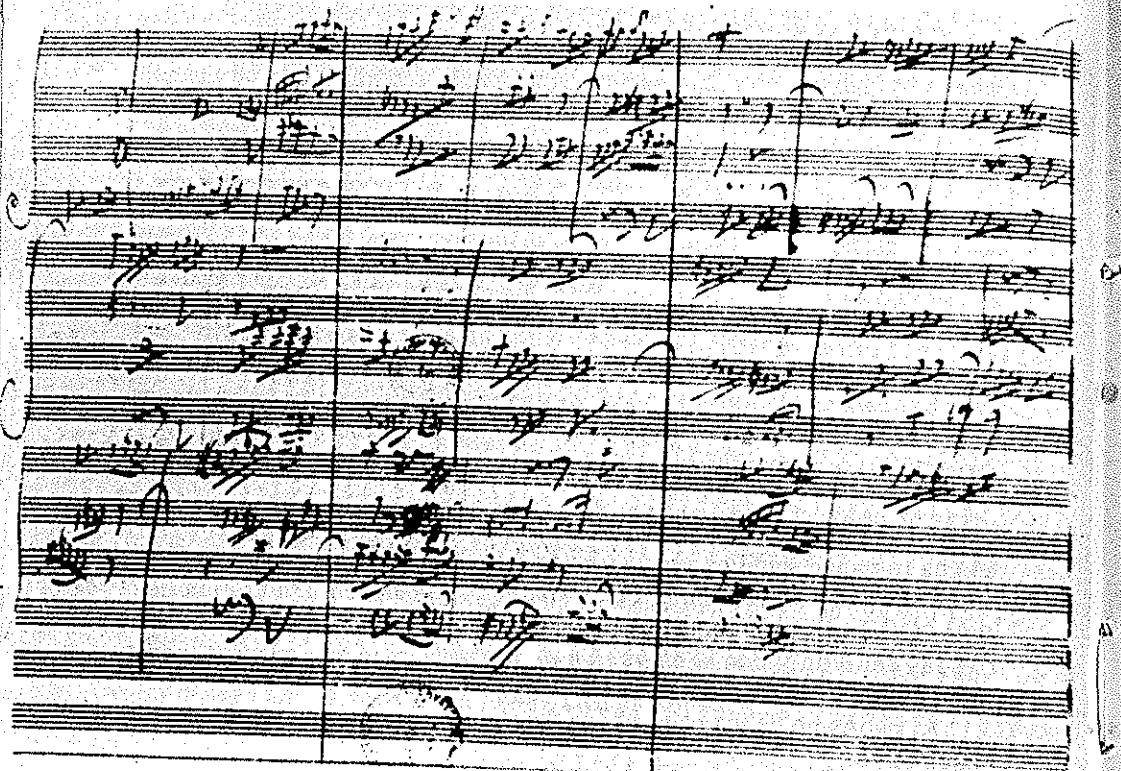
Clasicismo: serenidad, sencillez, objetividad.

Romanticismo: pasión, exuberancia, subjetividad.

ANTECEDENTES

El apelativo *romanticismo* es, como *barroco* o *clasicismo*, un denominador común que reúne una infinidad de aspectos de la vida social característica de un momento de la historia. En el caso del romanticismo, se refiere al siglo XIX, en el que predominó un anhelo del hombre, el de expresar sus sentimientos sin trabas.

Todos los pueblos de Europa experimentaron el influjo del romanticismo, aunque se inició en Alemania, donde fluyó como movimiento



Tercer movimiento de la 5^a Sinfonía, autógrafo de Beethoven. (Conservatorio de Música de París.)

puramente idealista, rindiendo culto al sentimiento, con predilección por los elementos fantásticos de las leyendas, con amor profundo a la naturaleza, el paisaje, y dándole gran trascendencia a la vida íntima del pensamiento.

En Francia el romanticismo, cuyo origen revolucionario enfrentó al espíritu reaccionario de entonces, reveló en los dramas de Victor Hugo, la fantasía de Alfred Musset o la poesía de Lamartine, una actitud liberal, tolerante y cosmopolita.

El resto de los pueblos latinos demoró más en participar de esta corriente debido a su semejanza con los pueblos clásicos de la antigüedad —Grecia y Roma— que los hacía inclinarse hacia lo objetivo.

El romanticismo de principios del siglo XIX era, en realidad, una expresión del deseo de retornar a la naturaleza y de abandonar los convencionalismos de la cultura aparentemente clásica del setecientos, más superficial que profunda. Y la música se prestaba a estas nuevas ideas, pues tenía la posibilidad de conciliar el contraste entre lo real y lo fantástico. El romanticismo no está desligado del clasicismo, ya que Haydn y Mozart, por ejemplo, influyeron poderosamente en Beethoven, genio de la música que en su primer período respondió a los principios clásicos, pero que luego fue específicamente romántico.

LA TEMÁTICA NACIONAL ROMÁNTICA

Lo más destacable de este movimiento es la libertad con que el compositor elige sus temas, y el origen de los mismos, pues el religioso de la polifonía, el mitológico del renacimiento o el circunstancial prefijado por el noble señor del clasicismo para celebrar un acontecimiento íntimo fueron reemplazados por temas escogidos por el compositor en los cuales tienen papel destacado elementos inspiradores no empleados hasta entonces:

- el *sentimiento nacional*, representado por el canto popular y folklórico;
- la naturaleza y el paisaje como estimulantes de la emoción;
- los asuntos fantásticos, como cuentos de hadas, gnomos, magia, etc., que predisponen al vuelo de la imaginación.

Las óperas de este período se proponen exponer el contenido simbólico de las fábulas y leyendas, destacando el elemento popular y el



carácter cómico de las mismas, lo cual no hubiera sido posible de haber continuado el antiguo régimen social que pretendía imponer un arte aristocrático y un concepto de patria dinástico y no nacional.

Así nació un arte fundamentalmente distinto, y el público oyente, en lugar de concurrir a un pasatiempo que halagaba únicamente su oído, habría de reconocer en la música una expresión noble y elevada, fiel reflejo de la vida, que lo convertiría en un verdadero confidente de las inquietudes y aspiraciones del artista.

Carl Maria von Weber (Eutin, Lübec, Alemania, 1786-1826). Creó un tipo de melodrama romántico inspirado en antiguas leyendas populares alemanas y en la naturaleza. En él tienen intervención lo diabólico, lo fantástico y lo religioso, alternándose y contrastando; su objetivo es que la música, a través de los timbres de la orquesta, exprese e interprete los estados del alma.

La ópera más famosa y representativa de este artista es *Der Freischütz* (El cazador furtivo), la que con *Oberon* y *Euryanthe*, son un anticipo de la reforma que haría Richard Wagner años más tarde.

Ludwig van Beethoven (Bonn, Alemania, 1770-1827). Beethoven, uno de los más grandes genios del arte de los sonidos, llamó la atención desde muy niño por la maestría con que ejecutaba el piano.

Aunque las dificultades económicas de su familia le impidieron realizar estudios musicales regularmente, la comprensión y generosidad de quienes valoraron sus méritos le permitieron completarlos con grandes maestros, como J. Haydn, A. Salieri y J. Albrechtsberger.

En 1787, W. A. Mozart accedió a escucharlo, aunque con cierta prevención, pues era asediado por aficionados carentes de talento. Beethoven inició una improvisación en el piano que de inmediato atrajo el interés de aquél. Fue entonces que, dirigiéndose a unos amigos presentes, Mozart vaticinó: "Escuchad a este joven, pues dará de qué hablar al mundo".

Era Beethoven, en efecto, un pianista fogoso y potente, que poseía un don de improvisación extraordinario.

No obstante su carácter rebelde y poco propicio para cultivar amistades, se rodeó muy pronto de grandes personajes de la aristocracia vienesa, quienes más tarde serían sus incondicionales protectores.

Entre 1800 y 1809 comenzó a debilitarse su audición, hasta concluir en una sordera que lo obligó a comunicarse con los demás por escrito.



Este dibujo de Schwind muestra una de las célebres veladas organizadas en Viena por los amantes de la música, en torno a Schubert. (Museo Schubert, foto Giraudon.)

Esta deficiencia influyó en su carácter, que se tornó huraño y malhumorado.

Sin embargo, no sólo no disminuyó su talento creador, sino que lo desarrolló hasta alcanzar las más altas esferas del arte musical, probablemente porque, al no tener contacto con el exterior, se sumió en su propio mundo interior del que nacieron las grandes obras que hoy asombran a la humanidad.

Al igual que Miguel Ángel en las artes plásticas, Beethoven se emancipó de las convenciones escolásticas y sus ideas de altísimos impulsos se reflejaron en obras que dieron las bases del arte musical moderno.

En Giovanni Pierluigi da Palestrina y en J. S. Bach existe una unión entre lo moral y lo religioso; en Beethoven, la unión se produce entre lo moral y el ideal humanístico. A ello obedece su gesto de romper la dedicatoria de su 3^a Sinfonía a Napoleón, porque éste se había proclamado emperador, defraudando a los pueblos que prometiera liberar.

El tema inicial de la 5^a Sinfonía: *sol-sol-sol-mib* constituye un inciso rítmico-melódico cuya significación pudo resultar trivial en otras manos, pero su genio logró de esas cuatro notas una paulatina sublimación de la emoción. Cuando fue interrogado sobre su significado, respondió: "...es el destino llamando a la puerta..."

La 6^a Sinfonía, llamada *Pastoral* por estar inspirada en sus paseos por el bosque de Viena, lleva un prefacio en el que aclara que "no es una descripción del paisaje, sino que busca expresar las impresiones que éste despierta". La 7^a Sinfonía sugirió a Richard Wagner, el gran músico alemán, la denominación de "exaltación de la danza", en mérito al desarrollo magistral de sus elementos rítmicos.

Finalmente, la 9^a Sinfonía, inspirada en el *Himno a la Alegría*, de Schiller, introduce al coro en su última parte, como si los timbres de la orquesta fueran insuficientes en su fervoroso llamado a los hombres en aras de la paz y de la unión.

Obras. Su producción fue, sobre todo, instrumental, ya que sólo escribió una ópera, *Fidelio*, la *Misa en Re* y pocas obras vocales.

Completan su producción, conciertos para piano y orquesta; 9 sinfonías; las oberturas *Egmont* y *Coriolano*; 32 sonatas para piano y 18 cuartetos.

Franz Schubert (Viena, Austria, 1797-1828). A los ocho años ingresó en el coro de la capilla Lichtenenthal y luego estudió con Salieri, de-

mostrando un talento que, por su precocidad, no tiene paralelo en la historia de la música, excepción hecha del de Mozart.

Para satisfacer a su padre se empleó en la docencia, pero su vocación por la música le hizo abandonar el puesto y dedicarse por completo a la composición. Su carácter era reservado y rendía verdadero culto a la amistad; veneraba a Beethoven, cuya vida austera era para él un verdadero ejemplo.

Crear música era la primera y única aspiración de Schubert; el "lied" (canción), el medio más adecuado para expresar sus sentimientos. La poesía constituyó el mejor estímulo para su inspiración, pues él la recreó con su idea sonora, sublimándola.

Mientras el público de Viena se entusiasmaba con la música de Rossini, uno de los más altos exponentes de la ópera italiana, Schubert componía, emocionado por la poesía de Goethe, Schiller, Ossian, Klöpstock, Ruckert, Heine y Shakespeare, sus delicadas canciones, aun sufriendo las consecuencias de su ideal, pues nunca tuvo empleo ni en la Corte ni en ninguna iglesia.

En los 16 años que duró su producción, compuso 600 *lieder*, consiguiendo que, como homenaje póstumo, el mundo le reconociese el mérito de haber despertado en sus compatriotas un concepto más justo del valor de sus poetas, hijos dilectos pero todavía ignorados, del período romántico.

Hasta entonces, la canción alemana no había merecido la atención de los músicos; fue Schubert quien sumó a la riqueza de la melodía un acompañamiento pianístico de importancia especial estrechamente vinculado al sentido de las palabras.

Además, en sus *lieder* se filtran la música nativa de Austria y el canto popular con sus leyendas y supersticiones. Franz Liszt, cuando en 1838 escuchó cantar algunos *lieder* de Schubert dijo que "era el músico más poeta que hubiera existido".

Obras. *Alfonso y Estrella* (ópera) y *Rosamunda* (música de escena); 9 sinfonías, destacándose la 7^a y la 8^a (*Inconclusa*); cuartetos, tríos, sonatas, *impromptus*, momentos musicales y los *lieder* citados.

Robert A. Schumann (Zwickau, Sajonia, 1810-1856). Romántico en todo el sentido de la palabra, en todas sus composiciones se destaca una inspiración fluida. Aunque su técnica no alcanza la perfección de Mendelssohn, por ejemplo, su espíritu, en cambio, fue más exaltado que el de éste.

Su concierto para piano y orquesta, en *la menor*, es una obra maestra de honda emoción humana, en la que el piano se muestra en todas sus posibilidades, sin perturbar el desarrollo sinfónico de la orquesta. Sus ideas musicales son sinceras y singularmente bellas.

En sus cuartetos de cuerdas se nota una orientación hacia el espíritu de J. S. Bach, cuya obra recién empezaba a descubrirse (a cien años de su muerte). En las obras para piano como *Carnaval* —que posteriormente el director ruso de ballets, Diaghilev, empleó como argumento para un ballet—, *Novelletas*, *Álbum para la juventud* y *Estudios sinfónicos*, consiguió extraer matices y sonoridades ignoradas hasta entonces, sin tratar de asombrar con variaciones y fantasías, pero sí con la búsqueda del contenido emotivo.

Como otros compositores románticos, tuvo predilección por las piezas de corta extensión, en las cuales las ideas, aunque un tanto comprimidas, expresan con claridad los sentimientos.

Así como F. Chopin caracterizó en su música al pueblo polaco, Schumann hizo lo propio con el alemán.

