Guía esencial de estilos musicales

Comprender y amar la música

De la música medieval a la música de jazz, los grandes compositores y las grandes obras que vale la pena conocer

Rafael Esteve (musicólogo)



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

OCEANO AMBAR

SIB-UCE LABORATORIO DE DIGITALIZACIÓN
Campus Central, calle Jerónimo Leyton y Gatto Sobral
+593 2230757 ext: 808 biblioteca.general@uce.edu.ec
©2022-2024

BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta de este.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación **Art. 212 numeral 9, Literal ii** "(…) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (…) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones" y **literal vii** "La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad".

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en

Biblioteca:
Facultad de Artes

Piso:	**Estante:**	**Bandeja:**
PB	04	16

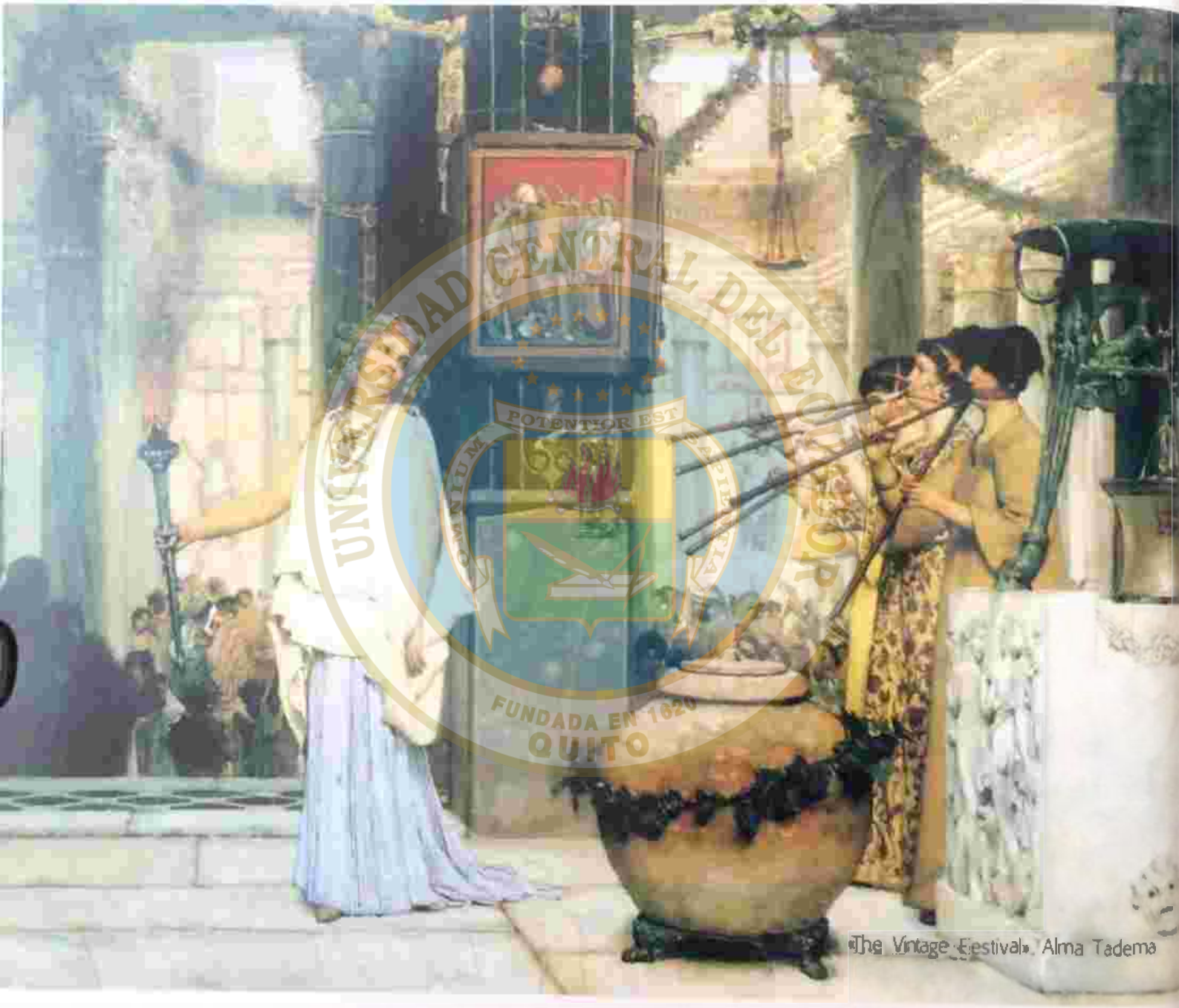
Convenio interinstitucional:

Enlace al catálogo:

Comprender y amar la música



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



«The Vintage Festival», Alma Tadema

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

Comprender y amar la música

Rafael Esteve

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

OCEANO AMBAR

Comprender y amar la música
© Rafael Esteve, 2008

Selección de imágenes: P&M.
Cubierta: ilustración de Maxwell Parrish © Vegap, Barcelona 2008.

© 2008, Editorial Océano, S. L. - Grupo Océano
Milanesat, 21-23 – 08017 Barcelona (España)
Tel.:93 280 20 20* – Fax:93 203 17 91

Derechos exclusivos de edición en español para todos los países del mundo.

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo público.

ISBN: 978-84-7556-518-7
Depósito Legal: B-15032-LI
Impreso en España - Printed in Spain
9000760010408

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EL 1826
QUITO

Índice

A modo de introducción 13

1. La Edad Media 17
Un principio 17
Un nombre de mujer 19
Gregoriano y memoria 20
Hacia la polifonía 22
Un «Arte nuevo» 23
Músicas profanas 24

2. El Renacimiento 27
El madrigal renacentista 29
Crónica negra de la historia de la música 30
La ópera 33
Cameratas 34
El mito de Orfeo 35

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST QUAM IUMINUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



«The Feng Bird» Edmund Dulac

3. El Barroco 37
Música instrumental 38
Bajo continuo 40
Un ejemplo práctico 42
Johann Pachelbel 43
Ornamentación e improvisación 44
Retórica musical y «Teoría de los afectos» 45
Händel, Haendel y Handel 47
El Mesías 49
Antonio Vivaldi 50
¿Qué es un concierto? 52
Las cuatro estaciones 52
Mudanzas 54
Bach e hijos 56

4. El Clasicismo 59
Concierto clásico e improvisación 60
Franz Joseph Haydn 62
El poder de un gesto 63
Mozart y la ópera 64
Mozart en Viena 67
Una pequeña música 68
El *Réquiem* 69

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

5. El Romanticismo 73
Tormenta y pasión 74
Ludwig van Beethoven 75
La «*Heroica*» 77
La «*Pastoral*» 77
Mucho más que un himno 81
Tchaikovsky y la danza 83
El lago de los cisnes 84
La bella durmiente 86
Cascanueces 88
Elegía a Gustav Mahler 90

6. Wagner: un capítulo aparte 95

7. El siglo XX 109
Debussy y el Impresionismo 112
El *Bolero* de Ravel 114
Mamá oca 117
Atonalizando 121
Dodecafonismo 122
Stravinsky 125
Historia de un soldado 125
Minimalismo 126
El piano de John Cage 128
Cerrando el círculo 129

7. Sonidos de un mundo diverso 131
El jazz 132
El blues 136
Mucho más que ritmo 137
La *mbira* 140
De África a Oriente 141
Instrumentos de la India 142
Gamelan 145
Flamenco y poesía 146
Bidones musicales 148
La tradición popular en la música clásica 149

A modo de epílogo 151
Una nota llamada «silencio» 151

Música en casa 153
Bibliografía 153
Discografía básica 158
Música y cine 167



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Nota editorial

La música clásica es apasionante. Mucha gente se siente conmovida al escuchar las piezas más conocidas de la música clásica y, a la vez, piensan que debido a sus «escasos» conocimientos sobre la materia no están sacando el máximo partido al placer de esa música.

Para comprender y amar la música es un libro dirigido a todos aquellos que sientan vibrar su interior con *Las cuatro estaciones*, de Vivaldi, o *El lago de los cisnes*, de Tchaikovsky, y que quieran conocer, además, el periodo histórico en que se gestaron tales obras así como las biografías de los grandes compositores de cuya inteligencia y corazón brotaron las partituras que hoy nos emocionan.

De este modo seguiremos el curso de la historia para comprender la música de la Edad Media, el Renacimiento, el Clasicismo, etc., y conocer a los compositores que son la encarnación de los valores y parámetros musicales de cada época. El presente libro es, por tanto, una guía básica, de referencia. Para situar las más grandes composiciones de la música clásica, así como sus más sobresalientes compositores, en un momento histórico que nos hará más comprensible la esencia de la música, y, lo más importante, que nos ayudará a disfrutar más de ella.

Como en las buenas guías de referencia, la última parte del libro está consagrada a una bibliografía orientativa para ampliar los temas tratados aquí. Además, se incluye una discografía esencial para que todo aquel que esté deseando deleitarse con nuevas piezas clásicas sepa cuáles son las más importantes de cada periodo histórico y cultural.

FACULTAD DE ARTES
SIB - UCE



A modo de introducción

Con referencia a la música llamada «clásica», a menudo escuchamos comentarios como: «Me gusta, pero no sé lo suficiente» o «Me gustaría, pero no la entiendo». Inmediatamente, uno se pregunta si hay que comprenderla o es suficiente con dejarse llevar por su magia. Como hojas de calendario, entre sistemáticas y azarosas, este compendio de textos breves pretende unir ambas polaridades facilitando algunos puntos de referencia básicos para el goce y enriquecimiento personal que nos brinda este arte universal.