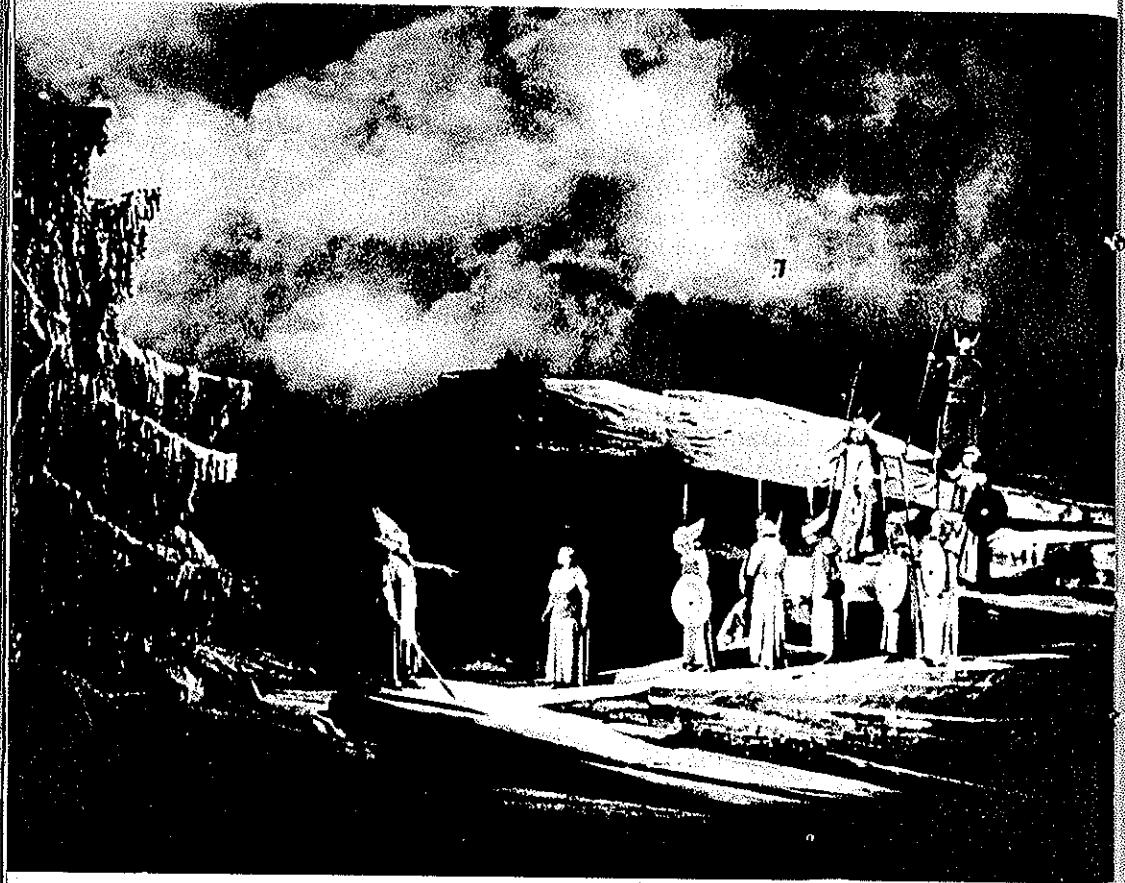
También fue un crítico musical talentoso; creó dos personajes imaginarios, *Florestán* y *Eusebio*, que llegaron a hacerse populares en toda Alemania por la agudeza de sus comentarios sobre arte.

Felix Mendelssohn Bartholdy (Hamburgo, Alemania, 1809-1847). Aunque romántico por su época, temperamento y sensibilidad, poseyó una técnica musical muy depurada, lo cual constituía una característica propia de los autores del clasicismo.

Tenía 17 años cuando compuso la música para escena del *Sueño de una noche de verano*, basada en la obra teatral de Shakespeare, mientras que los *Momentos musicales* de Schubert fueron el modelo que usó para escribir las *Romanzas sin palabras*.

Sus cuatro sinfonías revelan reminiscencias de sus viajes e impresiones musicales de los paisajes por él admirados —tales las que llevan por título *Italiana* y *Escocesa*, en las que muestra gran fluidez logrando evocar en la mente del oyente el espectáculo de la naturaleza. Su bello concierto para violín y orquesta y otros dos, para piano y orquesta, se ejecutan periódicamente en todo el mundo.

Mendelssohn poseía mucha facilidad para la creación musical. Fue amigo íntimo y consejero de Schumann, a quien apoyó para la obtención de cargos de importancia. Gracias a su empeño, en 1829 se pudo conocer la *Pasión según San Mateo*, de J. S. Bach, obra genial que permanecía olvidada.



Escena de la ópera *Siegfried*, de acuerdo con una representación realizada en Bayreuth. (Museo del Teatro Colón, Buenos Aires.)

Fueron amigos de Chopin los poetas y músicos más destacados de la época, como G. Sand, A. de Musset, A. de Vigny, H. Berlioz, F. Liszt, V. Hugo, entre otros.

Franz Liszt (Raizing, Hungría, 1811-1866). Fue el pianista más célebre de su época. Como compositor, sus *Rapsodias húngaras* le dieron gran popularidad en todos los ambientes y sus obras sinfónicas influyeron decisivamente en el progreso de la música superior.

Interesado en la música de programa o descriptiva —que él denominó *poemas sinfónicos*—, extrajo sus temas de la poesía: *Prometeo*, *Tasso*, *Mazzeppa* o bien, *Lo que se oye en la montaña*, sobre versos de Victor Hugo, o *Los preludios*, sobre poema de Lamartine.

Recibió la influencia de Chopin, por el uso del cromatismo, y de Berlioz por el desarrollo sinfónico en varios tiempos.

Sus ideas orquestales fueron audaces y fantuosas y Wagner no titubeó en utilizarlas en sus dramas. Precisamente, Liszt lo admiraba y fue su defensor cuando aquél se hallaba en el exilio.

Artista noble y altruista, apoyó a Brahms, C. Franck, R. Wagner y otros, jóvenes artistas cuyo talento era entonces ignorado.

Giuseppe Verdi (Roncole, Italia, 1813-1901). Su producción fue casi totalmente operística, y de un carácter no sólo nacional, sino patriótico, pues sus óperas *Nabucco*, *Los Lombardos*, *La Batalla de Legnano*, llegaron a ser verdaderos símbolos del Resurgimiento italiano.

Su mérito consiste en haber creado una ópera de tal dramaticidad, como no se conocía en el teatro lírico después de las óperas de Gluck. *Trovatore*, *Traviata*, *Rigoletto*, *Aida*, *Otello*, *Falstaff*, etc., son expresiones de gran sugerencia lírica y dramática.

Richard Wagner (Leipzig, Alemania, 1813-1883). Fue un espíritu inquieto y renovador, que se preocupó personalmente por los problemas sociales y políticos de su país. Su propósito fue el de realizar una obra de arte integral, dedicando largos años de estudio a explicarla, inclusive en escritos que se conocieron en toda Europa.

Mientras que las obras de los músicos hasta ahora estudiados constituyen un fluir sonoro que nos deja en posesión completa de nuestras facultades de apreciación, la obra de Wagner está precedida de un ideario claramente expresado, sin conocer el cual nos sería muy difícil comprenderla.

Dedicado exclusivamente a la composición de óperas, o dramas musicales, como él las denominó, aplicó las innovaciones que realizaran

Berlioz en la orquestación y Chopin y Liszt en la escritura cromática.

La ópera de Wagner puede ser definida como un *drama sinfónico*, en el cual la orquestación reemplaza a las voces humanas que cantaban en la ópera italiana. Wagner quería que la ópera fuera al estilo de los griegos, en la que el coro —que no tenía por misión cantar, sino comentar las diversas situaciones producidas en la escena— apareciese reemplazado por la orquesta, que estaba tratada en forma sinfónica.

En sus estudios estéticos, enjuició el arte de su época, que tendía únicamente a divertir al público, y puso como ejemplo al arte helénico, que era representación de la vida nacional. Su concepción de la ópera se basa en la unión de todas las artes: música, poesía y danza.

Innovó la escritura orquestal creando el *leit-motiv*, o motivo conductor, que es un tema musical ejecutado por la orquesta para representar a un personaje, un sentimiento o un símbolo. De tal manera, el espectador se forma una imagen de ellos por medio de una melodía que los alude durante el transcurso de la acción escénica y también en el preludio de la obra.

Obras. *El holandés errante* (o *El buque fantasma*); *Tannhäuser*, *Lohengrin* (estrenada en 1850 por Liszt); *Tristán e Isolda*, *Los Maestros Cantores*; *El anillo de los Nibelungos*, tetralogía consistente en cuatro espectáculos: *El oro del Rin*, *La Walkiria*, *Sigfrido* y *El crepúsculo de los Dioses*; *Parsifal*, etc.

EN RUSIA¹

El movimiento nacionalista en la música de Rusia surgió en la ópera, y su primer autor fue Miguel Glinka (1804-1857), con *La vida por el Zar*, de resonante éxito, que los aristócratas tildaron de “música para cocheros”, porque contenía melodías populares. Además compuso *Russlan y Ludmila*.

EL GRUPO DE “LOS CINCO”

Uno de los discípulos de Glinka, Alejandro Dargomisky (1813-1869), autor de una ópera de estilo wagneriano *El invitado de piedra*, sobre

¹ Véase Nacionalismo, (página 97).

texto de Puchkin, y otras más, agrupó en torno de sus enseñanzas a cinco compositores que ejercieron influencia definitiva sobre el arte musical ruso, hasta entonces inclinado hacia la ópera italiana (napolitana y veneciana) y la ópera cómica francesa. Ellos fueron:

Mily A. Balakirev (1837-1910). Autor de dos poemas sinfónicos, *Rusia* y *Thamar*, y de la fantasía oriental *Islamey*.

César Cui (1835-1918). Era un técnico militar especializado en fortificaciones, que consagraba sus ocios a la música, especialmente vocal. Escribió varias óperas de éxito.

Modesto Mussorgsky (1839-1881). También militar, su talento para la música fue excepcional, tanto en audacia como en originalidad. Fue autor de las óperas *Boris Godúnov*, retocada por R. Kórsakov, y *Kovánchina*; poemas sinfónicos como *Cuadros de una exposición*, instrumentado por M. Ravel, y *Una noche en el Monte Calvo*, además de varias obras para piano, canto y piano, etc.

Alejandro Borodin (1834-1887). Distinguido químico, médico y militar, fue atraído hacia la música por Balakirev. Su ópera *El príncipe Igor*; poema sinfónico *En las estepas del Asia Central*, su ballet *Mlada*, y otras obras diversas, constituyen su aporte al “grupo”.

Nicolás A. Rimsky-Kórsakov (1844-1908). Era oficial de marina, pero abandonó esa carrera para iniciar estudios de música con Balakirev, que luego interrumpió, llegando a ser, como autodidacta, un virtuoso de la armonía y la orquestación. Fue autor de sinfonías; poemas sinfónicos. *Capricho Español*, *Sheherezade*, *Gran Pascua Rusa*; óperas, *El Zar Saltan*, *Pan Voievoda*, *El Gallo de Oro*, etc.

Pedro I. Chaikovsky (1840-1893). No formó parte del grupo de “los cinco”, pues si bien se sentía atraído por la temática popular, su nacionalismo procedía de un origen más europeo que el de aquéllos. Sus sinfonías han tenido y tienen gran prestigio en todo el mundo. Sus ballets *Cascanueces*, *Lago de los Cisnes* y *Bella Durmiente* son sencillamente admirables. Autor de varias óperas, también escribió conciertos, como el popularísimo en Si bemol menor, para piano y orquesta, y en Re para violín y orquesta.

Checoslovaquia. A este país debe el mundo la obra de dos grandes músicos: **Friedrich Smetana** (1824-1884), autor de *La Novia Vendida*, *Dalibor* y varias óperas, además de sus poemas sinfónicos *Mi país*, y

diversas obras más, y Antón Dvórač (1841-1904), quien compuso cinco sinfonías, la última de ellas llamada *del Nuevo Mundo*, en la que incluye reminiscencias de temas negros; óperas, oberturas, obras religiosas, etc.

Noruega. Está representada por su hijo dilecto, Eduard Grieg (1843-1907), cuya obra demuestra gran fidelidad a la música popular noruega. Su magnífico *Concierto para piano y orquesta*, las *Danzas Noruegas*, y la *suite Peer Gynt*, son una expresión sincera y honesta reconocida por los músicos más avanzados de su época.

Finlandia. Su máximo exponente es Jan Sibelius (1865-1958). Escribió un poema sinfónico *Finlandia*, de justa fama internacional, *Legenda* y el *Cisne de Tuonela*.

10

LA MÚSICA AMERICANA

La organización política posrevolucionaria de las colonias de América se produjo en plena época del romanticismo europeo. La música de todo el continente adquirió así un sello inconfundible, pues sus novedes compositores se capacitaron técnicamente dentro de aquel estilo, el cual afloraría en forma notable en sus primeras realizaciones.

Luego, con el correr de los años, la fuerte individualidad de los americanos se empezó a destacar netamente por el uso de elementos propios de cada región, ya fueran geográficos, étnicos o culturales.

INFLUENCIA DE LAS CIVILIZACIONES PRECOLOMBINAS

A su llegada al continente americano, los conquistadores hallaron civilizaciones ampliamente desarrolladas en todos los aspectos, inclusive el musical.

La incaica, sobre todo, debe ser tenida en cuenta, dado que investigaciones posteriores demostraron que poseían un instrumental importante, y porque su influencia política abarcó, además de Perú y Bolivia, a Chile, Ecuador y el noroeste argentino a través de las quebradas del Toro y Humahuaca.

Esta música se infiltró profundamente entre los aborígenes de nuestro actual territorio y perduró a través de siglos, al punto de que aún hoy los nativos de la región noroeste cantan sus bagualas, vidalas, huaynos, yaravíes, carnavalitos, etc., improvisándolos con las mismas características y modalidades con que lo hacen los nativos de Perú y Bolivia. Utilizan, por ejemplo, la gama denominada *pentatónica*, formada úni-



La zamba, óleo de Luis Varela Lezama. Obsérvese el gesto gracioso de la mujer y el agitar de los pañuelos mientras ejecutan la danza. Acompaña a los danzarines un conjunto integrado por guitarra, quena y bombo. (Museo Pedro de Mendoza.)

camente por cinco sonidos: do - re - mi - sol - la, con exclusión de las notas fa y si de la escala que conocemos.

Algunos de sus instrumentos fueron: la antara (flauta de pan), o siku; la quena; el pinquillo o pincuyllú; el erke o corneta (que llega a tener 5 o más metros de extensión); la trutruka, parecida al erke, pero de origen araucano, mientras éste es boliviano, etc.

En cuanto a las otras dos grandes civilizaciones —maya y azteca— tuvieron influencia especialmente en la música mexicana, aunque de ella existan también reflejos en otros pueblos centro y sudamericanos. Obligados a limitar nuestro radio de acción, nos referiremos a algunos países de considerable desarrollo artístico y por ello, aun excluyendo a otros importantes, trataremos la música de Argentina, Brasil, Chile, Estados Unidos, México y Uruguay.

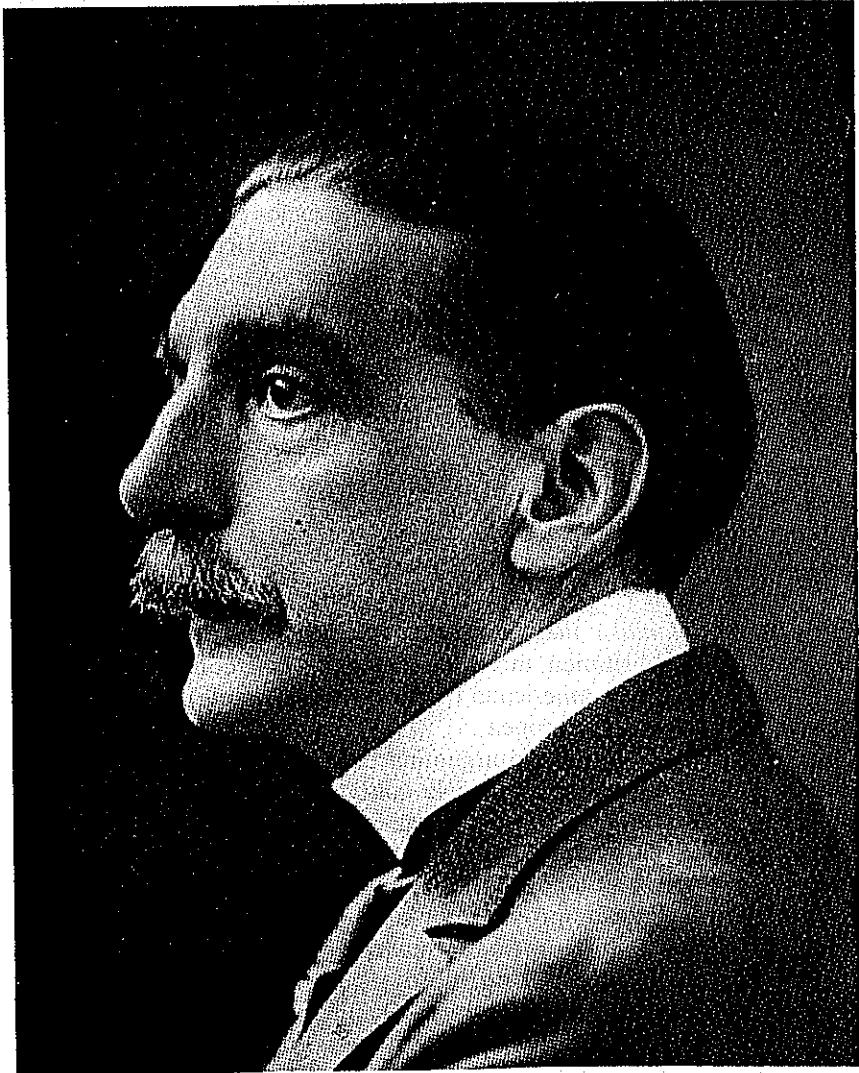
EN LA ARGENTINA

Épocas colonial e independiente. La música argentina ofrece gran riqueza y variedad rítmica, melódica y modal. Tiene como origen la base de la música indígena americana (incaica especialmente), la española de la conquista y luego la europea.

La historia de la música argentina tiene su punto de partida en la actuación de los misioneros, que la cultivaron y difundieron entre los indígenas de todo el virreinato, a la vez que los convirtieron a la religión católica y a la civilización.

Fray Francisco Solano (1549-1610) partió de Lima y recorrió toda la provincia de Tucumán, provisto de su legendario violín —que era su única arma, aparte de su palabra convincente— despertando los sentimientos más notables de los miembros de las tribus entre las cuales se alojaba. Los nativos tenían una especial inclinación hacia la música y en muchos casos, buenas aptitudes, de manera que fue mucho más fácil someterlos con ella que con las armas.

El padre jesuita Luis Berger, a su vez, cantaba y hacía cantar a los indios, enseñándoles a fabricar instrumentos. En 1585 ya existía un órgano en la iglesia de Santiago del Estero, y en 1600 eran conocidas las arpás, flautas y vihuelas, que los naturales aprendían a tocar rápidamente.



Julián Aguirre, cuya obra señala el comienzo de un arte musical auténticamente argentino.

La música no era exclusivamente religiosa y los misioneros autorizaron y propiciaron la realización de fiestas populares en las que se daban bailes nativos que poco a poco se fueron mezclando con otros que venían de la metrópoli española. Así se produjo una mutua asimilación: de lo religioso y lo español hacia lo americano y viceversa.

Pronto habrían de surgir una música y una coreografía de características singulares, diferenciadas cada vez más de sus fuentes nativas o españolas, o sea, un arte de estilo "argentino" inconfundible.

El teatro relacionado con la música tuvo gran desarrollo en el siglo XVIII. Se inició con obras del género tonadillesco, que entonces tenía gran popularidad en España, país cuyos compositores no abordaron mayormente el género operístico. En 1804 se inauguró el teatro Porteño, que contaba con una orquesta cuyo director era Blas Parera, autor de nuestro Himno, y que era violinista, clavicordista y compositor.

Hubo, simultáneamente, un gran desarrollo de la música popular, y se organizaron bailes familiares en los que se apeló a un repertorio de danzas nacionales y europeas. En las fiestas públicas y religiosas participaban bandas, conjuntos orquestales y órgano, con músicos llegados de España, Italia, Francia y Portugal, todo lo cual fue influyendo en la formación de una cultura naciente que habría de fructificar en el siglo diecinueve.

Las primeras óperas o fragmentos de ellas se escucharon en el antiguo teatro Coliseo entre los años 1817 y 1821. En este año, José Antonio Picazarri fundó la Sociedad Filarmónica y en 1825 se representó por primera vez completa la ópera de Giacomo Rossini *El Barbero de Sevilla*, conquistando el apoyo del público, entusiasmado por ese género.

Picazarri fue el maestro de toda una generación de argentinos, destacándose entre ellos Juan Pedro Esnaola, pianista brillante y compositor, cuyo arreglo del Himno Nacional es el que con pocas variaciones se ejecuta ahora. La segunda mitad del siglo XIX se caracterizó por la preponderancia de la música italiana, dado el gran número de óperas de ese país que se representaban. La música criolla quedó circunscripta al campo y a las ciudades del interior.

Sin embargo, el nativo iba a sacar provecho de las técnicas europeas. En 1877, Francisco Hargreaves estrenó su ópera *La gata blanca*, primer ejemplo de realización lírica argentina. Arturo Berutti sería el primer músico argentino que, habiendo estudiado el folklore, realizó óperas de ambiente nacional como *Pampa*, *Yupanqui*, *Los héroes* y otras.

Al resolver que los artistas fueran becados para estudiar en el extranjero, el gobierno consiguió encauzar las aptitudes de muchos músicos que perfeccionaron su técnica y al volver al país crearon un arte local. En tal sentido se destacaron Alberto Williams, Julián Aguirre, Constantino Gaito, Ernesto Drangosch, Juan Bautista Massa, Carlos López Buchardo, Felipe Boero y muchos otros.

Nuestros compositores abarcaron todos los géneros, estilos y tendencias que estudiamos en capítulos anteriores. En la actualidad, la Argentina ocupa un lugar preponderante en la creación musical tanto americana como europea; sus músicos han figurado en los puestos más honrosos en concursos internacionales y sus obras figuran en los programas de todo el mundo civilizado contemporáneo.

EN EL BRASIL

En este país la música está vinculada a tres elementos étnicos: el indio, el africano y el europeo (de ellos tiene menor preponderancia el indio). La influencia africana es tan fuerte que se halla en casi todos los cantos tradicionales, basados principalmente en la *samba*. En cuanto a la portuguesa, está representada por las cantigas *da rua*, pregones, cantos de trabajo, etc.

Además hay antiguos cantos españoles como las tiranas, serranillas, cantigas (que también pertenecen a Francia), y el fandango. El más típicamente africano de los aires es el *batuque*, siguiéndole el *candomblé* (candombe en la Argentina) y el *macumbá*, de carácter religioso. En todos predomina el elemento rítmico persistente y primitivo, basado en el percutir del tambor, instrumento fabricado por los mismos indígenas.

La música culta llegó con los misioneros jesuitas, destacándose entre ellos la figura legendaria del padre José Ancheta. Los misioneros traducían para los naturales los cantos e himnos religiosos, aprovechando la propensión de éstos hacia la música. Ya en el siglo XIX se destacó un músico nativo, José Mauricio Núñez García, que asombró al rey de Portugal cuando éste llegó a Brasil huyendo de las tropas napoleónicas.

La pasión de Don Juan VI por la música, y la instalación de la corte portuguesa en Brasil fueron factores de gran importancia para el desarrollo de este arte, puesto que se radicaron en el país figuras ya famosas en Europa. La orquesta de la Real Capilla contaba con 100 músicos y

según un historiador “ejecutaba el Miserere de Pergolesi con singular perfección”.

Francisco Manuel da Silva, autor del Himno Nacional del Brasil, desplegó intensa actividad y fundó un conservatorio de música; José Amat, por su parte, tuvo la iniciativa de crear la Academia Imperial de Música y la Ópera Nacional. En 1861 se estrenó la ópera *El Guarani*, digno exponente del arte americano, con el molde italiano inevitable en esa época.

Tampoco faltó la influencia francesa y alemana, notable en las obras posteriores y que al igual que en la Argentina abarca todos los géneros y estilos. Algunos de sus mejores compositores son Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Héctor Villa-Lobos, etc.

EN CHILE

Diversos estudios realizados coinciden en señalar la afición de los araucanos por la música. Así, las tribus que aún subsisten bailan danzas de distinto tipo —como mágicas, rogativas, medicinales y ceremoniales—, que tienen la particularidad de ser auténticamente americanas y sin conexión con las que posteriormente trajo la conquista española. Estas, en cambio, poseen características europeas, aunque asimiladas a los hábitos chilenos, y son bailadas por los *huasos* de ese país.

En la época colonial (1541-1817) la música culta se confunde con la religiosa y los primeros órganos aparecen hacia 1611. Como en nuestro país, los mercedarios y jesuitas realizaron una labor de catequización inculcando a niños y adultos el canto llano. Poco a poco se fue creando un estilo nacional, mezcla de religioso, culto y popular, cuyos exponentes máximos son la “tonada”, el “corrido” y la “décima”, que entona el payador acompañado con vihuela o *guitarrón*, instrumento que tenía 25 cuerdas.

Hacia 1842 también en Chile triunfan la ópera italiana —cuya vigencia abarca todo el siglo XIX— y la zarzuela española, llegada en el año 1857. Ya en este siglo aparece una figura muy importante, Domingo Santa Cruz, quien logra elevar la actividad musical al ámbito de la Universidad, creando la Facultad de Ciencias y Artes Musicales.

Cabe citar, además, a Armando Carvajal, reformador del Conservatorio Nacional de Música y a Vicente Salas Viú, creador del Instituto de Investigaciones Musicales.



Indígenas mexicanos chamulla con sus instrumentos musicales típicos.

EN EL URUGUAY

En este país la música indígena se conoce a través del relato de los cronistas, pues los charrúas jamás convivieron con los conquistadores y colonizadores y su música no tuvo ninguna influencia en el folklore.

En general, puede decirse que la música folklórica uruguaya está basada en tres danzas: el *pericón*, el *cielito* y la *media caña* y en cuatro especies cantadas: el *estilo*, la *milonga*, la *cifra* y la *vidalita*, es decir que no se diferencia del repertorio argentino, excepto en la mayor variedad y riqueza de éste.

La música culta está representada por tres elementos fundamentales: la religiosa, la de salón y la de escena. Este último género consistió en la representación de tonadillas y trozos de zarzuelas, hasta que, en 1830, se implantó la ópera italiana que predominó durante toda esa centuria.

Después de un primer grupo de compositores uruguayos y europeos, entre los cuales debe citarse a Francisco José Debali, autor del Himno Nacional, aparece en el siglo XX el movimiento nacionalista cuyo representante inicial es Eduardo Fabini, figura descollante por sus trabajos sinfónicos *Campo* y *La isla de los ceibos*.

También son importantes Luis Cluzeau, Mortet, César Cortinas y Héctor Tosar Errrecart quienes al igual que en todo el continente, forjaron un arte musical americano inconfundible.