Y no hablamos en sentido arqueológico, sino con toda su contemporaneidad, porque más allá del momento histórico de su escritura, un misterioso aliento actualiza esta música con más fuerza cada vez que se reinterpreta. He ahí uno de los significados más paradójicos del adjetivo «clásico», como también es paradójico el hecho de que su audición es más vibrante cuanto más se acerca el intérprete a los parámetros de los que surgió la obra.

Aunque nos hemos centrado básicamente en el estilo que se ha convenido en etiquetar como «clásico», también hemos querido establecer un puente con otras músicas. Porque, surjan del contexto que surjan, cuando son de calidad

todas tienen el mismo potencial: decir algo que lo trasciende. Por otro lado, de entre los múltiples enfoques que podríamos haber adoptado a la hora de vertebrar el contenido de este libro, hemos optado por una organización por capítulos desde la perspectiva histórica. Sin embargo, es igualmente válida una lectura independiente de cada «hoja», ya sea por curiosidad hacia el tema concreto de que habla o por el placer de abrir una página al azar. Saberse administrar las dosis de conocimiento que cada cual necesita en su proceso de desarrollo personal es un acto básico de autonomía intelectual que nos permite ir adquiriendo sin empachos ni olvidos lo que, en el campo de la música, se nos sigue negando más allá de la escuela elemental.

Pero dividir la historia en periodos es un arma de doble filo: si bien puede servir para clarificar y organizar el conocimiento, estableciendo paralelismos con otros productos del pensamiento y el arte contemporáneos a la música que nos interesa, también puede tender a una falsa unificación y reducción a unas determinadas características comunes de toda la diversidad y riqueza de una época, minimizando las diferencias o ignorando cualquier excepción dentro de un mismo estilo. Adoptémoslos, pues, sólo como recurso práctico a la vez que celebramos la multiplicidad de corrientes, no siempre etiquetables, que existe en su interior.

La finalidad última de estos textos no es únicamente brindar explicaciones o aclarar conceptos, sino también llevarnos hacia la música en sí misma y contribuir al tránsito hacia un estado en el que dejen de ser necesarias las explicaciones. Un libro como éste no tendría más valor que el puramente anecdótico, si no fuera como punto de partida, como motivación hacia una escucha sensi-

ble e inteligente que nos permita acceder al patrimonio universal del que hablábamos al principio.

No siempre es fácil asimilar unas obras que, lejos de considerar inaccesibles, deberíamos de poder sentir como algo plenamente vital y cercano, porque es cierto que, ya sea más o menos compleja, la música «clásica» requiere un tipo de atención especial muy lejano al que está imponiendo nuestro sistema social. Un pequeño esfuerzo de concentración que ella misma nos devuelve con creces y a todos. Ésta es la vocación con la que fue escrita y una de las razones que explica su permanencia. Descubrirla —o redescubrirla— es también, en gran medida, redescubrirnos.

RAFAEL ESTEVE

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORI EST SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

La Edad Media

Separada de nosotros por «sólo» algunos siglos, la música medieval es todavía una gran desconocida. Al menos para el mismo público que, por el contrario, sí puede estar muy familiarizado con la obra de Mozart, Beethoven o Tchaikovsky. Lo que vamos sabiendo de ella, sin embargo, pone en cuestión algunos estereotipos que han perdurado hasta nuestros días, los cuales la contemplan como un estadio «primitivo», de cuya «evolución» surgirán las grandes cumbres artísticas del futuro.

Este argumento, cuyas raíces hallamos en la gran revolución cultural que en Europa supuso el Renacimiento, va siendo superado no sólo por la constante investigación musicológica, sino por una nueva visión tanto del periodo en sí mismo como de la Historia del Arte en general.

Un principio

¿Por qué desde la Edad Media? Como tantos libros de Historia de la Música, podríamos haber comenzado desde la antigua Grecia o incluso desde la prehis-

toria. La razón es bien sencilla: a pesar del amplio conocimiento que poseemos sobre las bases filosóficas y matemáticas de la música en la cultura griega, así como sobre sus instrumentos e incluso funciones terapéuticas, bien poco es lo que sabemos sobre cómo sonaba en realidad y apenas si se conservan una decena de fragmentos de «partituras» grabadas en piedra o transcritas al papel. Por otro lado, si empezáramos desde la prehistoria, pintoresco inicio de numerosos tratados musicales, no podríamos ir más allá de las más elementales hipótesis arqueológicas basadas en el sentido común.

La elección de este punto de arranque obedece a que es partir de la Edad Media que disponemos de un fondo documental lo suficientemente rico como para hacernos una idea de su realidad sonora. Si bien no son códigos en absoluto fáciles de descifrar —a veces crípticos, incompletos o ambiguos—, en muchos casos esta opacidad lo es sólo bajo nuestra perspectiva. No debemos olvidar que, en cualquier época, la información no especificada también puede indicar la normalidad de una determinada práctica.

He ahí uno de los primeros inconvenientes con que se encuentra el especialista en música medieval, así como lo que hace insufrible una interpretación que, en aras de un purismo radicalmente erróneo, ignora todo aquello que no está explícito en la partitura. Cuando decimos que hay mucha más música más allá de la que está escrita, aunque poseamos el manuscrito o su transcripción, nos referimos sólo a la parte que debe hacerse audible. Las infinitas resonancias personales y colectivas que cada obra deja en nuestro espíritu pertenecen a una metafísica apenas transferible a través de la palabra escrita. Sólo puede y debe ser vivenciada.

Un nombre de mujer

Si bien a medida que retrocedemos en el tiempo disminuye el número de autores conocidos, poco a poco, en la lejana Edad Media, empieza a perfilarse la noción del compositor como individualidad creadora que culminará de una forma clara ya en el Renacimiento. Asistimos, pues, a lo que podríamos considerar el pleno inicio de «*normalización*» del oficio. Uno de los principales nombres que destacan en este proceso es precisamente el de una mujer que aportó su luz en forma de pensamiento y música a los albores del primer milenio: Hildegard von Bingen (1098-1179).

Conocida como «la Sibila del Rin», no sólo es una de las pocas compositoras que han pasado a la historia, sino también uno de los primeros nombres propios de los que tenemos constancia. Fue abadesa del convento fundado por ella misma en Rupertsberg, en la región del Palatinado, en la actual Alemania. Aquí nos interesa por su labor musical, pero su actividad cubrió un amplio campo que va desde la literatura a la diplomacia, pasando por la teología, la medicina y los tratados científicos. Al parecer, ya desde la infancia empezó a tener visiones acompañadas de la urgencia de transcribirlas, lo que dio lugar a libros repletos de imágenes simbólicas.

También adquirió fama por sus profecías y milagros, llegando a ser consultada no sólo por el pueblo llano, sino por reyes, emperadores y abades. Sus experiencias místicas fueron la inspiración de 77 poemas que han llegado hasta no-sotros junto al incalculable tesoro documental que representa su música. Hacia 1150, recopiló su obra bajo el título de *Symphonia armonie celestium revelationum (Sinfonía de la revelación de la armonía celeste)*.

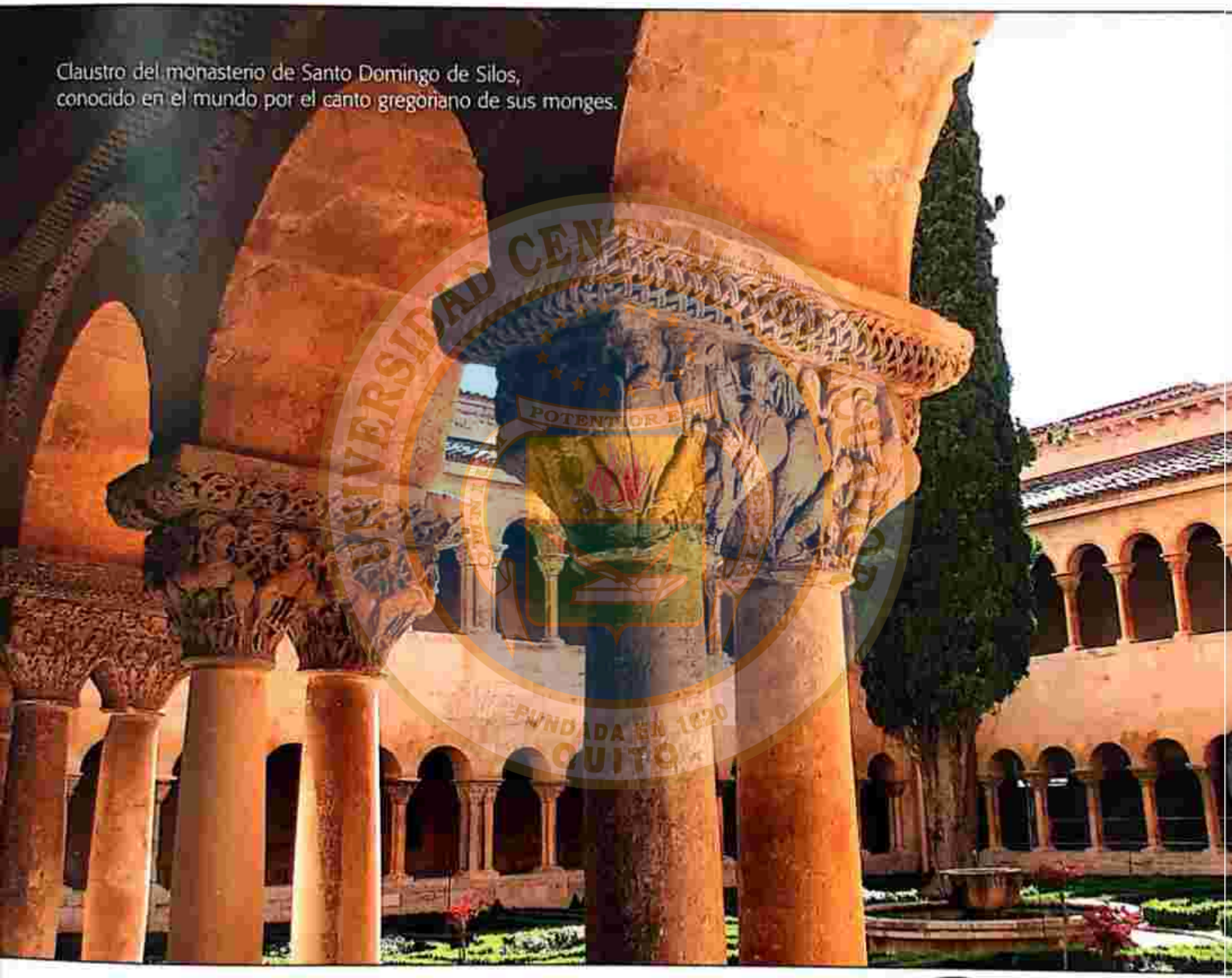
Gregoriano y memoria

La notación musical que se empieza a sistematizar en la Edad Media no es un fruto casual de su tiempo. Todo lo contrario, pues surge de la consciente necesidad de fijar, para no depender de este modo de la frágil memoria, un repertorio transmitido hasta entonces de manera oral: el *canto gregoriano*. Resultado, a su vez, de la confluencia de tradiciones anteriores, algunas de las cuales tienen sus raíces en Oriente, fue establecido a partir del siglo VII como música «oficial» de la Iglesia Católica.