EN MÉXICO

El pueblo mexicano anterior a la conquista española poseía una rica tradición musical vinculada a los cultos rituales, bodas, fiestas y solemnidades. Sus bailes de magia eran el *Bastel Okot*, el *Baile de las candelas* y la danza sagrada maya *Chantunyan*; se acompañaban con cánticos monódicos al ritmo de instrumentos de percusión.

Los misioneros aprovecharon esos cantos y bailes para introducir los litúrgicos, excluyendo los detalles paganos. Poco a poco, los mexicanos perdieron la fe en sus dioses, pero conservaron sus danzas dedicadas ahora al nuevo culto. Antes y después de las funciones en los templos, era frecuente la celebración de bailes populares derivados de los que practicaban los antiguos indios.

Por ello, las danzas mexicanas han conservado sus características originales, como tampoco varió la vestimenta empleada. En cambio, los cantos han sufrido la influencia de la música europea, y sólo en lugares aislados del país quedan vestigios de viejas canciones.

En 1556 se introdujo la imprenta musical en México y la fabricación de órganos fue floreciente, pues había gran número de estos instrumentos en iglesias y catedrales. También aquí, en el siglo XIX, se introduce la música de ópera italiana. Melesio Morales fue el primer compositor mexicano cuya ópera *Ildegonia* se estrenó en Europa en 1868.

En el último tercio del siglo se inicia el período nacionalista, es decir, la utilización del folklore mexicano en obras de forma culta europea. En este aspecto se destacan Manuel M. Ponce —quien ha sabido unir la técnica actual con el espíritu de los temas mexicanos—, José Rolón, Silvestre Revueltas, Carlos Chaves y varios más.

EN LOS ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA

La colonización de América del Norte a cargo de franceses, ingleses, holandeses y la introducción de esclavos negros, realizada por franceses y españoles al sur del país, dieron a los Estados Unidos de América una fisonomía musical muy diferente al resto del continente, sobre todo de América del Sur, en donde predominó el estilo de España, luego el de Portugal y Francia y posteriormente el de la lirica italiana.

Poco se sabe sobre la música de las tribus primitivas que poblaban el país. En este siglo se comenzó a estudiarla en las reducciones de los Omaha, Sioux, Chippewa, Ute y Hidatsa, aborigenes que no adoptaron la música importada. Sus instrumentos eran pocos, reduciéndose a la percusión y algunos aerófonos.

El indio depositario de un canto, que cree haber recibido durante un sueño o después del él, tiene que reproducirlo íntegro, sin interrupción y sin equivocarse (en cuyo caso lo reanudará), pues es el responsable de su transmisión a sus descendientes. La música de estas tribus crea lazos entre los espíritus y los ejecutantes, de manera que cumple una función social. En un 40% de esos cánticos se observa el empleo de la gama pentatónica, tan desarrollada entre las civilizaciones primitivas, centro y sudamericanas.

EL "JAZZ"

Esta palabra apareció impresa por primera vez en 1912. Posiblemente haya nacido en Nueva Orleans, aunque se ignora su etimología; una teoría sostiene que pertenece a un dialecto negro y que significa *excitar*.

Como estilo de danza, de origen negro, se conoció en 1914, con la expresión de *Syncopated music*, caracterizándose por la precisión de ritmo, la homogeneidad estilística y la crudeza de instrumentación.

Como género musical es —para los puristas— “una forma” de “tocar”; el repertorio tendría menos importancia que el estilo y la improvisación que hacen los ejecutantes.

Su origen derivaría de los “*negro spirituals*”, “*blues*”, “*ragtimes*”, “*cake-walks*”, etc. Los “*negro spirituals*” son cantos religiosos autóctonos de los negros del África Occidental (Guinea, Congo, Nigeria, Costa de Oro), de carácter melancólico y melodías sincopadas; sus temas suelen ser asuntos del Antiguo Testamento o cantos de queja del esclavo expatriado entonadas en su trabajo en las plantaciones, en las riberas de los ríos, etc. Stephan Foster (1826-1869), norteamericano, recogió muchas de estas canciones. En 1830, en Londres, cantaron “*spirituals*” los *Ethiopian singers*; en 1878, lo hicieron los cantores negros de la Asociación *Jubilee-singers*.

Los investigadores están de acuerdo en señalar la influencia del coral protestante, introducido en los Estados Unidos de América en el siglo XVII por los primeros misioneros y que el genio deformante del negro transformó en “*spirituals*”. Esta influencia fue innegable en la armonía, y a ella debe sumarse, en no menor grado, la obra de Haendel, Mendelssohn, Chopin y Liszt, muy conocida en los países anglosajones.

LOS "BLUES"

Esta palabra —que no tiene singular— pertenece al argot negro y se traduce por gazmoñería o disimulo (no por azul).

Son piezas de 12 compases en las que el negro canta su tristeza, congoja, depresión, melancolía.¹ Una de sus características es ar-

¹ Néstor O. Oderigo: Panorama de la música afroamericana, Ed. Claridad, Buenos Aires, 1944, (página 79).



Dos de los instrumentos aerófonos de metal preferidos por los ejecutantes de jazz desde su primera época: trompeta y saxofón.



mónica: al acorde de tónica de tonalidad mayor, se agrega una 7^a disminuida y se desciende la 3^a. Por ejemplo: *do-mib-sol-sib*, con lo que se amaga un cambio de modo que no se concreta.

"RAGTIME"

Significa "tiempo en jirones", o "ritmo arrugado"; es música melódica y sumamente sincopada, usada por los negros de África.

"CAKE WALK"

Significa "baile de la torta", y era bailado por parejas de negros que llevaban látigos y avanzaban a saltos.

Al principio el jazz fue estilo "*straight*" (derecho, estricto, correcto), en el que se toca la música escrita, al que luego se contrapuso el "*hot*" (estilo caluroso, ardiente) y que implica una gran libertad en la ejecución, promoviendo la improvisación, en la cual predomina como característica esencial el "*swing*" (balanceo).

Como acotación, cabe citar la opinión de Raoul D'Harcourt, quien en un estudio sobre la música de Haití y Brasil (*La musique des origines à nos jours*, Larousse, París, 1946), hace notar que es muy rítmica y que en ella se destacan mucho los elementos criollos, como la languidez, el desdoblamiento de notas, la prolongación de un tiempo sobre otro, las sincopas y además cierta indolencia. La ejecución es tan natural y espontánea que parece fácil; conserva, además, un balanceamiento muy especial, similar al "*swing*", que es lo más negro del "*jazz*".

En fin, el "*jazz*" ha recibido muchos aportes de la música europea, lo que le permitió crear acordes alterados, 7as. disminuidas con apoyaturas (Wagner y Franck), acordes de 9as. paralelas (Debussy).

Muchos son los autores populares que se han destacado por sus piezas en el género, por su particular estilo de instrumentación, pero uno de los que logró plasmar todas sus características en obras formales fue George Gershwin (1898-1937), autor de *Rhapsody in blue*, *Porgy and Bess* y otras.

Han dedicado una atención especial al "*jazz*" grandes compositores impresionistas y modernos, utilizándolo como elemento pintoresco o exótico; entre ellos figuran Debussy, Ravel, Stravinsky, Honegger,

Los primeros ejemplos de *nacionalismo* en el teatro lírico los dieron C. M. Weber, con su ópera *El cazador furtivo* o *Freischütz*; F. Schubert con sus "lieder" vieneses; F. Chopin con sus obras impregnadas de espíritu polaco; F. Liszt con sus rapsodias húngaras; M. Glinka con su ópera de ambiente popular ruso *La vida por el Zar* y, sucesivamente, F. Smétana, C. Saint-Saëns, P. Chaikovsky, I. Albéniz, M. de Falla, A. Dvořák, J. Sibelius y diversos compositores americanos que hallaron en sus respectivos países elementos de inspiración auténticos.

En algunos casos, esos caracteres se identifican por el ritmo, la melodía o los sistemas modales. Sin embargo, todo ello ocurre en un momento determinado del arte nacional, pues pronto los caracteres que se imponen aspiran a una universalidad comparable con la clásica, lo cual se logra cuando el elemento constructivo está a cargo de artistas de talento.

Además, los valores del nacionalismo adquieren su verdadera vigencia mientras se empleen con mesura y discreción, ya que su exageración puede anular todo valor artístico.

ESTILO IMPRESIONISTA

El término "impresionismo" nació en la pintura de un artista francés, Claude Monet (1840-1927), una de cuyas obras representa los nenúfares de su jardín a distintas horas del día, con tonalidades muy diversas según los efectos de luz que recibían las flores. Es decir, que los mismos objetos se transforman progresivamente, según el caudal lumínico que reciben, e *impresionan* en forma distinta nuestra retina, si los vemos en distintos momentos.

Al observar esos cuadros de Monet —que forman una serie— no en forma sucesiva, sino aisladamente, la diferencia entre dos de ellos puede ser tan grande como la que existe entre la luz de la mañana y la del crepúsculo.

También en la música hubo un estilo *impresionista*, con la diferencia de que, en vez de descomponerse el *color* de acuerdo con la luz, la *tonalidad* se "disuelve" mediante el empleo de progresiones de acordes que producen un efecto extraño y fascinante. Esta será una característica notable de toda la música moderna.

El músico francés Claude Debussy es el creador del *impresionismo musical*, ya que en su obra *El mar*, por ejemplo, expone sinfónicamente

sus impresiones frente al mar, "desde el alba al mediodía". Asimismo, es de este estilo su obra "*Índigenes*".

ESTILO EXPRESIONISTA

Este es un estilo musical que también deriva de la pintura, en este caso, de la alemana. W. Kandinsky y Paul Klee no pintaban el objeto real, sino algunos elementos de él sin su apariencia verdadera, creando una abstracción, como se ve en los cuadros de Picasso.

En la música también se tomaron sonidos agrupados en *series* especiales, que no constituyan ninguna de las escalas ni modos usuales, y sobre ellas se hicieron obras sumamente disonantes que significaban la expresión sonora de algunos músicos. El inventor de este estilo fue Arnold Schönberg (1874-1951).

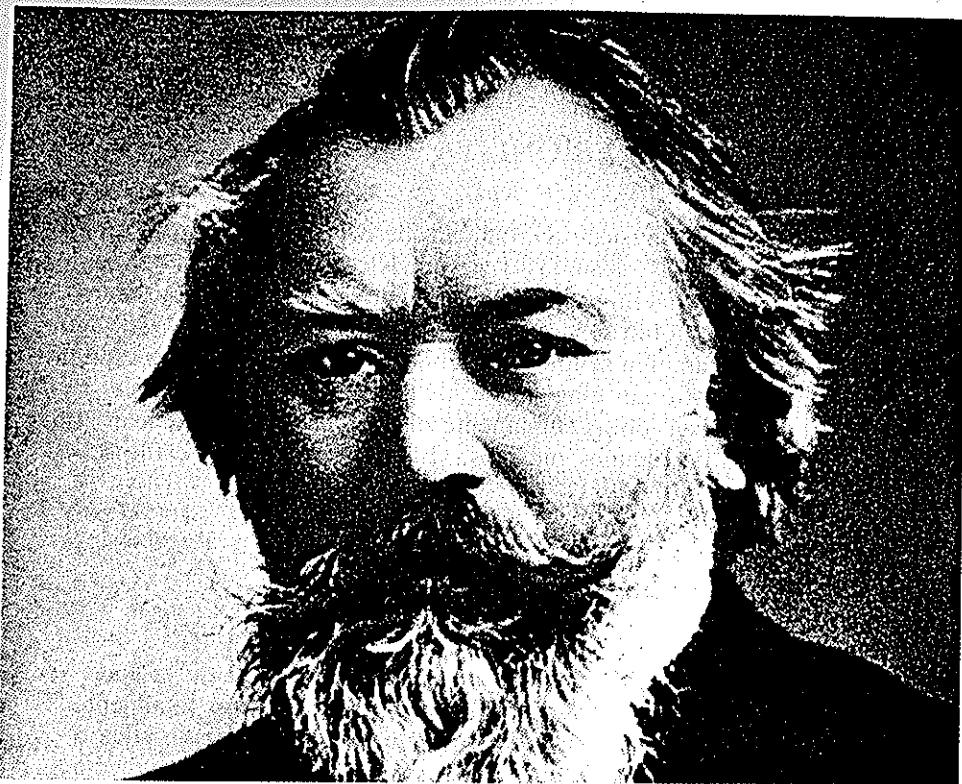
ESTILO NEOCLASICISTA

Después de la admiración de todo el mundo musical de la época hacia la obra de Richard Wagner, se produjo una reacción totalmente inversa, o sea de repulsa, y no porque se le negara validez artística o técnica, sino porque se consideró que la música no podía servir única e incondicionalmente a los asuntos dramáticos.

Recordemos que el romanticismo se había modelado en obras que tenían por objeto describir el sentimiento y la fuerza interior del músico, y que Wagner, a su vez, afirmaba que la música del futuro habría de ser el "drama musical". En cambio, otro grupo de músicos entendió que era necesario volver a las formas de la música clásica, de cámara y sinfónica, arguyendo que la estructura de sus tiempos y movimientos, era la única capaz de contener coherentemente la idea musical.

Entre tales músicos sobresalieron Johannes Brahms y César Franck.

Johannes Brahms (Hamburgo, Alemania, 1833-1897). Fue R. Schumann quien, en un artículo periodístico supo reconocer en J. Brahms, cuando éste contaba veinte años, a un compositor digno de figurar entre los grandes del romanticismo. A su vez, Franz Liszt le facilitó su presentación ante R. Wagner, en Weimar.



Johannes Brahms

Sin embargo, Brahms sintió muy pronto que sus ideales artísticos lo conducían hacia otra meta, dejando de lado el criterio wagneriano, según el cual la música del futuro debía ser el *drama musical* representado por sus óperas.

Con otro compositor, J. Joachim, redactó un manifiesto antiwagneriano, cuya finalidad estética consistía en un retorno a las *formas* del clasicismo por entender que eran las más apropiadas para contener un lenguaje musical coherente: sonata, cuarteto, sinfonía y concierto.

Esta polémica entre dos corrientes estético-musicales dividió a la música alemana durante varias décadas, en cuyo lapso la opinión se dividió entre "wagnerianos", por un lado, y admiradores de Brahms, por otro.

En las obras de este músico existe una honda emoción en sus ideas melódicas y una depurada técnica instrumental. Escribió cuatro sinfonías, dos conciertos para piano y orquesta y uno para violín y orquesta, un Réquiem de profundo sentido religioso y diversas obras de cámara.

César Franck (Lieja, Bélgica, 1822-1890). César Franck tuvo en Francia importancia similar a la de Brahms en Alemania, por cuanto al fundar la *Schola Cantorum* logró interesar a los jóvenes compositores en la producción de música *pura*, en desmedro de las óperas cómicas y bufas que, si bien divertían al público, disminuían su nivel cultural.

De la *Schola*, surgieron músicos de reconocidos méritos, como Vincent D'Indy, Paul Dukas y Ernest Chausson, que seguían esas orientaciones.

Franck fue un pedagogo ilustre al par que un creador de talento, a quien también ayudó y alentó Franz Liszt —quien iba a escucharle cuando improvisaba maravillosamente en el órgano— cuya celebridad como pianista le facilitó el reconocimiento en el mundo artístico de la época.

La maestría y severidad en la elaboración de sus obras, revelan la honda influencia de J. S. Bach y Ludwig van Beethoven, cuyos principios y contenido espiritual anhelaba seguir.

César Franck desarrolló y perfeccionó al más alto grado la forma *cíclica* iniciada por Liszt, consistente en la elaboración de los temas principales de la sonata o la sinfonía de manera que vuelven a surgir en el transcurso de la obra en combinaciones magistrales, de alta técnica, que dan unidad a la obra en toda su extensión.

Su obra incluye sonatas para piano, cuartetos de cuerdas, corales para órgano, oratorios y obras sinfónicas.

Richard Strauss (Múnich, Alemania, 1864-1949). Es uno de los más importantes y significativos músicos poswagnerianos. En sus obras sinfónicas, la orquesta es más numerosa de lo habitual, debido al agregado de instrumentos que consiguen timbres y efectos originales.

Mientras R. Wagner, por ejemplo, expresa con su música sentimientos dramáticos, Strauss prefiere describir situaciones exteriores en una especie de realismo de enorme vitalidad. En sus magistrales poemas sinfónicos, escritos bajo la influencia de F. Liszt, traduce musicalmente desde el gesto primario hasta el más alto simbolismo; desde la poesía de *Don Juan*, hasta el balido de los corderos, y desde el movimiento de los molinos de *Don Quijote* a la mueca burlona del personaje inspirador de *Till Eulenspiegel*.¹

Corresponde advertir que el poema sinfónico puede ser apreciado por el oyente siempre que haya leído y comprendido el sentido que encierra el poema propiamente dicho. Sería difícil hallar el simbolismo de la música si se ignora el asunto *concreto* que la inspiró.

Strauss compuso, además, las óperas *El caballero de la rosa*, *Salomé*, *Electra* y otras obras de variado género.

Gustav Mahler (Kalischt, Checoslovaquia, 1860-1911). Prestigioso director de orquesta, que halló en lo sinfónico el mejor cauce para su inspiración.

Su música —menos conocida que la de Strauss— está imbuida de idealismo y de una mística melancólica. La base literaria de sus concepciones musicales hace su estilo muy denso. No pudo desligarse de la poderosa influencia de R. Wagner, e hizo suyo el concepto de la armonía como expresión, no sobre la base del “cromatismo”, sino del “diatonismo”.

Mahler era de carácter apasionado y vehemente y el hecho de haber compuesto nueve sinfonías constituye una prueba del esfuerzo realizado, digno de mención, pues su técnica revela gran maestría. Su obra *La canción de la tierra* une la voz humana a la de los instrumentos.

Ottorino Respighi (Bolonia, Italia, 1879-1936). Las obras de este compositor son de estilo nacionalista. Dominaba todas las escuelas y poseía una cultura excepcional, adquirida en institutos de Alemania y Rusia, pero ello no le invalidó para volcar en su música el cálido acento de su país.

¹ Bufón del siglo XVI, inmortalizado en los cuentos populares alemanes.

Fueron motivos inspiradores, el susurro de los pinos y el murmullo de las fuentes o surtidores de agua, como en el caso de los poemas sinfónicos *Los pinos de Roma*, *Las fontanas de Roma* o *Fiestas romanas*, y su mejor elemento expresivo, la orquesta sinfónica.

A su vez, es neoclasicista en obras como *La boutique fantasque*, música para ballet basada en motivos musicales casi desconocidos de Gioacchino Rossini y *Rossiniana*, suite popular en la que trata viejas fórmulas de arte italiano.

Gian Francesco Malipiero (Venecia, Italia, 1882-1973). Como Respighi, halla en la música sinfónica el mejor medio para expresarse y desarrollar una imaginación poco común.

Nacionalista en obras como *El viento en los cipreses* y *La sinfonía del mar*, es neoclásico en obras en las que alude a antiguos autores italianos, buscando en ellos los caracteres nacionales; tal es el caso de *Cimarosiana* y *Cantos madrigalescos*.

Alfredo Casella (Turín, Italia, 1883-1947). Pianista, compositor y director de orquesta, es como sus dos compatriotas citados más arriba, nacionalista en su rapsodia *Italia* y neoclásico en *Scarlattiana*, obra escrita como homenaje al gran compositor Scarlatti.

En estos músicos es inútil buscar el tema folklórico “documental”, porque no lo utilizan como tal y ello porque no les es necesario, dado que en la música italiana —como en la francesa—, pervive espontáneamente en todas las épocas.

Lo que ellos emplean es el canto popular como un rasgo de su propio estilo y sus creaciones en el género nacionalista son, más que nada, una resultante de la corriente que conmovía en este período a toda Europa.

Erik Satie (Honfleur, Francia, 1866-1925). Este compositor encabezó el grupo de los seis franceses, cuya idea era crear una escuela similar a la de los cinco rusos.

Siendo un pianista hábil, solía incluir en sus ejecuciones ciertas disonancias poco usadas entonces, como las que forman el acorde de siete sonidos (11^a) y de 8 sonidos (13^a). Como tales acordes fueron una característica armónica de la música de Debussy y de Ravel, circuló la versión de que Satie era precursor de ellos, y de ahí su inclusión entre los impresionistas.



Maurice Ravel, según un retrato realizado por Behr. (Tomado de Pictorial education, Londres, 1960.)

En verdad, tanto Debussy como Ravel fueron amigos de Satie, y el primero de los nombrados orquestó algunas obras de éste para piano, a las que tituló *Gymnopedias*.

Claude Debussy (París, Francia, 1862-1918). Estudió piano con una alumna de Chopin e ingresó al Conservatorio de París a los 11 años. Allí obtuvo el gran premio de Roma por su cantata *El niño pródigo*, en la cual se observa una influencia de su compatriota y autor de óperas Massenet.

En su juventud viajó a Rusia y luego a Bayreuth, ciudad alemana donde se halla el famoso teatro wagneriano. A su regreso mantuvo estrecho contacto con pintores y poetas, despertándose en él el deseo de realizar musicalmente el estilo impresionista, entonces en boga en la pintura de Monet.

Entre sus obras figuran el preludio *Siesta de un fauno*, los *Nocturnos* y la obra escénica *Peleas y Melisanda*, sobre argumento de Maeterlinck; además, compuso el poema sinfónico *El mar* y el misterio *El martirio de San Sebastián*, sobre texto de D'Annunzio.

En un principio, Debussy recibió la influencia de Wagner, pero pronto se emancipó y halló formas melódicas y agregados armónicos absolutamente nuevos. En cuanto a sus obras para la escena, se preocupó de que las palabras del texto fueran perfectamente comprensibles, para lo cual adoptó una manera próxima al recitado.

Las virtudes de Debussy son una melodía personalísima y netamente francesa; armonía novedosa por sus efectos originales, cuyo predecesor directo es Chopin con sus 24 preludios para piano y cuidadosa selección de los motivos poéticos como guía que puede utilizar el oyente, para procurar ubicarse en un clima similar al que inspiró al músico. A su vez, Debussy sentó las bases de la música modernista, cuyos pilares fueron Stravinsky, Bartok, Milhaud, Hindemith, entre otros.

Maurice Ravel (Saint-Jean-de-Luz, Francia, 1875-1937). Hijo de un ingeniero mecánico e inventor, ingresó al Conservatorio de París y obtuvo el segundo premio de Roma en 1901, componiendo *Juegos de agua*, *Historias naturales*, *La hora española*, *Gaspar de la noche* y *Dafnis y Cloe*, esta última para los ballets rusos de Diaghilev.

Posteriormente, escribió *El niño y los sortilegios* y *La valse*. Para la bailarina Ida Rubinstein compuso el *Bolero*, que él consideraba displicentemente como "demasiado famoso".

Pese a que manifestaba que en la música "todo es ciencia y cálculo", sus hermosas melodías, tan expresivas, lo contradicen. Esto no debe extrañar, pues Ravel poseía un temperamento que le hacía aborrecer las exageraciones y las exteriorizaciones. Se negaba a considerar la música como un refugio de sus estados de ánimo, es decir, que su actitud era opuesta a la de los músicos del romanticismo.

Fue un gran maestro de la armonía y la instrumentación, con las que logró obtener efectos sonoros totalmente novedosos, considerándoselo precursor de la *politonalidad* (dos instrumentos, o grupos de instrumentos, tocando simultáneamente en dos tonalidades diferentes).

Aunque en primera audición el oyente quizás no halle mucha diferencia entre la música de Debussy y la de Ravel, puede observarse, sin embargo, que en la melodía, éste es más claro, realista y vigoroso, recurriendo a veces a la canción popular francesa, de cuyo ritmo saca insospechado provecho.

Albert Roussel (Tourcoing, Francia, 1869-1937). Fue uno de los músicos más destacados de la *Schola Cantorum* de París. Ingresó al ejército en 1894 pero lo abandonó para dedicarse a la música. Su ópera-ballet *Padmavati*, sobre un cuento de hadas, cuatro sinfonías, *El festín de la araña*, música de cámara y para piano y canto, son algunos ejemplos de su producción. Su éxito en el mundo musical actual puede encontrarse en la reacción de los oyentes desalentados por las disonancias excesivas de otros autores contemporáneos.

Darius Milhaud (Aix-en Provence, Francia, 1892-1953). Es uno de los compositores del grupo de *los seis*, cuya tendencia estilística está basada en el empleo de la politonalidad iniciada por Ravel. Por ejemplo, en su *serenata*, el clarinete toca en Mi mayor; el fagot en Re mayor y la flauta en Si b mayor.

Aunque fue compositor académico en la forma, empleó en la armonía muchos elementos disonantes, distinguiéndose sus obras *Saudades de Brazil* y *Cristóbal Colón*, además de música de cámara y sinfónica.

Dice el musicólogo Adolfo Salazar² referente a la politonalidad: "Las tonalidades se superponen bajo la responsabilidad del compositor, un poco como los motetes medievales con diferentes textos: solamente que, en este caso tan viejo, el compositor iba guiado por la ley intuitiva de la consonancia. ¿Qué es lo que el oído percibía en esa aglomeración de textos, de los cuales uno cantaba una melodía profana en lengua

vulgar; otro un texto no religioso en latín popular; otro más, un *canto fermo* en latín eclesiástico? Probablemente el oído recogía solamente la voz dotada de timbre más penetrante. También es posible que en la politonalidad, el oído, cuando se habitúa a la heterofonía, halle su placer en el volumen sonoro disonante."

Francis Poulenc (París, Francia, 1899). También integró el grupo de *los seis*. Poseía una fina naturaleza musical y verdadera devoción por Debussy.

Escribió *Concierto campestre*, *Animales modelos*, *Pastorella*, *El diálogo de las Carmelitas*, *La voz humana*, etc.

Arthur Honegger (El Havre, Francia, 1892-1955). Aunque su escuela es francesa, su arte está entroncado al alemán, habiendo expresado reiteradamente su admiración por J. S. Bach, a quien él consideraba su modelo.

En sus obras demuestra profundo conocimiento de la técnica polifónica; tiene una fina sensibilidad y sabe utilizar con desenvoltura las grandes masas corales y sinfónicas, dándoles un espíritu moderno.

Entre sus obras se destacan los oratorios *El rey David* y *Juana de Arco en la hoguera*, y los poemas sinfónicos *Pacific 231* (historia de una locomotora) y *Rugby* (peripecias de un partido de ese deporte).

Isaac Albéniz (Gerona, España, 1860-1909). Fue un niño precoz que despertaba admiración por sus ejecuciones en el piano. De carácter inquieto, realizó numerosas giras por Europa y América.

Admiraba a F. Liszt, de quien recibió lecciones, y también a F. Pedrell, el maestro que rescató la música folklórica española de su paulatina extinción y quien lo orientó definitivamente en su estilo, profundamente hispano, aunque sin coartar su fuerte inventiva.

Radicado en 1893 en París, intimó con músicos célebres, como Fauré y Debussy, cuyas composiciones habrían de influir en su técnica.

Son mundialmente famosas su suite *Iberia*, para piano; *Almería y Triana*; compuso varias zarzuelas, la ópera *Pepita Jiménez* y el poema sinfónico *Cataluña*.

Enrique Granados (Lérida, España, 1868-1916). De modesto origen, también él estudió con el maestro F. Pedrell y a los 16 años consiguió que lo becaran para estudiar en París, donde se perfeccionó en composición. Su fuerte personalidad e hispanismo lograron sustraerle a la influencia de la música francesa.