El gregoriano se destacó así entre los distintos cantos litúrgicos practicados a lo largo de la Europa medieval en un proceso que, como no podía ser de otra manera, no estuvo exento de implicaciones políticas además de religiosas. Su nombre deriva de la legendaria —sólo legendaria— atribución de su composición y/o recopilación al papa Gregorio I, «el Magno» (c. 540-604), todo un esfuerzo de notación que redundó en la futura transcripción de otros repertorios musicales, como el de los trovadores.

Aquí topamos con una de las primeras paradojas de la historia de la música, pues será precisamente de este canto gregoriano, cuya única línea melódica (*monodía*) se intentaba fijar en notación como garantía de inmutabilidad, de donde arranque el fenómeno de la *polifonía*, o superposición de varias líneas melódicas distintas.

Surgida en los albores del primer milenio, la polifonía alcanzará su zenit en el *Ars Nova*, al final de la Edad Media (siglos XIII y XIV), y se mantendrá como elemento fundamental de la sofisticación armónica que caracteriza la imparable evolución del arte musical en Occidente.



Claustro del monasterio de Santo Domingo de Silos,
conocido en el mundo por el canto gregoriano de sus monges.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR PRO OMNIBUS
FUNDADA EN 1826
QUITO

FACULTAD DE ARTES
UCE

Hacia la polifonía

El primer paso de este proceso lo encontramos en la técnica del *organum*. Se llamó así a las primeras superposiciones melódicas a las que nos acabamos de referir. De los diversos tipos de *organum* que se practicaron resaltaremos dos. El más elemental, que podemos hacer coincidir en el tiempo con la arquitectura románica, es el *organum paralelo*. En él, las dos melodías se mueven simultáneamente manteniendo el mismo intervalo armónico entre cada una de las notas. Ya entrados en el gótico, hallamos uno más complejo que, entre otros, recibe el nombre de «melismático».

Se trata de una melodía de amplio vuelo desplegada sobre un *cantus firmus*. Por *cantus firmus* entendemos una melodía preexistente, normalmente gregoriana, interpretada en notas remarcablemente largas que sostiene la voz de tenor. Dado que los *organa* (plural de *organum*) se solían intercalar sobre determinadas palabras-clave (en francés: *mot*) se acabaron independizando en forma de «motete».

Dividimos el gótico musical en dos períodos conocidos como *Ars antiqua* y *Ars nova*. El primero coincide con la época de la construcción de la basílica de Notre-Dame, en París, que se llegará a convertir en un centro de creación musical sin par. Asociados a esta catedral, han perdurado dos nombres ilustres, los maestros Léonin y Pérotin. A partir de sus innovaciones, así como de las de sus colegas anónimos, la práctica de la polifonía se irá generalizando hasta alcanzar un altísimo grado de sofisticación en el *Ars nova*, donde no sólo la superposición de melodías, sino incluso la politextualidad, es plenamente normal. Así, no nos debe extrañar que los motetes de esta época tengan dos o tres títulos, uno

para cada uno de sus textos. Por si fuera poco, además cada texto puede tratar sobre temas diferentes (complementándose con una lógica no siempre audible) y estar en distintos idiomas.

Un «Arte nuevo»

Más allá del canto gregoriano, si algo podemos constatar de la música medieval es su diversidad y su constante búsqueda de nuevos caminos. En la culminación de este proceso, el *Ars Nova*, etiqueta propuesta por sus mismos protagonistas, surgió de un modo idéntico al que estimuló las vanguardias del siglo xx o cualquier otra época. ¿Otra paradoja o más bien una constante en el proceso de la evolución artística? ¿Cuántas veces en la historia del arte surge una autoclasificación de este tipo? ¿Cuántas banderas estilísticas han resaltado en su nombre todas las variantes de una práctica «nueva» o «moderna», respecto a la anterior?

Como en todo final de trayecto histórico, los acontecimientos se precipitaron de tal modo, que, igual que los *ars novistas* fueron más allá de todo lo imaginable en su tiempo, ellos también se verían pronto cuestionados por los artistas del Renacimiento.

En el arte y en el pensamiento, la palabra «evolución» no debería connotar la tendencia *darwiniana* hacia el perfeccionamiento que tal vez (sólo tal vez, porque también obedecen a los cánones de su tiempo) sea válida para la ciencia o la tecnología.

Sin embargo, hay que reconocer que no siempre se ha contemplado la evolución de esta manera: igual que las mismas catedrales góticas, el *Ars Nova* llegó

a ser tan compleja que, si bien —y afortunadamente— ya no podemos afirmar lo mismo de la arquitectura, su música tal vez ni siquiera hoy ha sido plenamente comprendida y valorada.

Debemos, sin embargo, tener claro que la aparición de nuevas técnicas y lenguajes no tiene por qué suponer la extinción de prácticas anteriores. Así, si bien el canto gregoriano siguió vigente una vez normalizada la práctica de la polifonía, los cantos litúrgicos pregregorianos no se desvanecieron con su imposición: el canto ambrosiano, por ejemplo, pervivió en la zona de Milán y el mozárabe en Toledo. Todavía hoy se pueden escuchar.

Músicas profanas

Como es lógico, con las distintas músicas sacras convivían músicas profanas, ya fueran de cariz popular o culto. Aunque mucha de la música popular se haya perdido, sabemos a través de numerosos documentos que la danza y la improvisación instrumental tenían en ella un papel preponderante.

Por otro lado, si bien entre las músicas cultas es de todos conocida la importancia de los trovadores, con cuya refinadísima poesía en lengua provenzal florecieron en los siglos XII y XIII al norte de los Pirineos, no está de más mencionar aquí otras variantes de los mismos: los *trouvères*, al norte de Francia, y los *Minnesinger*, en Alemania.

Asimismo, en la época del *Ars Nova*, muchos autores cultivaron música religiosa y música profana: el francés Guillaume de Machaut (c. 1300-1377) y el italiano Francesco Landini (1325-1397) son los dos más emblemáticos.

Aunque también hayan excelentes ejemplos piadosos, podemos concluir este breve repaso a la música medieval citando los *Carmina Burana* como muestra de música profana. Éste es el nombre que recibe un manuscrito que conserva la poesía y la música de los goliardos, aquellos clérigos y estudiantes tan libertinos como cultos e intelectualmente agudos que recorrieron la Europa de las primeras universidades.



No se trata, pues, de la obra de un compositor individual, sino del fruto de la creación colectiva de un peculiar grupo humano que no tuvo reparos en denunciar, desde una óptica humorística, la corrupción y la hipocresía del poder político y religioso de su tiempo.

El título significa «poemas *(carmina)* de Beuren», el monasterio de Baviera donde fueron hallados. El documento consiste en una recopilación de textos, la mayoría de contenido satírico e irreverente, escritos en latín, alemán y otros idiomas europeos. Las anotaciones musicales que los acompañan han permitido a los estudiosos descifrar cómo debían sonar cuando se cantaban.

Junto a hilarantes canciones de taberna, juerga y pasión, se alternan otras de una gran ternura o de un misticismo que roza el éxtasis. Cerrando un gran círculo histórico, les reencontraremos al final del capítulo dedicado a la mú-sica del siglo XX.



El Renacimiento

No sin un cierto narcisismo —por otro lado, común a todas las épocas—, el artista renacentista se sentía llamado a recuperar una Edad de Oro perdida y desvirtuada por el oscuro paréntesis de una etapa «intermedia»: la Edad Media. La edad a rescatar era la cultura clásica grecorromana, mientras que un ejemplo de la visión peyorativa hacia la Edad Media contemplada como «interrupción», además del propio calificativo de «media», lo encontramos en el nefasto sentido que tenía entonces la palabra «gótico». Con un significado muy distinto al que le otorgamos en la actualidad, el adjetivo se utilizó precisamente como equivalente a «bárbaro», en referencia a las hordas nórdicas (concretamente a los godos) que terminaron de liquidar un Imperio Romano que ya se había esforzado lo suficiente como para caer por sus propios méritos una vez cumplido su cometido histórico.

Pero esta consideración, válida tal vez para las artes plásticas y la arquitectura, deja de serlo cuando nos adentramos en la música, pues en ella seguimos encontrando el hilo de una evolución ininterrumpida que muestra en el desarrollo de la polifonía uno de sus máximos logros. El enlace más inmediato entre

las dos épocas lo constituyen los músicos de la corte de Borgoña (situada entre Flandes y el norte de Francia), los cuales, a su vez, fueron receptores de prácticas polifónicas inglesas radicalmente distintas a las que existían en el continente. A partir del siglo XV, algunos de ellos emigraron hacia Italia, que en aquel entonces no era un único país, sino un rico conjunto de estados que competían en poder político y también en esplendor cultural.