Sus *Danzas españolas* para orquesta merecieron el elogio de grandes compositores, como Grieg y Massenet; en cuanto a su serie orques-

² SALAZAR, Adolfo: *Música moderna*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1944.

tal *Goyescas*, que tanto contribuyó a su celebridad, está inspirada en los tapices del famoso pintor español Francisco de Goya.

Una de sus óperas, también titulada *Goyescas*, se estrenó en Nueva York en 1916, trasladándose a dicha ciudad para presenciar la representación. Al regresar a su patria el buque en el que viajaba fue hundido por un submarino; Granados falleció al tratar de salvar a su esposa.

Manuel de Falla (Cádiz, España, 1876-1946). La música española del siglo XIX careció de modelos elevados hasta que el maestro Pedrell, estudiando a fondo el origen, desarrollo y actualidad de su folklore, logró interesar a jóvenes músicos, como Albéniz, Halffter o el más importante de todos ellos: Manuel de Falla.

Este fue discípulo de Pedrell y supo captar cuáles eran sus inquietudes, que podrían resumirse en esta doctrina: "El músico debe buscar su fuente inspiradora en los cantos populares y folklóricos, porque las melodías de todos los tiempos tuvieron en su textura elementos nacionales".

Entre sus obras hallamos la ópera *La vida breve*; el cuadro sinfónico *Noche en los jardines de España* y los ballets *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos*.

Su música tiene la característica de ser tan "española", que da la sensación de hablar al oyente. Su *Concierto* es una obra en la que hay detalles nacionales, no sólo de la época del músico, sino de antiguos autores españoles de romances, en tabulatura de vihuela.

Joaquín Turina (Sevilla, España, 1882-1949). Estudió en Francia en la *Schola Cantorum* y se impregnó del estilo *francista* (de César Franck). Si bien esa influencia se hace presente en sus primeras obras, posteriormente y por consejo de Albéniz, se inclinó hacia un arte más esencialmente español.

En sus obras *Sevilla* y *La procesión del rocío*, es donde Turina alcanza su mayor jerarquía, pues su música descriptiva es de incomparable sabor nacional.

Joaquín Rodrigo (Sagunto, España, 1902). Estudió composición con el músico francés P. Dukas y después lo hizo con de Falla, cuyos consejos y enseñanzas influyeron en su carrera. Fue a París becado, y allí, gracias al gran interés que despertaron fueron publicadas varias de sus obras.

De regreso a España, escribió el *Concierto de Aranjuez*, para guitarra y orquesta, con el cual alcanzó una posición destacada en la música española.

Su obra comprende música de cámara, para orquesta y escénica.

LA MÚSICA EN LA EDAD CONTEMPORÁNEA

12

DODECAFONISMO

Es un sistema —inventado por el compositor Arnold Schönberg— que tuvo su origen en el *expresionismo*. Schönberg, no satisfecho con la escala musical habitual, ni con los modos en uso, concibió la idea de valerse de los siete sonidos naturales y los cinco alterados en una forma nueva.

A ese efecto agrupó los doce sonidos en una *serie*, cuyo orden eligió según su deseo, a la que tomó en reemplazo de nuestra escala cromática habitual. Cabe señalar que una vez elegida la serie el compositor debería reproducirla sin variantes.

ATONALISMO

Como el término lo indica, se trata de a-tonalidad, es decir, que las obras de este tipo no se desarrollan en una tonalidad determinada y el compositor tiene la libertad de escribir sus ideas musicales sin encuadrarse en las reglas cadenciales que caracterizan a la tonalidad Do, Fa, Sol, etc.

No se arma la clave y la melodía puede transcurrir afectando a uno u otro tono, sin limitaciones de ninguna especie. Schönberg, antes de propiciar el dodecafonismo, compuso algunas obras según este criterio.

MICROTONALISMO

Desde el punto de vista de la Física, cada tono está constituido por 9 fracciones que reciben el nombre de *comas*; prácticamente (desde J. S. Bach), se ha establecido como división mínima del tono, el semitono, que puede ser diatónico y cromático.

Sin embargo, algunos músicos modernos, como el italiano Ferruccio Busoni (1866-1924) y el checoslovaco Aloys Haba (estudiado más adelante), han escrito música especulando sobre la división del tono en fracciones de 1/3, 1/4 y 1/6 de tono.

De tales divisiones, surgen sonidos a los que nuestro oído no está habituado, aunque sean propios de la música oriental, y que pueden lograrse en los instrumentos de cuerda y algunos aerófonos, no así en el piano, cuyo teclado está construido para producir únicamente la distancia mínima de semitono, aun cuando se ha fabricado uno para lograr distancias menores.

MÚSICA CONCRETA

Se llama así a una selección de materiales sonoros —no sonidos— que se extraen de diversos ruidos: pasos, roce de hierros, golpes, gotas de agua al caer, gritos, zumbidos de motores, etc.

Este material lleva el nombre de “objetos sonoros”, “que en cierto sentido, sustituyen a la idea de *nota musical*” (L. Berio). El “músico” que desea operar con estos “objetos sonoros” los elige cuidadosamente, los graba en cinta magnética, y va realizando la tarea de montaje para unirlos como desea. En este aspecto se ha destacado el ingeniero francés Pierre Schaeffer con su *Estudio de los ferrocarriles*, hecho con ruidos de locomotoras.

INSTRUMENTOS ELECTRÓNICOS

El gran desarrollo experimentado en los últimos años en el terreno de la electrónica ha dado origen a la creación de varios aparatos que,

sin ser verdaderos instrumentos musicales, producen sonidos de diversos timbres similares a aquéllos y, en algunos casos, nuevos.

Como se sabe, en los instrumentos musicales el sonido se produce por vibración de cuerdas, tubos, láminas, etc., y se rige por las leyes de la acústica, sin otra amplificación que su caja de resonancia.

En cambio, los que reciben la denominación de electrónicos producen los sonidos:

- por amplificación eléctrica del sonido físico que ha generado un instrumento musical; por ejemplo, guitarra eléctrica, órgano Wurlitzer, etc.;
- exclusivamente por vibraciones eléctricas amplificadas; por ejemplo, órgano Hammond, ondas Martenot, etc.

Es posible que con el transcurso del tiempo, la aplicación de estos y otros inventos influya en la estructura tradicional de la actual orquesta sinfónica.

MÚSICA ALEATORIA

El término *aleatoria* proviene de la raíz: *alea*, que significa *dado*, es decir que, al igual que en ese juego, “es lo que depende de un hecho fortuito”.

Esta definición sirve para orientarnos sobre esta corriente de la música contemporánea en la que no se usan —o se usan poco— las notas y figuras musicales. Los sonidos, por su parte, no se limitan a los de la escala tradicional, como tampoco la simetría de valores: negra, corchea, etc. Así, en lugar de los 12 sonidos de la escala cromática (7 teclas blancas y 5 negras en el piano, por ejemplo), cada octava puede disponer de 50 sonidos.

También se logran duraciones ilimitadas e intensidades que van desde el umbral hasta la cima de la percepción auditiva.

Como la música concreta, la *aleatoria* recurre a fuentes sonoras distintas de las producidas por los instrumentos conocidos, ya que emplea aparatos como el *generador electrónico de frecuencia*, que emite sonidos microtonales, o sonidos-rumor con timbres insospechados, sobre la base de cálculos matemáticos selectivos de los armónicos que se desea utilizar.



Igor Strawinsky, según un retrato realizado por Behr. (Tomado de Pictorial education, Londres, 1960.)

Casi ninguna de estas innovaciones puede escribirse con la grafía musical que conocemos. En consecuencia, se han inventado nuevos signos y gráficos en papel milimetrado, debiéndose recurrir al cronómetro para indicar las duraciones. Por todo ello, el pentagrama resulta apto sólo en forma parcial.

Siendo imprescindible un laboratorio electrónico, músicos e ingenieros especializados en acústica han debido coordinar sus esfuerzos, porque las frecuencias (sonidos), una vez halladas en los aparatos, se graban en cinta magnética para luego efectuar la transcripción al papel, que suele reflejar *aproximadamente* la idea del autor.

La misión del intérprete consiste en analizar esos signos y gráficos, para lo cual tiene cierta libertad de reproducción, pues como ellos no son precisos, resulta de gran importancia su propia concepción de lo anotado.

La música aleatoria se ha empleado para cortinas sonoras y como música de fondo de películas cinematográficas.

Han elaborado música aleatoria John Cage, Luigi Nono, Edgard Varese, Pierre Boulez y otros, además de varios autores argentinos, como Alberto Ginastera, Gerardo Gandini, José Maranzano, etc.

Entre los principales exponentes de la música contemporánea figuran:

Igor Stravinsky (San Petersburgo, Rusia, 1882-1971). Estudió piano con una discípula de Antón Rubinstein, siguió como autodidacta y finalmente tomó clases con Rimsky-Kórsakoff.

El éxito mundial lo obtiene con tres ballets: *El pájaro de fuego* (que le fue encargado por el coreógrafo Diaghilev), *Petrouchka*, que es la historia de una muñeca, y *La consagración de la Primavera* —definido por Stravinsky como “una serie de cuadros de la Rusia pagaña— cuya ejecución requiere una orquesta sinfónica reforzada.

En cambio, en *La historia de un soldado*, el reducido conjunto de instrumentos empleados marca señalado contraste con la obra anterior.

La producción de este músico contemporáneo es desconcertante, por cuanto posee una naturaleza contradictoria y no se ciñe a una modalidad o estilo determinados. Consagrado mundialmente, es una de las figuras más discutidas del arte sonoro; sus ritmos son imprevistos y desusados y emplea las combinaciones más inesperadas de timbres orquestales, así como disonancias inusitadas.

Arnold Schönberg (Viena, Austria, 1874-1951). Fue un músico autodidacta que elaboró en sus comienzos las formas del *lied* y del cuarteto; posteriormente, al tomar contacto con el grupo de pintores expresionistas (él también pintaba), se inició en el atonalismo, y más tarde, creó el dodecafonismo.

Su sexteto para instrumentos de cuerda titulado *Noche transfigurada*, es una de sus obras más importantes; en ella se puede advertir la influencia del compositor Gustav Mahler. Luego escribió los *Gurrelieder*, que son canciones descriptivas de la gesta del rey escandinavo Gurre.

Su escuela dodecafónica tuvo continuadores que la desarrollaron, tales como Alban Berg y Anton Webern, entre otros.

Paul Hindemith (Hanau, Alemania, 1895-1963). Iniciado en la composición musical en un estilo romántico, se fue inclinando hacia el atonalismo, para llegar a una especie de "retorno" a J. S. Bach, o sea, el contrapunto a la manera de éste aunque empleando disonancias ignoradas en el clasicismo.

Su importante ópera *Matías el pintor*, basada en la vida del pintor Matías Grünewald, es de carácter atonal, pero, en cambio, en *Cardillac* (ópera) se inclina al contrapunto.

Alban Berg (Viena, Austria, 1885-1935). Fue discípulo de Schönberg, y como tal, se aplicó a la técnica dodecafónica aunque no por ello sacrificó su propia personalidad artística y fina musicalidad.

Muchas de sus obras pertenecen a un estilo que puede llamarse *miniaturista*, porque son breves y denotan un trabajo minucioso y refinado. Son importantes la *Suite lírica*, para cuarteto de cuerdas, y el drama lírico *Wozzeck*, que está realizado en la técnica atonal.

Anton von Webern (Viena, Austria, 1883-1945). Alumno dilecto de Schönberg, fue el más fiel continuador de la técnica de los *doce tonos*. Su música es muy concisa y concentrada, al punto de que la ejecución de sus *Seis bagatelas* dura apenas 3 minutos, de manera que es muy difícil captar los sentimientos que expresa con tanta sutileza.

Es evidente que esta música, al margen de todo lo oido hasta el presente, requiere ser escuchada sin ideas preconcebidas, tratando de comprender lo que el autor ha volcado en ella.

Entre sus obras figuran *Sinfonía para 9 instrumentos*, 6 piezas para orquesta y 6 piezas para cuarteto de arcos.

Ernest Krének (Viena, Austria, 1900). Yerno de Gustav Mahler y enrolado en la técnica dodecafónica, ha introducido por primera vez el jazz en una ópera: *Johnny ameniza el baile*. Compuso música de cámara, orquestal, para piano y numerosas obras para la escena.

Dimitri Shostakóvich (San Petersburgo, Rusia, 1906-1975). Fue un compositor de talento, en cuyas obras se nota la influencia de Bruckner, Mahler y Berlioz, pero que poco a poco fue adquiriendo su propia personalidad.

Luego del éxito de sus primeras obras, fue acusado por las autoridades de su país de "hacer música decadente y aburguesada". Escarmientado por esa intromisión oficial en su vida artística, optó por conciliar su arte con la política y escribió su 7^a Sinfonía, llamada del *Sitio de Leningrado*, en la última guerra, obteniendo el aplauso popular.

Aram Khatchatourian (Tiflis, Armenia, 1903). Es un músico de inspiración marcadamente orientalista, que emplea en sus obras el folclor de su país. Obtuvo buen éxito con su Sinfonía de las campanas y el ballet *Gayne*, que incluye la popular *Danza de los sables*.

Se trata de una música fácil, de impacto seguro sobre auditórios poco exigentes.

Bela Bartok (Sânnicolaul Mare, Hungría, 1881-1945). Desde su infancia estuvo en contacto con el canto popular y los instrumentos tradicionales de su pueblecillo natal, que mantenían vivo el color local.

Compañero de otro músico, Zoltan Kodaly, comprendió que la música que deseaba hacer tenía sus raíces en las montañas de su patria, cuyas particularidades eran ajenes a las de la Europa musical de entonces.

Por ello, iniciaron un estudio del folclor de todos los pueblos de su país, con el objeto de conocer sus características especiales, sobre todo en lo rítmico y en lo modal.

Es autor de *Danzas rumanas* para orquesta, cuartetos, música sinfónica, *Microcosmos*, una numerosa serie de piezas breves y varias obras para la escena, poco conocidas fuera de Europa central.