En estos estados, los mecenas no sólo financiaban a los grandes escultores, pintores y arquitectos que todos conocemos, sino también a compositores de prestigio como Josquin des Prez (1440-1521). A estos músicos franco-flamencos que importaron desde los Países Bajos el estilo musical que hoy conocemos como renacentista, se les llamó «*tramontani*», por venir de «más allá de las montañas». Tal fue su integración, que la mayoría de ellos «italianizó» sus nombres con distintas grafías y traducciones.

Así pues, no debe extrañarnos que el flamenco Roland de Lassus (1532-1594) sea al mismo tiempo el Orlando di Lasso italiano, por tomar sólo un ilustre ejemplo. He ahí la segunda paradoja de nuestro esbozo histórico: un fenómeno tan «italiano» como el Renacimiento, en música, llega de la mano de los mismos bárbaros del norte que acabaron con la civilización que se buscaba resucitar. El mestizaje y el trasvase cultural nos muestran aquí una de sus mayores riquezas.

El flujo se prolongó a lo largo de todo el período y más adelante se dio en ambas direcciones. No será hasta las siguientes generaciones que encontremos músicos nacidos en Italia, la mayoría de ellos formados por *tramontani*. Es precisamente en esta última hornada de compositores ya plenamente italianos,

donde hallamos personajes que empiezan a ser conocidos por el gran público, como Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) y Claudio Monteverdi (1567-1643). De la mano de este último entraremos en el Barroco.

Entre las múltiples manifestaciones musicales que caracterizan este período, hay dos que son determinantes tanto para su consolidación y desarrollo como, finalmente —otra paradoja—, para la entrada en una época ciertamente antagónica a la mayoría de sus postulados. Nos referimos a dos géneros: el madrigal y la ópera. La evolución del primero no sólo fue el reflejo de los ideales musicales del Renacimiento, sino que es un elemento fundamental en la aparición del segundo, fruto tardío de estos mismos ideales.

El madrigal renacentista

Si bien ya encontramos piezas con este nombre a finales de la Edad Media, es en el Renacimiento italiano donde este género adquiere una relevancia y popularidad inusitadas. El madrigal es un poema puesto en música a varias voces (en general cuatro o cinco líneas melódicas, aunque puede llegar hasta ocho) de tal manera que refleje al máximo su contenido literario. Será de la evolución de esta voluntad de ajustarse al texto de donde surgirá el germen de la nueva expresividad barroca. Así, de los primeros madrigales, de carácter estrófico y homofónico (las distintas voces se mueven de manera prácticamente simultánea, aunque no paralela como en los primeros *organa* medievales) de los *tramontani* Jacques Arcadelt (c. 1515-1568) o Cipriano de Rore (1516-1565) a la primera etapa de Monteverdi se produce un paso significativo.

Pero este paso se hace gigantesco cuando llegamos a los madrigales de estructura libre, repletos de cromatismos y disonancias de la llamada «*seconda prattica*» (es decir «segunda práctica» o «nuevo estilo», en contraste con la anterior, la *prima prattica*) del mismo Monteverdi o Cario Gesualdo (c. 1560-1613).

Bajo este nuevo enfoque, la tendencia del madrigal a ajustarse con la máxima precisión al texto y a todos sus registros expresivos culminó en la eliminación de las distintas voces para concentrarse una sola línea melódica acompañada de un sencillo soporte instrumental. Así surgió el llamado «madrigal monódico», enlace directo con la ópera.

Crónica negra de la historia de la música

Aunque no nos guste recordarlo ni mencionarlo aquí, forma parte de la historia: el recién mencionado Carlo Gesualdo, Príncipe de Venosa, asesinó a su esposa Maria d'Avalos y al amante de ésta, Fabrizio Carafa, duque de Andria, después de hallarlos *in flagrante delicto di fragrante peccato*, como lee la sentencia que no le condenó. Probablemente, su alto rango de nobleza también influyó en ello. Más tarde, Gesualdo se retiró a sus dominios, en Nápoles, donde se entregó de pleno a la composición, convirtiéndose en el máximo exponente del madrigal tardío a varias voces con un desgarrador estilo absolutamente personal. Su segunda mujer, Leonora d'Este, terminó pidiendo el divorcio por la imposibilidad de vivir aislada del mundo junto a un hombre embriagado por la «melancolía» que, según un testimonio de la época, como penitencia se hacía azotar a diario por un mozo al que pagaba expresamente para ello.



«A tale from the Decameron». Fragmento. *J. W. Waterhouse*

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



«El nacimiento de Venus». Témpera sobre lienzo. Sandro Botticelli (1484)

Como podemos imaginar, no todos los músicos están a la altura de la aureola de bondad con que a veces los corona el saber popular, un tópico tal vez derivado de la serena belleza que emana de muchas de sus obras. Por desgracia, el suyo es un mundo aderezado con todas las variantes de egocentrismo y por el que las envidias y chismorreos circulan a sus anchas, seguramente como cualquier otro círculo profesional. Pero de ahí a que historias como la de Gesualdo sean frecuentes va un abismo.

Otros casos, afortunadamente pocos, que también empañan esta imagen idílica son los de sus colegas de período histórico Antoine Busnois (c. 1440-1492)

y Nicolas Gombert (c. 1505-1556), ambos clérigos, que sí fueron castigados por graves delitos: el primero estuvo en prisión por ordenar una paliza a otro fraile y el segundo fue condenado a galeras por abusar de un niño de su coro.

La ópera

He ahí el fruto tardío de una infatigable búsqueda; el gran ¡eureka! del músico renacentista. Como ya hemos visto, el arte de este período intentó recrear los cánones de belleza grecorromanos. Si bien esto es algo que los artistas plásticos y los arquitectos lograron con creces, también hemos visto que en el caso de la música no podía ser así, debido a la falta de modelos tangibles. Pero no por ello músicos y teóricos cejaron en su empeño.

Así fue como, inspirado en la tragedia griega, que suponían cantada, surgió un nuevo género basado en los parámetros del madrigal monódico que acabamos de describir: una obra teatral puesta toda ella en música según un estilo en el que predominaba el *recitar cantando* junto a coros y fragmentos instrumentales. Se le llamó *opera* («obra» [teatral]) *in musica* y fue una auténtica revolución. Por fin los músicos también habían encontrado su piedra filosofal, aunque ya sin tiempo para registrar el invento dentro del período que les inspiró en su búsqueda. Todo esto ocurría alrededor del año 1600. Podemos afirmar, por tanto, que desde una inquietud renacentista el madrigal monódico y la ópera constituyen el inicio del período Barroco.

Así, la monodia acompañada (una única línea melódica apoyada sobre lo que se empezó a llamar «bajo continuo») del último madrigal y la nueva *opera*

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR FUNDADA EN 1826 QUITO
FACULTAD DE ARTES SIB-IRC

in musica, dejó atrás a la polifonía, la cual se percibía como algo anclado en el pasado. De todos modos, con el nombre de *«stile antico»* («estilo antiguo») ésta se siguió utilizando en la música religiosa, aunque sólo en la de corte más tradicional, pues también en las composiciones sacras se introdujo el nuevo estilo monódico.

Cameratas

Todo esto ocurría a finales del XVI en una ciudad renacentista por excelencia, Florencia, y alrededor de uno de tantos círculos de intelectuales y músicos que proliferaron en la época bajo el nombre de «cameratas» o «academias». La que ahora nos interesa es la autodenominada *Camerata fiorentina* o *Camerata Bardi*, en honor de Giovanni Bardi, su líder y mecenas.

Uno de sus miembros más activos fue Vincenzo Galilei (1520-1591), padre del célebre astrónomo y uno de los pioneros del nuevo estilo. Compositor, laudista, teórico e investigador (fue el primero en editar alguno de los pocos ejemplos de música griega que han perdurado), arremetió furiosamente en sus artículos contra la polifonía y en defensa de la sencillez, claridad y expresividad de la monodia acompañada. La ópera más antigua que se conserva es *Euridice*, escrita en la fecha simbólica de 1600 por Jacopo Peri (1561-1633), uno de los máximos representantes de la *Camerata fiorentina*. Es, sin embargo, *Orfeo*, de Monteverdi, compuesta pocos años después en Mantua, la obra que elevará el género hasta su cumbre, proporcionándole un impulso imparable que llega hasta la actualidad.

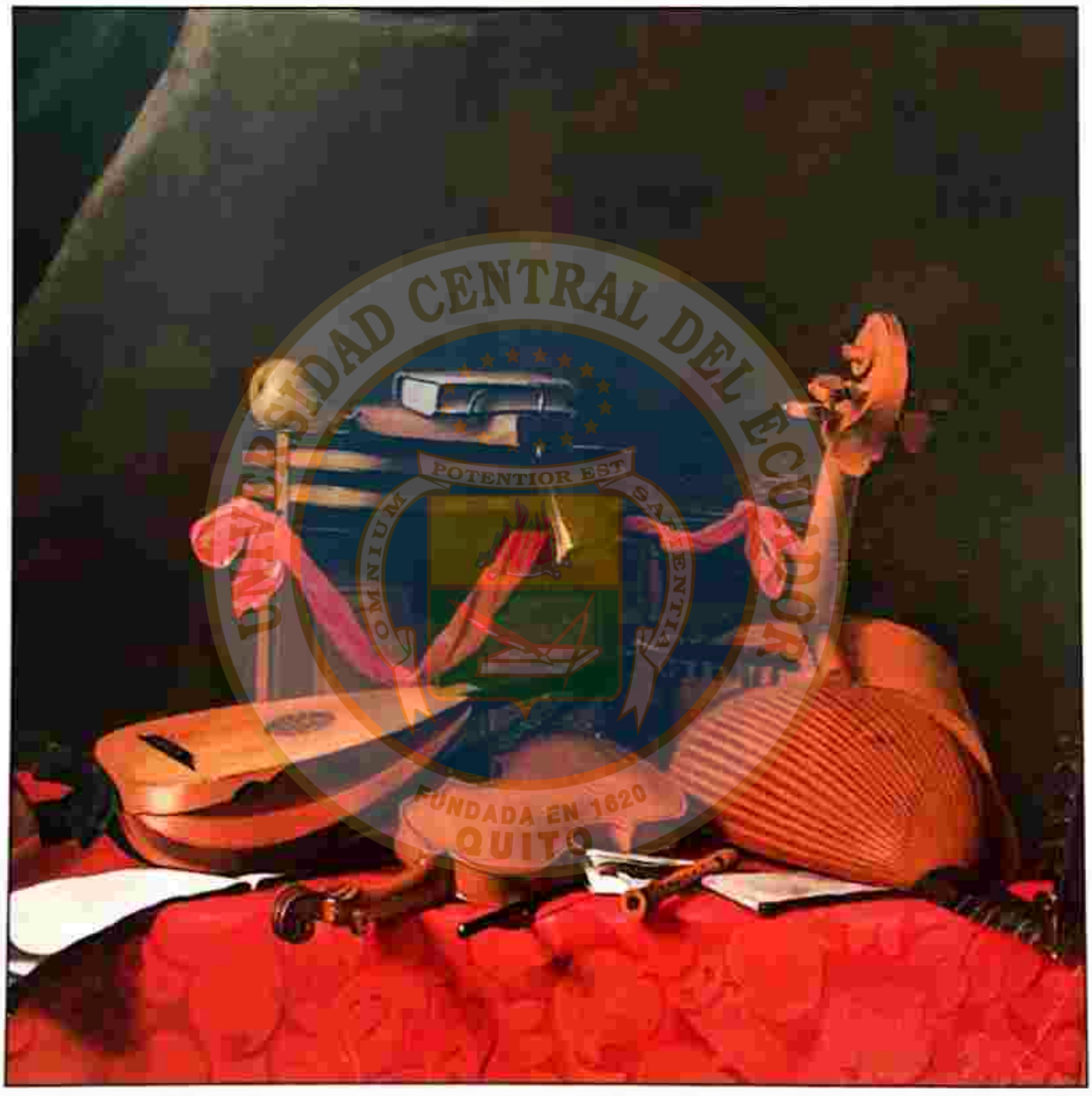
El mito de Orfeo

Las dos óperas citadas en el apartado anterior tratan un mito fundamental de la música y de la propia evolución humana: el descenso a los infiernos para rescatar algo valioso, perdido para siempre. A pesar de que la recuperación final sea imposible, la aventura, la odisea de bajar hasta el fondo del abismo para volver al punto de partida, implica la entrada en un nuevo estadio evolutivo.

Según las diversas fuentes que lo relatan, tras la muerte de su esposa, Eurídice, Orfeo no duda en descender a los infiernos (morada de todas las almas según los griegos) en su búsqueda. Su arte convence al barquero Caronte, en cuya balsa no se admiten vivos, y así «cruza el agua fría» para llegar ante los mismísimos Proserpina y Plutón, dioses regentes del submundo. Éstos, también conmovidos por su canto, hacen caso a sus súplicas y permiten regresar a Eurídice al mundo de los vivos. Pero sólo podrá hacerlo si camina detrás de Orfeo y en ningún momento del trayecto éste se da la vuelta para mirarla. Como es de temer, en el último tramo del viaje, al primer resquicio de luz solar, preso de la pasión y la duda, quien se atrevió a cruzar la frontera entre los mundos y adentrarse en las tinieblas se gira para contemplar los ojos de su amada y ver como se alejan sin remisión, dando así sentido al mito.



«Orfeo guía a Eurídice desde el inframundo». Lienzo. Camille Corot (1861)



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

El Barroco

Si observamos un cuadro de la época, vemos que la plástica barroca se caracteriza por una explosión de colores y formas que, casi diríamos, se mueven. Este rasgo sitúa a este período en las antípodas de otras épocas en las que el arte pretendía retornar a las concepciones clásicas de equilibrio y reposo, como el Renacimiento y el Clasicismo.

Siendo éstos sus períodos predecesor y sucesor respectivamente, podemos fácilmente constatar cómo a lo largo del tiempo la polaridad tensión-reposo se alterna como una reacción de tipo generacional.

Por otro lado, también es divertido constatar con qué pocas variantes se suelen repetir los mismos postulados teóricos que generan un cambio de estilo, así como los términos con que éste se argumenta, siempre en aras de una «modernidad», «música nueva» o «recuperación de esencias perdidas» que tiene mucho de recurrente.

Otra constante que ya vemos a lo largo del desarrollo de los estilos es el paradójico solapamiento que se crea entre el declive de uno y el progresivo auge del siguiente. Si bien el fenómeno en sí mismo puede ser de lo más nor-

mal, lo que más sorprende es que acostumbra a ser en el momento álgido de una experiencia cuando surge el germen de su propia aniquilación por un nuevo estado.

Así, si convenimos en enmarcar el período barroco entre los años 1600 (origen de la ópera) y 1750 (muerte de J. S. Bach), vemos que no es hasta llegar el final del mismo, durante la primera mitad del siglo XVIII, cuando empiezan a vislumbrarse las nuevas tendencias que configurarán el siguiente. Es precisamente en este momento de la historia donde encontramos los primeros nombres de compositores que posteriormente pasarán a ser patrimonio del gran público inequívocamente identificados como «barrocos»: Johann Sebastian Bach, Georg Frideric Handel y Antonio Vivaldi.

Es innegable que a partir del Barroco tardío, la música, de algún modo, nos empieza a «sonar» más familiar. Estos tres nombres, aunque sólo sea por una pieza o un único fragmento celebérrimo, han sido los primeros en salir del círculo reservado a los expertos. Sean cuáles sean los motivos que uno aduzca para explicarlo, hay uno en el que todos coincidiríamos: la combinación de su genio personal con un estilo musical, el Barroco, cuyos «ingredientes básicos» pasamos a enumerar de manera sucinta.

Música instrumental

Considerada hasta aquel momento como la «hermana menor», en el Barroco la música instrumental adquiere paridad de importancia con la vocal. Ello significa que no sólo se escriben de manera totalmente normalizada obras instrumenta-

les con la misma intencionalidad artística que las vocales, sino que, incluso en el caso de la música vocal acompañada de instrumentos, la escritura también se idiomatiza (por idiomatizar entendemos el hecho de especificar los instrumentos que han de intervenir en la obra). Sobre esta práctica que hoy nos parece de lo más normal e incluso «de sentido común», debemos saber que hasta bien avanzado el Renacimiento, los instrumentos eran intercambiables según su disponibilidad o el gusto de los intérpretes, así como susceptibles de doblar a voluntad las voces humanas. Todo ello implica que a partir de la idiomatización, el compositor debe pensar cada línea melódica en función de quién debe tocarla. Ya nunca será lo mismo una línea pensada para un instrumento que para otro, excepto en el caso del bajo continuo.



La música instrumental se desarrolla en paralelo a una figura que, sobre todo en el Romanticismo y aún en nuestros días, brillará de un modo totalmente independiente a la del compositor: la del virtuoso. El virtuoso de un instrumento o de la voz es alguien que ha sido capaz de llevar su dominio técnico hasta el máximo nivel. Pero debemos hacer hincapié en una idea tan obvia como fundamental, aunque no siempre recordada: el virtuosismo sólo adquiere sentido cuando es un vehículo para la expresión de la música, no un fin en sí mismo.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADO EN 1620
QUITO

Bajo continuo

Este concepto, nada fácil de explicar en pocas y llanas palabras, nos remite a una indicación que encontramos con harta frecuencia en los títulos de las obras musicales de esta época. Así, si nos fijamos bien en discos, programas de concierto, locuciones de radio, etc., cuando se presenta una pieza barroca su título suele concluir con la expresión «y bajo continuo» cuando no directamente «y continuo». De nuevo, el que es uno de los elementos más característicos de esta época también tiene su raíz en la anterior, en concreto en el desarrollo del madrigal monódico y la aparición de la ópera. Al buscar la primacía de la línea melódica, los últimos madrigalistas, que en muchos casos fueron también los primeros compositores operísticos, concentraron el acompañamiento musical en una única línea del bajo junto a algún instrumento que pudiera realizar la armonía en forma de acordes. Es tal la importancia del bajo continuo en el Barroco, que es esta técnica lo que lo define musicalmente como período estilístico.

Así pues, el bajo continuo no lo constituye un sólo instrumento, sino, como mínimo, dos, pudiendo llegar a estar formado por toda una sección. Ésta puede incluir, como instrumentos que interpretan la línea del bajo, el violoncelo, el contrabajo, la viola *da gamba* o el fagot; mientras que el clavicémbalo, el órgano y algunos parientes especialmente gigantescos del laúd (el archilaúd, el *chitarrone* y la tiorba) serían los instrumentos armónicos. De hecho, dada su versatilidad, estos últimos pueden ejercer la doble función de tocar la nota fundamental y el acorde que de ella se deriva.

Aunque a veces se podía especificar con un cifrado (código numérico en el cual se indican las notas que integran un determinado acorde) toda la armonía

quedaba implícita en la nota grave. Imaginemos también la destreza que implicaba —e implica hoy en día para los especialistas— por parte del intérprete de los instrumentos armónicos el no tener más pista que una única nota, o como máximo un cifrado, para realizar acompañamientos a veces altamente sofisticados. Dada la concentración de oficios que iremos viendo a lo largo de este libro, la sorpresa aumenta cuando vemos que este mismo intérprete solía ser el compositor, y éste, a su vez, quien se encargaba de dirigir a la orquesta desde su instrumento.