Sergei Prokófiev (Sonzovka, Rusia, 1891-1953). Fue otro de los compositores que debió su aparición ante el público a Sergei Diaghilev, quien le encargó la música para varios ballets, entre ellos *El paso de acero*. Su ópera *El amor por tres naranjas* está llena de detalles pin-

torescos y su suite *Pedro y el lobo* incluye un relator que explica el cuento.

Sus obras y sinfonías lo colocan entre los primeros compositores rusos contemporáneos. Aunque tuvo éxito en Europa, volvió a Rusia donde, al igual que Shostakóvich, debió hacer pública profesión de fe hacia la política imperante, comprometiéndose a escribir música partidista.

Aloys Haba (Wisowitz, Checoslovaquia, 1893). Ha consagrado su creación a una nueva teoría consistente en la división del tono en 4 y 6 partes, denominada música *microtonal*, cuya difusión es muy difícil, salvo en su país, donde dicta una cátedra en el Conservatorio de Praga.

La música microtonal requiere, además de instrumentos adecuados a la división del tono, una notación musical que permita interpretarla. Escribió en ese estilo la ópera *La madre*.

Olivier Messiaen (Aviñón, Francia, 1908). Discípulo de Paul Dukas, su música participa de tendencias bastante dispares, tales como la religiosa, impregnada de profundo misticismo, y la expresionista.

No desdeña ninguno de los elementos técnicos modernos, incluyendo las ondas Martenot, o sea que su música, aun religiosa, ofrece singulares contrastes sonoros y timbres nuevos —además de ritmos desusados— lo que origina juicios contradictorios en el oyente.

Escribió *Preludios* para piano, *La natividad del Señor*, que es una serie de piezas para órgano, y *Pájaros exóticos*, entre otras.

13

GENERALIDADES Y DEFINICIONES

FOLKLORE MUSICAL

La palabra "folklore" (*folk*: pueblo; *lore*: saber), se aplica a la música proveniente de las melodías campesinas antiguas, sin autor conocido, y que se han conservado a través de varias generaciones.

Se caracterizan por su melodía expresiva e inconfundible, cuyos elementos rítmicos y armónicos las singularizan de las danzas y canciones de otros pueblos. Todo esto hace que los habitantes de las regiones en que perduran las reconozcan intuitivamente como propias, las canten y las bailen y asimismo las difundan y transmitan a sus descendientes.

MÚSICA POPULAR

Unas veces es una proyección del folklore, y otras fruto del ambiente ciudadano. Es compuesta por un autor identificado, y no anónima, como en el folklore.

Es popular porque interpreta las necesidades expresivas del pueblo en sus modalidades, usos, costumbres, sociedad, raza, etc.

Aun cuando su técnica sea simple, la melodía es *inspirada* y logra la aceptación popular primero, y mantiene su vigencia después, tal como ocurre con algunos tangos, valses, especies del folklore y piezas de jazz.

MÚSICA COMERCIAL O DE CONSUMO

No debe ser confundida con la música popular, puesto que responde a un origen utilitario o subalterno que se ajusta a la moda o tendencia del momento.

Si logra un éxito transitorio, es porque se la difunde con pertinaz e interesada insistencia, aunque carezca de inspiración.

Abusa de una rítmica elemental persistente, monótona y obsesiva que retrotrae al oyente a las manifestaciones enajenantes de los grupos tribales. Tampoco faltan ejemplos de plagio y versos pueriles y chabacanos, totalmente opuestos a la sencillez de la copla folklórica o a la emotiva expresividad del poeta popular.

MÚSICA CULTA

Es el fruto de la labor realizada por el compositor cuya técnica, inspiración, sensibilidad y cultura le facultan para afrontar la responsabilidad de expresar sus sentimientos mediante una verdadera obra artística.

COMPOSITOR, INTÉPRETE Y OYENTE

El compositor. El artista creador de obras musicales, o compositor, es, como el poeta, el pintor o el escultor, un imaginativo en toda la acepción del término, que sabe recoger de la naturaleza los elementos, los seres y las cosas que le rodean, infinidad de sugerencias que expresa luego con su sello personal e inconfundible. Esa imaginación privilegiada es también ordenada y ese orden lo da la técnica de la composición.

Todos los genios o talentos de la historia han demostrado a través del análisis de sus obras una base sólida de técnica adquirida, independiente de su poder imaginativo. Esa técnica, esa pericia en el manejo de las "herramientas" de su arte, es lo que da por resultado la perfección de las formas. De ahí que cuando una obra se denomina *clásica*, entendamos que su técnica es perfecta y se la tome como modelo.

Hay individuos de gran intuición para los cuales el proceso de aprendizaje es más breve, porque su extraordinaria visión de los pro-

blemas hace que los resuelvan sin esfuerzo a través de su genio. Llegan, inclusive, a crear nuevas formas, pero sus realizaciones nunca son fruto de la improvisación.

En los cuadernos de conversación que, debido a su sordera, utilizaba Beethoven para comunicarse con sus interlocutores, constan evidencias de la improba labor que realizaba, corrigiendo o modificando los apuntes con sus ideas musicales, antes de quedar satisfecho.

La idea que, cual relámpago, surca la mente del artista, sólo puede ser captada tras prolongados esfuerzos que la traduzcan fielmente.

Toda obra requiere, pues, no sólo imaginación creadora e inspiración, sino también una paciencia infinita, que vierta la brillantez del rasgo imaginativo en un todo perfecto e inteligible.

El intérprete. La música es un arte que requiere un tercer factor especial para su traducción: el intérprete. En las demás artes nos ponemos en contacto con la obra, sin intermediarios; sólo la música exige un medio difusor que conecte lo creado con el auditorio. En otro orden de cosas, lo mismo ocurre con las representaciones teatrales.

Debe tenerse en cuenta que antes de iniciarse la ejecución de una sinfonía, por ejemplo, ésta permanece silenciosa en hojas de papel pentagramado, y que un hombre, sometiendo a su voluntad el talento de otros, será el encargado de traducirla en todo su significado.

Igual responsabilidad recae sobre el pianista que, solo en el escenario, frente a su instrumento, debe ejecutar obras de estilos y dificultades técnicas diversas ante un numeroso público ávido de recibir su mensaje.

Esa es la misión del intérprete, que en cada concierto debe brindar al público su propia concepción de la obra musical. De su cultura, compenetración con el estilo del autor y conocimiento de los episodios que engendraron cada obra, depende que la vierta con la debida propiedad. “Un director de orquesta *puede* dirigir de memoria o con la partitura delante, indistintamente, pero *debe* lograr la más completa y elocuente expresión del íntimo espíritu musical y de todas las potencias que yacen dormidas en la página impresa de la partitura” (Stokowski).

El oyente. Dijimos que la obra de arte es fruto de la imaginación controlada por la técnica de la realización: libertad y disciplina conjuntas. Para que podamos percibir esa misma obra, debemos aprender a oírla; el aprendizaje es el cultivo de nuestra apreciación; la libertad de elección estará implícita una vez que sepamos elegir.

La individualidad es uno de nuestros más preciosos privilegios, y cada uno experimentará sensaciones, a veces opuestas, ante la audición de la obra musical. Lo que no ofrece la menor duda es el veredicto de la historia, cuando la obra fue juzgada por millones de oyentes que coincidieron en su valoración. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven... son genios de inspiración incomparable, como Cervantes, Calderón, Leonardo, Rafael... Cuando no sintamos o no veamos la belleza de las obras de arte producidas por ellos, será porque nuestra capacitación es todavía elemental.

Discutamos con ardor, con ímpetu, todo lo contemporáneo, si tenemos una base interpretativa de solidez positiva, porque nuestro espíritu nunca ha de renunciar al derecho selectivo, base del individualismo antes citado; pero sepamos escuchar, leer, o ver con unción, con respeto, serenamente, las obras legadas por los genios de la humanidad, para poder iluminarnos con ellas.

ÓPERA

EL TEATRO DE ÓPERA O LÍRICO

Al estudiar el tema ópera, hemos detallado brevemente los *factores*, que componen este género, que al igual que la comedia musical o el ballet, consisten en: *argumento* (comedia o drama); *sonoros* (canto y música instrumental); *plásticos* (coreografía y mimica) y *ambientales* (escenografía, atuendo, etc.).

A veces, alguno de ellos suele influir en el juicio apreciativo del espectador-oyente quien, insensiblemente y de acuerdo con su temperamento y cultura, detecta determinado factor en desmedro de los otros. Así se da el caso de que al evocar un aria o romanza, se la asocie a quien la cantó, a su vestimenta o al decorado; en este caso, prevalecen valores objetivos, que son parte integrante del espectáculo.

EL CONCIERTO

Está destinado a brindar la audición de algunas de las obras musicales que fueron explicadas como *géneros vocales e instrumentales*.

Excepto los ejecutantes o cantantes y el director, si lo hubiera, no existen en el concierto elementos visuales que atraigan la atención del espectador. La concurrencia la integran quienes desean escuchar nuevamente una obra ya conocida, o bien, conocer una nueva. Psicológicamente, pues, esa gente responde a una necesidad puramente estética, desprovista de todo interés utilitario, lo que coloca al concierto en un plano de cierta subjetividad, diferente a la ópera o el ballet, cuya música se complementa con el canto, la coreografía y la escenografía.

ORÍGENES DEL CONCIERTO

Hasta el último cuarto del siglo XVII el pueblo disfrutaba con las representaciones de dramas, comedias, óperas y conciertos, sólo cuando los señores festejaban algún acontecimiento importante, o sea, que la música culta podía escucharse únicamente en los palacios o en las iglesias.

Músicos como Bach, Haendel, Haydn, Mozart y otros importantes contemporáneos, desarrollaron su actividad creadora contratados por la nobleza o el clero, que les fijaba estipendios —hoy desconcertantes por su escasez— para atender lo concerniente a la música que se ejecutaba en las residencias o en los templos.

El primer músico que se independizó fue Beethoven, quien si bien aceptó la subvención que algunos nobles austriacos le ofrecieron con la única condición de permanecer en Viena, se reservó el derecho de escribir lo que su inspiración le dictara.

Se considera que el creciente progreso de la ópera hizo que se establecieran empresarios privados que, para satisfacer el pedido del público, organizaron audiciones para que pudiera escuchar a sus cantantes preferidos.

Entendido como ejecución ante un auditorio que paga su entrada, el concierto parece haberse iniciado en Londres en 1672, auspiciado por el señor Thomas Britton. Con el tiempo, esos espectáculos se hicieron famosos, pues en ellos habrían de participar músicos del talento de Haendel, Haydn y Mendelssohn.

En Alemania, los *Collegium Musicum* aparecieron en 1704, al principio dependieron de las universidades. En 1725, en París, se formaron los *Concerts spirituels*, bajo la dirección de Philidor.

En la Argentina, artistas como Julián Aguirre, Alberto Williams, Ernesto Drangosch y otros abonaron el terreno para que luego surgieran



Detalle de la cúpula del Teatro Colón, que fuera decorada por el artista Raúl Soldi.

Aspecto del interior del teatro Colón, de Buenos Aires, durante una función de gala, visto desde el foso orquestal. Obsérvese la distribución de los palcos y el decorado del cielorraso. ▶



instituciones como el *Diapasón*, la *Asociación de Música de Cámara*, el *Grupo Renovación*, la *Asociación del Profesorado Orquestal*, la *Asociación Wagneriana*, y otras que reunieron a los primeros grupos de melómanos.

MÚSICA PURA Y DESCRIPTIVA

Atendiendo a las características de los diversos espectáculos, debe inferirse que para el compositor hay una marcada diferencia entre la creación de música destinada a un desarrollo escénico, como la ópera o el ballet, que tienen su base en un asunto literario o poético, y la composición de una sonata o sinfonía, en las que todo el proceso de creación es fruto de la imaginación y fantasía volcadas en el desarrollo de la forma musical.

A su vez, el oyente habrá de experimentar también impresiones diversas, según asista a la representación de una ópera, cuyo argumento le ha predisposto espiritualmente para seguir las alternativas del desarrollo de la acción escénica, o a un concierto, en el que su comprensión de las diversas partes de las obras dependerá únicamente de su recepción sonora.

MÚSICA PURA

La música *pura* prescinde de todo título o argumento que sugiera o evoque una intención extramusical, pues nace de infinitas combinaciones sonoras que sólo la inspiración y el temperamento le dictan al compositor. Éste encauza sus ideas estrictamente musicales, elaboradas y sabiamente equilibradas, para ceñirse a la textura de la forma musical que ha elegido.

Así, cuando escuchamos un cuarteto de Haydn, una sinfonía de Mozart o una sonata de Beethoven, nos concentraremos para percibir esos sonidos, admirablemente entrelazados en geniales combinaciones armónicas y superposiciones de timbres instrumentales, ajenas a todo estímulo intelectual.

Esas obras son capaces de producir un armonioso estado anímico, una alegría serena nacida de la satisfacción del espíritu ante el arte puro, una impresión estética superior ante la belleza abstracta. En síntesis, la música por la música.

MÚSICA DESCRIPTIVA

El título que el compositor da a su obra, aun cuando breve y conciso, es suficiente para que surja en el oyente la expectativa que lo predispondrá a escuchar una música cuyo contenido esté relacionado con el mismo.

En *La gruta de Fingal*, de Mendelssohn, la *Sinfonía fantástica*, de Berlioz, o *Las fontanas de Roma*, de Respighi, por ejemplo, sus títulos nos informan que los autores han querido hacernos partícipes de las impresiones que experimentaron ante determinados espectáculos, situaciones o reminiscencias, en los cuales volcaron su inspiración.

Dado que el arte musical tiene la virtud de elevar la emoción a su más alto grado de intensidad, es lógico que se lo haya utilizado para expresar todos los matices de la sensibilidad.