El clavicémbalo



Quizás alguien piense, erróneamente, que es como un piano pequeño. Pues nada de eso: llamado también «clave» o «clavecín», es un instrumento mucho más antiguo que, si bien empezamos a encontrar en la Edad Media, tuvo su edad de oro precisamente en la era del bajo continuo. A pesar de disponer de un teclado (o dos... ¡o más!), el mecanismo que lo hace sonar es bien distinto: si en el piano cada tecla acciona un pequeño martillo que golpea las cuerdas del interior, el clave dispone de un plectro, o púa, que las pellizca. En todo caso, el verdadero antecesor del piano es el clavicordio (a menudo confundido con el clavicémbalo), basado también en el sistema de la cuerda percutida.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

La viola *da gamba*

Más allá del juego de palabras o el chiste fácil, aclaremos que cuando decimos «*gamba*» nos referimos, en italiano, a la palabra «pierna». Se trata, por tanto, de una viola que se sujeta entre las piernas, como el violoncelo. La familia de las violas fue en el Renacimiento un grupo muy importante diferenciado de la de los violines (a la que pertenecen tanto el violoncelo como la viola de brazo moderna), que fue la que le arrebató la hegemonía a lo largo del Barroco.

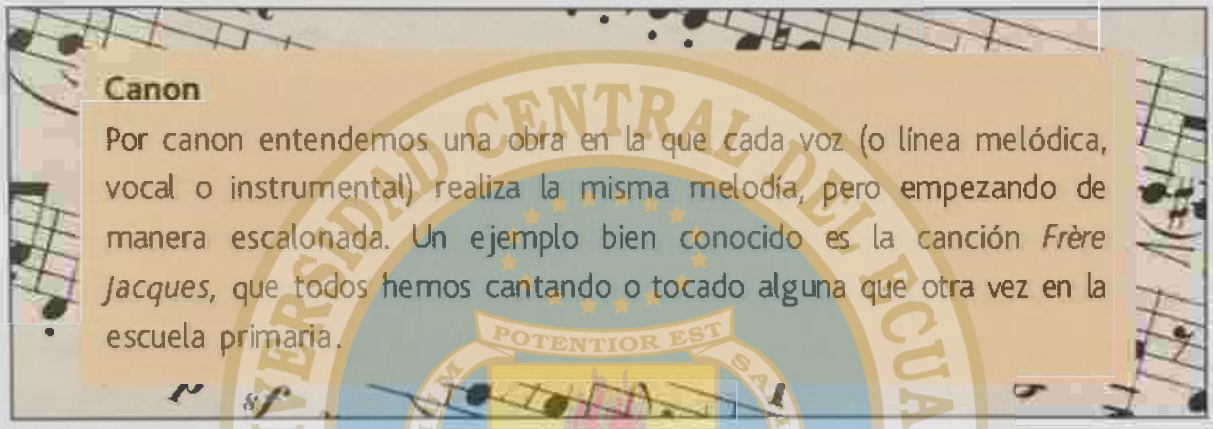


Un ejemplo práctico

Dado que es casi imposible explicar el bajo continuo sin ejemplos musicales, remitimos al lector a una obra que seguro que forma parte de su fonoteca: el *Canon en Re Mayor* de Johann Pachelbel. Si escuchamos con atención la línea del bajo, observamos que se trata de un *ostinato* (una serie —en este caso de ocho notas— que se repite «obstinadamente»). Estas notas generan unos acordes en el acompañamiento que también se van repitiendo, actuando como soporte a una preciosa melodía de la cual van surgiendo variaciones.

Si pudiéramos contrastar la versión de la orquesta que tengamos en casa con la de algún otro grupo, veríamos que, si bien la melodía sigue siendo la misma, cuando se trata de acompañarla pueden variar desde los instrumentos hasta la

manera de ejecutar los acordes. Tanto la melodía principal como la serie armónica siguen siendo las mismas, pero el acompañamiento varía por el hecho de que el compositor no lo especificó: la propia línea del bajo era suficiente.



Canon

Por canon entendemos una obra en la que cada voz (o línea melódica, vocal o instrumental) realiza la misma melodía, pero empezando de manera escalonada. Un ejemplo bien conocido es la canción *Frère Jacques*, que todos hemos cantando o tocado alguna que otra vez en la escuela primaria.

Johann Pachelbel

Pachelbel (1653-1706), además de compositor, fue uno de los mayores organistas de su tiempo y es hoy conocido mundialmente por sólo una de sus obras, el célebre *Canon en Re Mayor*. Como el resto de su producción creativa, su grandeza se caracteriza por una simplicidad de medios realmente sorprendente.

Este aparente contraste aparece muy a menudo en la historia de la música, demostrándonos que sea dónde sea que se localice la genialidad de una obra, ésta no es mejor —ni peor— por el hecho de ser más compleja. Cabe destacar también la influencia que tuvo sobre Johann Sebastian Bach a través de su hermano mayor Johann Cristoph, del cual fue profesor.

Ornamentación e improvisación

Si la posibilidad de embellecer una melodía con notas de adorno es y ha sido una práctica frecuente a lo largo de la historia, en la época barroca se extendió de tal modo que lo que hoy vemos escrito en una partitura de la época como línea melódica no solía ser más que un «esqueleto» de la misma, pues ésta era ornamentada libremente por el intérprete. Si a ello añadimos la idea recién tratada del bajo continuo, que en la partitura quedaba reducido a una sola nota, como otro «esqueleto» del acompañamiento, podemos afirmar metafóricamente que una partitura barroca puede parecerse bastante a una radiografía.

Aquí es donde la improvisación da alas al intérprete. De ahí, también, el vacío artístico de tantas versiones que, pretendiendo fidelidad a la partitura, ignoran esta práctica, dejándonos ante obras que, aún perdiendo gran parte de su esencia, han ocupado lugares de privilegio en el gusto del público. Un signo inequívoco de su inmensa calidad. Un buen ejemplo lo encontramos en una obra tan conocida como *Las cuatro estaciones* de Antonio Vivaldi. Si escuchamos alguna de las versiones tradicionales, de ilustres directores y orquestas como, sin ir más lejos, Herbert von Karajan y la Filarmónica de Berlín, y la comparamos con una versión fiel a los criterios históricos como la de Trevor Pinnock al frente de The English Concert, ¡cuán distintas y vivas se nos muestran! Como una pintura al fresco a la que se ha quitado la capa de contaminación acumulada siglo a siglo y se le han restaurado los colores originales.

Pero la posibilidad de improvisar no debe ser nunca tomada como una carta blanca para hacer lo que al intérprete le venga en gana, sino que debe realizarse siguiendo las convenciones estéticas del período. Aunque no poseamos la

prueba de una grabación, sí tenemos suficientes fondos documentales que nos permiten deducir cuáles eran estos principios: tratados teóricos, métodos instrumentales y vocales, así como la sana costumbre que tenía J. S. Bach de escribir minuciosamente las ornamentaciones.

Retórica musical y «Teoría de los afectos»

A pesar de formar parte de todas las músicas, es éste un factor que alcanza en el período barroco la plenitud de su significado. Por retórica entendemos la identificación del discurso musical con el verbal, definido tanto por la estructura del discurso en sí como por los recursos utilizados por el orador para convencer y conmover a quienes le escuchan.

Del mismo modo que en la oratoria estos recursos pueden abarcar aspectos como el tono de voz, el énfasis sobre algunas palabras, la elipsis o el recurrir a la paradoja, la ironía o la alegoría, los teóricos de la música llegaron a establecer complejos sistemas de categorías expresivas que los compositores enriquecían y utilizaban de manera plenamente consciente. Así, con la misma intención de movilizar tanto la mente como los estados emocionales del oyente, la retórica musical barroca incluía desde el significado



FACULTAD DE ARTES
SIB - UCE

expresivo de cada tonalidad y diseño melódico hasta la utilización de símbolos a veces muy evidentes por el hecho de ser puramente descriptivos y otros verdaderamente crípticos. El caso más extremo de esto último lo hallamos en la simbología numérica presente en la obra de J. S. Bach.

El hecho más que constatable de que la música puede expresar algo «externo» a ella sigue siendo un caballo de batalla dialéctico y origen de plúmbeas e inacabables polémicas. Un debate tan absurdo, que queda contestado por sí solo cuando nadie alza la voz para negar que una determinada pintura, sea o no figurativa, además de perfilar una forma en el espacio, puede, si así lo desea el autor, representar «algo más». Conociendo el código bajo el cual se realizó, podemos entrever en ella alusiones alegóricas al paso del tiempo, a la vida y a la muerte, a la mitología, a la religión. Si, igual que en un texto literario, la pintura puede rebosar además ironía o incluso contener mensajes crípticos, ¿la música no? La respuesta es obvia.

Y no sólo es así en numerosísimas ocasiones, sino que, cuando ésta existe, la relación con algún elemento externo no va en su detrimento. Negarlo sólo demuestra lo gran desconocida que aún es la música dentro de las artes, tal vez por ser la más abstracta y utilizar un lenguaje que a los humanos nos resulta menos fácil que el verbal o visual. Ya sea como imitación de la naturaleza, como reflejo de un texto explícito o implícito, o por entrar en planos más sutiles que van de la evocación de estados emocionales al uso de símbolos —a veces indescifrables, otras con múltiples lecturas—, la música no sólo es válida por sí misma, sino que ello no le impide establecer todo tipo de puentes con realidades externas a ella.

Händel, Haendel y Handel

No, no estamos hablando de tres compositores de nombre similar. Tal vez éste sea el momento de aclarar una duda: ¿Handel o Händel? ¿...o era Haendel? ¿...Georg Friedrich o George Frideric? Sepamos que todos son correctos, dependiendo ya de la forma alemana original o de las distintas grafías que adoptara el autor.

La causa de todo este lío es la vida viajera que llevaría un alemán nacido en Halle (Sajonia) en 1685, al que, de niño, su padre tenía prohibido estudiar música, pues deseaba que fuera abogado. Pero Georg Friedrich Händel, que así se llamaba entonces aunque hoy ha quedado como Friedric Handel, tenía muy claro lo que deseaba ser y practicó a escondidas con un clavecín en su buhardilla hasta que pudo lanzarse al mundo. Tanto en Italia como posteriormente en Inglaterra, no tuvo el más mínimo problema en que su nombre fuera modificado por sus interlocutores para que no fuera difícil de leer ni de pronunciar.

La Europa del tiempo barroco era bastante distinta a la actual. Sólo con decir que la isla de Menorca, por ejemplo, era inglesa, nos podemos hacer una idea. Países como Alemania o, como ya hemos visto, Italia, se encontraban divididos en numerosos estados regidos por nobles que a veces eran parientes más o menos lejanos. Como veremos más adelante, este contexto nos explicará una de las más singulares carambolas del anecdotario histórico de la música.

De joven vivió y trabajó una temporada en la ciudad de Hamburgo, donde podemos decir que un botón de su casaca le salvó de una absurda muerte en duelo con un amigo suyo, el también compositor y teórico Johann Mattheson (1681-1764), tras una discusión por algo tan trascendente como... ¡la realización



de un bajo continuo! Después, viajó a Italia para formarse, financiado por un descendiente de una famosa familia de mecenas: los Medici. Allí conoció a los grandes compositores del momento y absorbió su estilo. Al volver a su país, se instaló en la corte de Hannover, mas no por mucho tiempo: de los dos permisos que solicitó para ir a Londres a estrenar sus óperas, del primero tardó seis meses en reintegrarse al trabajo y del segundo... ya no lo hizo. Tenía 27 años. Con lo que no contaba era que dos años más tarde, cuando murió Ana de Inglaterra, última descendiente de la dinastía Stuart, la corona inglesa quedaría sin heredero. Y su sucesor no sería otro que un pariente lejano que ésta tenía en Hannover. ¿Quién? Pues ni más ni menos que... ¡el antiguo patrón de Handel! El compositor ya se veía volviendo a hacer las maletas o recluido en un lóbrego calabozo de la Torre de Londres. Sin embargo, lejos de despedirlo, el nuevo monarca, Georges I, procuró que no se volviera a «escapar», pero no encerrándolo bajo siete llaves sino concediéndole la nacionalidad inglesa y aumentándole el sueldo. No había peligro: se halló tan bien en Inglaterra que, con la excepción de algún viaje ocasional al continente, vivió allí el resto de sus días. Nos dejó una obra inmensa, la pieza más famosa de la cual es el oratorio *El Mesías*, además de numerosas óperas y las famosas *suites* tituladas *Música acuática* y *Música para los reales fuegos artificiales*.

El Mesías

Como acabamos de decir, *El Mesías* es un oratorio. Por oratorio entendemos una obra de temática religiosa con guión y estructura teatral. Algo así como una ópera sacra, pero no representada. A pesar de ello, hay bastantes excepciones y, de hecho, deberíamos hablar de diferentes tipos de oratorios. Sin ir más lejos, *El Mesías*, considerado el más emblemático, es paradójicamente el más original, porque en lugar de tener personajes y argumento en el sentido estricto del término, está constituido por una serie de textos bíblicos compilados por un noble inglés llamado Charles Jennens (1700-1773).

Es una obra, además, como tantas otras de esta envergadura, integrada por músicas de muy distinta índole. Si la desmenuzamos en detalle, hallamos recitativos, pequeñas piezas de cariz explicativo para una voz solista y bajo continuo que entroncan directamente con el estilo monódico que originó la ópera. Su diseño musical contrasta con el de las arias, de gran esplendor melódico, también para un cantante solista y acompañadas de toda la orquesta, y los coros, como el famosísimo *Aleluya*.

También hay dos partes puramente instrumentales: la obertura, o sinfonía, y una pieza de nombre ciertamente curioso: *pifa*. Se trata de una antigua danza italiana relacionada con la gaita (en italiano, *piva*) que tocaban los pastores. Colocada en el momento relativo al nacimiento de Jesús, lleva el título alternativo de *Sinfonía Pastoral*, coincidiendo, de este modo, con la *Sexta Sinfonía* de Beethoven.

El Mesías fue estrenado en Dublín en 1742, y debemos saber que, a pesar de que hoy en día sea una obra plenamente asociada a las Navidades, fechas en las

que se interpreta por doquier, en su tiempo se programaba durante la cuaresma, época durante la cual estaban prohibidos los espectáculos operísticos.



Antonio Vivaldi

Nacido en Venecia en 1678 y muerto en Viena en 1741, Antonio Vivaldi era conocido como *Il prete rosso* (*El cura rojo*). El hecho de ser pelirrojo y el haber sido ordenado sacerdote —un oficio que apenas llegaría a ejercer— le hicieron merecedor de este sobrenombre. Además, también fue director del *Ospedale della Pietà*, un orfanato y escuela de música para chicas, de donde surgió una de las mejores orquestas de su tiempo.

Compuso música de todos los géneros, pero su verdadera especialidad eran los conciertos, de los que escribió más de seiscientos y para casi todos los instrumentos imaginables, especialmente para el suyo, el violín, del cual era un virtuoso de primer orden. Todos están repletos de una fantasía y vitalidad que los hacen inconfundibles.

A pesar de la enorme fama que posee actualmente y de haber sido bastante valorado en algunas etapas de su vida, la rueda de la fortuna no tuvo compasión con uno de los artistas que más *royalties*—*regalías*— hubiera cobrado de



haber podido disfrutar de los derechos de autor de sus obras: durante sus últimos años fue completamente olvidado y murió en la más absoluta miseria. No fue hasta el siglo XX que, de manera paulatina, sus piezas resurgieron a la luz. Sin embargo, en un fenómeno único en la historia, la fama de sus *Cuatro Estaciones* persistió durante el tiempo en que nada se sabía de su autor.

¿Qué es un concierto?

Antes de comentar *las Cuatro Estaciones*, veamos a qué género pertenecen y matizemos su significado, porque a menudo nos encontramos con que el lenguaje de la música y el cotidiano utilizan las mismas palabras con distinto sentido, lo cual nos puede llevar a confusión. Tal vez el más flagrante de estos casos, sea el de la palabra «*concierto*». Así, si por un lado entendemos por «concierto» la interpretación pública de cualquier tipo de música (podemos asistir a un concierto de *rock*, coral o sinfónico), como género musical nos referimos a una obra en tres movimientos para un instrumento solista acompañado de orquesta. Éste es el formato más habitual con que se presenta, aunque también lo podemos hallar con varios solistas o un número distinto de movimientos. Ahora ya no debemos extrañarnos si asistimos a un concierto en el que se interpreta un *concierto* o... cuatro, porque, como inmediatamente veremos, esto es lo que son las archifamosas *Cuatro Estaciones* de Antonio Vivaldi.

Las Cuatro Estaciones

La música no necesita ser descriptiva, pues transmite sensaciones puras que no tienen por qué estar en relación con ninguna historia ni fenómeno externo. Sin embargo, a menudo nos encontramos con compositores que en alguna pieza quieren ilustrar o explicarnos de una u otra manera algo concreto, como lo haría un libro, pero sin palabras. Ya hemos hablado de esta posibilidad alegórica de la música y las polémicas que despierta. Hijo de un tiempo ajeno a todas ellas, Vivaldi era muy aficionado a buscar afinidades entre la música y la realidad; por

eso es frecuente que en su obra encontremos títulos tan sugestivos como *La tormenta marina*, *La caza* o *La noche*.

Cuando hablamos de *Las Cuatro Estaciones*, lo hacemos como si se tratase de una sola obra. Y en parte es así, porque poseen una unidad temática y se suelen interpretar juntas. Pero también debemos saber que en realidad son cuatro piezas.

Se trata, como ya hemos avanzado, de cuatro conciertos para violín acompañado de orquesta de cuerda y bajo continuo, que forman parte de una recopilación más amplia llamada *Il cimento dell'armonia e dell'inventione*. El título alude al compromiso al cual tiene que llegar todo artista entre las leyes racionales de la composición y el impulso intuitivo de la fantasía.

Las Cuatro Estaciones están inspiradas en cuatro sonetos, probablemente escritos por el mismo Vivaldi, que retratan tanto las estaciones en sí como los estados de ánimo que a ellas se asocian. Para conseguir que los músicos reflejasen exactamente lo que quería expresar cada poema, Vivaldi llegó a reescribir algunos fragmentos de los mismos sobre la partitura, además de añadir indicaciones que llamó «notas marginales de carácter descriptivo en relación a los hechos que representa la música».

Así pues, no nos debemos extrañar si, en el primero de los conciertos, *La primavera*, oímos pájaros con las hormonas exaltadas por la estación, o si en *El verano* nos sentimos deslumbrados por el sol, avasallados por el calor o perseguidos y aturdidos por una bandada de moscas y moscardones. Siguiendo el ciclo, *El otoño* nos invita a una fiesta de la vendimia que, como es lógico, culmina en una buena cogorza, mientras que, entre mil aventuras sobre el hielo,

El invierno nos hace temblar de frío, sí, pero también sentirnos mejor que nunca cuando, acurrucados junto al fuego, escuchamos caer la lluvia en el exterior.

Mudanzas

Tras superar las pruebas para su último puesto de trabajo, Johann Sebastian Bach (1685-1750) fue admitido como *Thomaskantor*[1] y director musical de la ciudad de Leipzig no sin cierto recelo. En el acta municipal que confirma su cargo consta lo siguiente: «A falta de los mejores, hemos tenido que escoger a los de segunda fila». Sobran los comentarios.