A medida que la música se fue perfeccionando, lo intelectual y lo pasional comenzaron a nutrirla y la alegría y el sufrimiento hallaron maravillosa expresión en ella. Desde Gluck hasta Verdi y Wagner, quienes llevaron el drama a sus consecuencias extremas, la música acompañó la manifestación de multitud de elementos plásticos, pictóricos, psicológicos, filosóficos, como así también cómicos o humorísticos, es decir, que no se limitó a su belleza intrínseca, sino que brindó su magnificencia como receptáculo de todas las artes hermanas.

En resumen, la música pura genera estados psíquicos únicamente musicales; la música descriptiva expone, mediante sonoridades, estados psíquicos anteriores a la sonoridad misma.

Se trata de un desdoblamiento de lo bello que nos proporciona placeres auditivos diferentes, pero que se complementan. La música, sea pura o descriptiva, contiene en sí la armonía que debe existir en toda realización artística.

MÚSICA FUNCIONAL

"El ritmo es inherente al hombre" dijo Aristóteles; Plinio, en su *Historia Natural*, constató que "sembrar trigo es una operación acompañada"; las pirámides de Egipto se levantaron mediante el esfuerzo coordinado de miles de hombres, que trabajaron con un ritmo y melodía adecuados a la labor que realizaban. Como ejemplo actual, se verifica que el soldado, en las largas caminatas, cuando la fatiga relaja sus músculos, recobra el vigor físico y el entusiasmo con el ritmo de una marcha ejecutada por la banda.

En todas las épocas se utilizó la música como un factor positivo. Ya por su ritmo, ya por el brillo de los instrumentos empleados, puede apreciarse su contribución a disminuir la tensión provocada por el esfuerzo o a elevar la euforia de la muchedumbre.

Debe establecerse, sin embargo, en qué forma la música (melodía, armonía, ritmo) puede influir en el individuo. Sabemos que en los trabajos que exigen movimientos de periodicidad constante, el hombre establece intuitivamente un ritmo derivado del esfuerzo que está realizando. Más esfuerzo, movimientos pausados; menos esfuerzo, movimientos más acelerados. Como todo esfuerzo es seguido de un momento de reposo, la periodicidad del movimiento estará regida por la intensidad del esfuerzo.

Por lo tanto, la música no puede impedir la fatiga muscular provocada por el trabajo por el solo hecho de ser eminentemente rítmica. Por el contrario, si ese ritmo no se ajustara al movimiento muscular que realiza el sujeto, daría quizás resultados negativos.

Es cierto que en la actividad del hombre, manual o intelectual, la música ejerce influencia, pues así como no podemos sustraernos a la del color, o a la del olor —que nuestros sentidos captan de inmediato— tampoco podemos permanecer ajenos a la sonoridad. Lo que debe quedar bien aclarado entonces es que la música, o cortina sonora, actúa como deslizándose en el plano liminal de la conciencia del sujeto, proporcionándole una sensación de bienestar psíquico y no como fruto de la voluntad consciente.

La percepción sonora ejerce su influencia sobre nuestros centros nerviosos que reciben una serie de estímulos de variada intensidad; su regulación científica en fábricas, oficinas, escuelas, etc., permitió confeccionar estadísticas cuya síntesis es la siguiente:

1. La utilización de música adecuada (funcional) en el lugar de trabajo suele aumentar la producción; nunca la disminuye.

2. El carácter del hombre que oye música mientras trabaja se torna amable y predisposto a las observaciones.

3. La música adecuada alivia los períodos de fatiga que habitualmente acrecen a media mañana y a media tarde.

4. Transmitida en forma continua, no ejerce beneficio, porque sus efectos pasan inadvertidos. La práctica aconseja que la difusión musical se efectúe por períodos de 15 minutos seguidos de otros 15 minutos de silencio.

5. Es fundamental que la música funcional no distraiga. Sin requerir ser activamente atendida, y sin llamar nunca la atención sobre ella, *debe oírse, pero no escucharse*.

6. Asimismo, se evitará la repetición de los trozos, pues no sólo sería tediosa, sino que destruiría rápidamente su efecto funcional.

7. Al *enmascarar* los ruidos irritantes que suelen producirse en los lugares de trabajo, preserva la percepción consciente, reduciendo la fatiga mental, la monotonía y el tedio.

Todo lo que antecede puede sintetizarse diciendo que los estímulos sonoros pueden reducir o retardar la fatiga física; incrementar o mantener la resistencia muscular; relevar del tedio o hastío que producen tareas monótonas; reducir al mínimo las conversaciones; disminuir los accidentes del trabajo y eliminar los motivos de fricción entre los trabajadores.

Finalmente, creemos oportuno transcribir la Resolución del 2º Congreso Argentino de Medicina del Trabajo, basada en los estudios del ingeniero Manuel Ucha Udabe (agosto de 1959): "Recomendar que en los lugares de trabajo sean implantados servicios de música funcional, programada y grabada a los fines de crear, entre otros beneficios, un clima de bienestar físico, mental y social".

LA APRECIACIÓN MUSICAL

En el adolescente. Suele ocurrir que el estudiante pida una explicación verbal acerca del significado de las obras que se le hacen escuchar.

A ese respecto, es menester inculcarle que las palabras mejor escogidas no alcanzarían a sugerirle, siquiera, el significado de una obra



Ensamble musical de Buenos Aires ensayando en el teatro Colón. Este conjunto de cámara incluye todas las familias de instrumentos, aunque en número reducido.

musical, pictórica o escultórica, pues cada arte es el *medio expresivo irreemplazable* del artista, de modo que no puede ser sustituido por palabras, escritas o habladas. La "explicación" la tendrá el estudiante directamente del hecho artístico, a medida que su capacidad de apreciación, debidamente desarrollada, halle en él mismo la respuesta anhelada.

Por de pronto, debe saber que las diversas fases que constituyen el arte musical son captadas por nuestra sensibilidad a medida que *hallamos en la música trozos melódicos, ritmicos o armónicos que reflejan algo coincidente con nuestro estado de ánimo*.

Preferimos la música que nos recuerda un grato momento pasado, la que complementa una sensación presente, o la que nos sirve como impulso para lanzarnos en el ensueño de un ideal. De ahí que la música, como expresión humana, debe ser vivida y no razonada.

En el adulto. Apreciará la obra musical de acuerdo con la *formación cultural* que haya tenido en *su infancia y adolescencia*. La *indiferencia* ante la pintura, la arquitectura o la música culta, son perfectamente explicables en *quienes no han podido* aprender a gustarlas.

La sociedad moderna brinda todos los medios de difusión al servicio de la formación intelectual, artística, política o económica de sus miembros para que éstos no carezcan de iguales oportunidades de apreciación, pues en todo ser humano duerme un profundo interés por la belleza. Sin embargo, sólo cuando este interés se despierta, el hombre disfruta de ella con toda la fuerza de su espíritu.

Este despertar se logra a veces a la edad madura ante determinados estímulos estéticos que permiten reconocer muchas bellezas hasta entonces inadvertidas. La cuna del niño, las festividades solemnes, los momentos definitivos de la vida, son circunstancias excepcionales en las que se pone de manifiesto la necesidad imperiosa que nuestro espíritu tiene de un sustento estético.

Apreciar es sinónimo de valorar, justipreciar. La apreciación artística, en general, se logra con el contacto directo del individuo con la obra de arte.

Existe una idea errónea, según la cual la música culta sería difícil de comprender, y que sólo estaría al alcance de grupos limitados, casi profesionales del arte.

Nada menos cierto que ello. Hasta podría decirse que el dominio mecánico de un instrumento no implica necesariamente una *comprensión* del contenido musical. La lectura de la crónica periodística de los



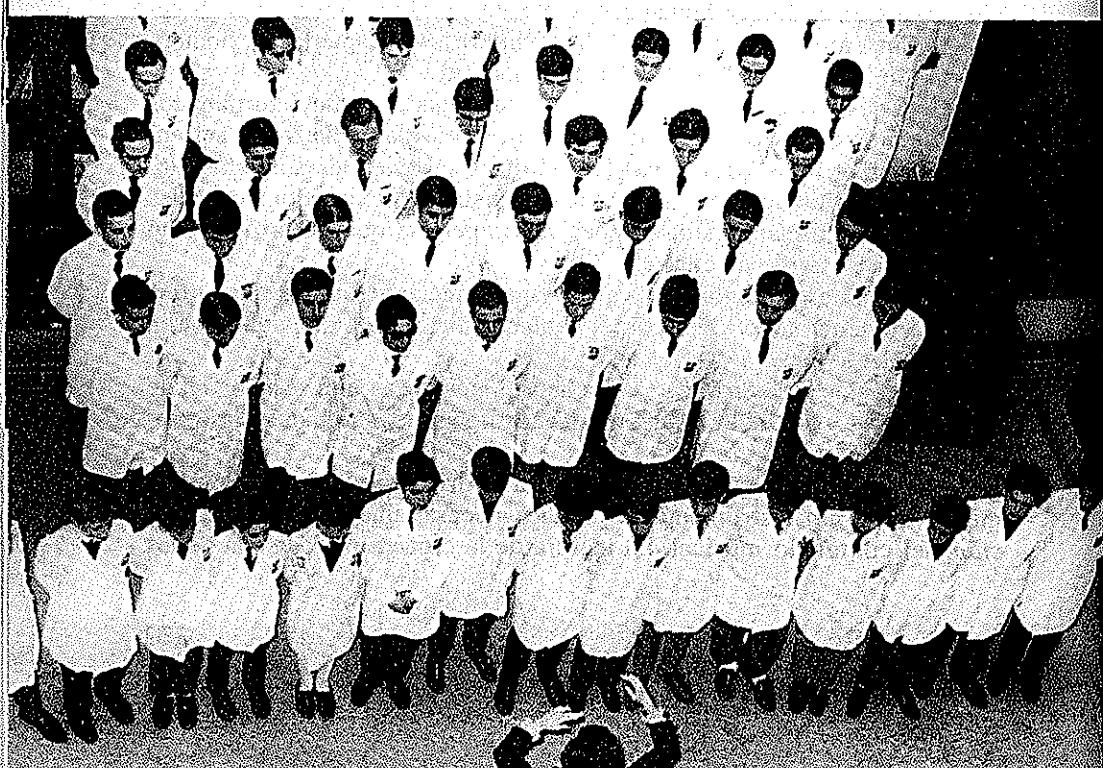
► Coro mixto de la escuela Cangallo.

conciertos permite comprobar que algunos intérpretes no consiguen "expresar" los sentimientos o ideas del compositor que ejecutan.

Es más lamentable que un músico no interprete debidamente la obra del autor que pretende hacer conocer, que el oyente sin formación musical no encuentre interés en la misma. El primero no tiene ninguna excusa, pues carece de la ductilidad necesaria para compenetrarse del estilo del autor; al segundo sólo puede reprochársele que no haya querido, o no haya dedicado tiempo para despertar su sensibilidad y hacerla accesible a la belleza que se le brinda.

En todo caso, que quede bien establecido que la apreciación musical no está limitada a un grupo privilegiado; entiéndase que el arte musical es un medio de expresión, como todas las artes, y no es más difícil de captar que la palabra del conferencista. Sólo que, mientras el lenguaje hablado es un medio habitual de expresión, las otras artes recurren a sus elementos propios, que por no ser fundamentales en la vida de relación común, se hallan alejados del empleo o uso cotidianos.

Comprender la música sólo requiere aproximarse a ella, es decir, adquirir una experiencia auditiva que conforme un hábito natural, pero no significa alcanzar un dominio técnico. Simplemente, es una disciplina de la audición que hace comprensible el pensamiento de Bach, Mozart, Beethoven, Schubert y tantos seres excepcionales, cuya obra elevó espiritualmente la vida de la humanidad.



► Coro de la Escuela Normal Mariano Acosta.

EL CANTO CORAL

El canto coral en la escuela es una actividad de incuestionable valor formativo, a través de la cual el educando, al participar en la interpretación de la obra musical, abandona transitoriamente su papel de oyente para asumir el de intérprete.

La existencia de numerosos grupos corales que se desempeñan en nuestro ambiente estudiantil demuestra que el alumnado es positivamente apto, sumamente dúctil y de un nivel disposicional poco común.

REPERTORIO

Si en el ciclo básico se han utilizado los textos de *Iniciación Musical*, del mismo autor, algunas de estas versiones resultarán útiles como revisión y ajuste de las ya estudiadas.

Las canciones propuestas son de diversas especies, aunque predominan las populares y folklóricas, de indudable valor tradicional.

TESITURA

Se denomina así a la *extensión* que pueden alcanzar las voces al cantar, desde el sonido más grave al más agudo.

Tesituras

Bajos y Contraltos

Tenores y Sopranos

REGISTRO

Es el nombre que se da al *timbre* característico de las voces humanas, y que permite emitir sonidos claros, oscuros, brillantes u opacos, cuya clasificación es:

Voces masculinas

Tenores
Barítonos
Bajos

Voces femeninas

Sopranos
Medio soprano
Contraltos

POLIFONÍA

Cantar a varias voces representa un logro valioso como realización artística y también social. Penetrar en la magia de la armonía como parte integrante de ella es un triunfo personal de cada alumno, pues presupone una disciplina personal, un sometimiento voluntario a normas desusadas en otras asignaturas, un tácito renunciamiento al propio impulso y una coordinación de esfuerzos para apoyar la obra de todos los compañeros.

Recomendación. Una buena interpretación coral se logra cuando todos cantan con intensidad mediana. En efecto, además de emitir sonidos afinados, justos, es preciso que, al mismo tiempo, el alumno se acostumbre a escuchar a los compañeros ubicados cerca de él. Ello le resultará imposible si canta con demasiada fuerza.

Se ha demostrado que los miembros de un coro, en poco tiempo, adquieren una sorprendente sensibilidad en su percepción auditiva que les permite discernir no solamente las diversas voces, sino también los timbres de los instrumentos de la orquesta.