Su vida es menos espectacular que la de otros compositores y, aunque muy valorado por sus colegas, nunca conoció la fama popular. Sus viajes fueron siempre por el interior de su Sajonia natal, a la búsqueda de unas mejores condiciones laborales. Antes de llegar a Leipzig trabajó en varias ciudades, donde, aunque parezca inconcebible, tarde o temprano encontró actitudes del tipo que acabamos de describir por parte de sus superiores y tuvo que enfrentarse a situaciones que hoy consideraríamos incompatibles con una creación artística del más alto nivel.

Uno de los momentos más dramáticos se produjo en 1717, cuando pasó casi un mes en la prisión de Weimar por: «Su obstinación en obtener la licencia», es decir, ¡por solicitar permiso para trabajar en otra corte! Una vez expiado el «delito», obtuvo su nuevo trabajo en el principado de Anhalt-Köhten, donde per-

(1) Encargado de la música y profesor de los niños del coro de la iglesia de Santo Tomás. Para más detalles sobre este episodio, ver *Música y Palabras*, Editorial Océano Ámbar, (p. 112).



Imagen de J.S. Bach. Izquierda, partita manuscrita del músico.

maneció hasta 1723. Por fin bien tratado y remunerado, de esta etapa son sus obras instrumentales más conocidas, como los *Conciertos de Brandenburgo*. Por ello tal vez nos preguntemos qué le motivó a realizar la mudanza a Leipzig, donde pasó sus últimos treinta años.

Sucede que su nuevo patrón se casó con su propia prima, Friderica de Anhalt-Bernburg. Y la nueva princesa detestaba la música. Tanto es así que consiguió paralizar la vida musical de aquel diminuto país. Esta vez no fue a la cárcel ni fue despedido sin compensación alguna, sino que siguió cobrando sin ejercer. Pero prefirió buscar otro lugar de trabajo antes que vivir condenado al ostracismo creador. Ésta es la razón por la que se presentó a las pruebas de Leipzig. Entre otras muchas obras, allí compuso e interpretó, con un minúsculo coro de

niños, un puñado de instrumentistas municipales y un pequeño refuerzo de universitarios, la *Pasión según San Mateo*, cumbre musical de todos los tiempos.

Bache hijos

Todos los elementos definitorios del Barroco que hemos detallado en apartados anteriores llegaron a su punto culminante con Johann Sebastian Bach (1685-1750), precisamente a final del período. Por esta razón, su música era considerada «pasada de moda» en relación con la de sus hijos, avanzadillas de un nuevo estilo que ya despuntaba, posteriormente llamado Clasicismo.

Aunque al hablar de Bach demos siempre por sentado que nos referimos a Johann Sebastian, tal vez no sepamos que este patriarca de la música era hijo, nieto y bisnieto de una larguísima saga de músicos. Buscar su origen nos llevaría hasta el Renacimiento, mientras que, en dirección contraria, perdemos su rastro en el siglo XIX. En medio de este espesor genealógico, con sus veinte hijos, él mismo contribuyó generosamente a la expansión del linaje. De los trece supervivientes, tres han pasado a la prosperidad con pleno derecho:

A Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784), a pesar de haber llegado a convertirse en organista y compositor de renombre, su carácter huraño y bohemio lo llevó a la ruina. Igual que hicieran sus hermanos, contribuyó a la modernización del lenguaje musical existente y sus innovaciones sirvieron de enlace con la nueva época que se acercaba. Nacido después de la primogénita Catharina Dorothea, fue el mayor de los hijos varones.

Carl Phillip Emmanuel Bach (1714-1788), establecido en la corte de Prusia y más tarde en la ciudad de Hamburgo, es casi el único representante de una ori-



ginal corriente llamada *Empfindamerstil* (término traducible como «estilo sentimental») en el que no sólo vislumbramos el inmediato Clasicismo, sino también el Romanticismo.

Johann Christian Bach (1735-1782), instalado en Inglaterra desde 1762 y el más joven de la prole bachiana, fue el máximo exponente del llamado «estilo galante». En esta variante de las corrientes preclásicas hallamos el enlace definitivo con el futuro estilo. Impartió algunas clases a un joven maestro de poco más de diez años que se encontraba de visita en Londres para dar a conocer su arte: Wolfgang Amadeus Mozart, con quien establecería además una amistad para el resto de su vida.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

El Clasicismo

Tres nombres -iluminan- el final del XVIII, llamado Siglo de las Luces: Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven. No haeen falta, al menos con los dos últimos, demasiadas presentaciones.

El período en el que coincidieron también se conoce como Clasicismo vienés, porque, aunque ninguno de los tres nació en aquella ciudad, los tres trabajaron y murieron en una Viena que no dejaría de ser el centro de la música europea hasta principios del siglo XX.

Junto a otros nombres mucho menos conocidos, el Clasicismo se solapa en su fase inicial con el final del período Barroco. Iniciado, entre otras corrientes, por el -estilo galante- de Johann Christian Bach, el nuevo enfoque quiso alejarse de la complejidad que había llegado a alcanzar la música anterior.

Este afán de sencillez se traduce de nuevo en la búsqueda de una línea melódica clara, y alguna que otra referencia a..., ¿lo adivinan?, ¡los griegos! Curiosa presencia, una vez más, de las mismas motivaciones en los cambios estilísticos. Volvemos, pues, a la reivindicación de la melodía acompañada por voces intermedias de carácter secundario y un bajo del que ya no se derivan las

intrincadas implicaciones armónicas del continuo barroco. Así, el Clasicismo se alza como reacción ai Barroco blandiendo la, valga la redundancia, «clásica» tríada formal de sencillez, claridad y equilibrio.

Además de los ya mencionados hijos de J .S. Bach, otros compositores importantes en el establecimiento de las bases del Clasicismo fueron Johann Satmitz (1717-1757) y Karl Satmitz (1745-1801), padre e hijo respectivamente, creadores de una legendaria orquesta que ya era, en su esencia, la sinfónica que hoy conocemos. Como culminación de las sagas familiares que enlazan Preclasicismo y Clasicismo, tenemos a Leopold Mozart (1719-1787), padre de Wolfgang Amadeus.

Concierto clásico e improvisación

La improvisación, mucho más restringida en el caso de la libre ornamentación, encuentra un inmenso campo a recorrer en un género ya existente: el concierto. En tal que género, éste fue uno de los pocos que se mantuvo en ambos períodos de un modo prácticamente idéntico, adaptándose simplemente al nuevo lenguaje estético y formal.

Sin embargo, a pesar de conservar la estructura global que ya hemos descrito, incluye una sección relativamente nueva llamada «*cadenza*», en la que tiene lugar la improvisación. Aunque la palabra, como tantas en música, puede tener diversos significados, en este contexto y en italiano significa un pasaje de libre creación a cargo del solista, donde éste, sin acompañamiento alguno, juega a su gusto con las principales ideas musicales aparecidas a lo largo del movimiento.

En la inserción de estos solos improvisados, a veces de grandes dimensiones, es donde la música clásica se acerca de manera más evidente al *jazz*. De todos modos, hay que decir que, con la intención de evitar sorpresas desagradables tanto para el público como para el compositor (quien, tal vez habiendo escrito una maravilla de concierto, podía ver cómo éste era vilmente destrozado por algún solista más afanado en mostrar un despliegue espectacular de virtuosismo que en la música en sí), se fueron imponiendo las cadencias escritas previamente, ya fuera por el mismo intérprete, para no tener que repentizarla, el autor precavido u otros instrumentistas o compositores.

La peluca



Así como la ornamentación musical del Barroco tendió a estilizarse y a tratarse de manera más sutil en el Clasicismo, también podemos diferenciar con claridad la diferencia entre ambos estilos si observamos en paralelo un *ornamento* de lo más cotidiano en ambas épocas: la peluca.
En el Barroco, cual columna salomónica, cae agitada como un mar o un cielo donde no sería extraño encontrar algún que otro angelote soplador colgado entre los rizos, contrastando con la elegancia más sobria y refinada, tal vez incluso un pelín (nunca mejor dicho) «cursi», del período clásico.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



El actor Tom Hulce, Mozart en la película «Amadeus» (1984). Muestra la pasión con la que el genio vivió la música.

A partir del Romanticismo, la *cadenza improvisada* prácticamente dejará de existir. En su *Quinto Concierto para piano*, obra que debido a su sordera ya no interpretó como solista, Beetho-ven escribe minuciosamente la cadencia en la misma partitura sin dejar margen a la improvisación o a su sustitución por otra. El ejemplo es lo suficientemente emblemático como para marcar el cambio de orientación.

Franz Joseph Haydn

Haydn (1732-1809) fue apreciado y admirado tanto por Mozart como Beethoven. Ambos le consideraban maestro y amigo, y, de manera significativa, le llamaban «papá Haydn». Aunque quizás sea menos conocido por el público actual, en su tiempo gozó de popularidad y respeto generalizados. Incluso la ilustrada y liberal ciudad de Cádiz, al extremo sur del continente europeo, bastión de democracia en su

época, le encargó el oratorio conocido por *Las siete palabras*. Es también autor de una obra inmensa que habría de influir enormemente en sus contemporáneos, a pesar de que prácticamente no viajó hasta su «jubilación» como compositor oficial de la corte del príncipe Nicolás de Esterhazy.

En una Hungría que por aquel entonces formaba parte del Imperio Austríaco, el susodicho príncipe (título nobiliario que en este contexto no significa «hijo de rey») no habría pasado a la historia de no haber sido porque sus aficiones musicales le llevaron a contratar a Haydn. Éste, después de estar a su servicio durante más de treinta años, tuvo que ver cómo su sucesor, Anton de Esterhazy, al cual no interesaba la música ni poco ni nada, lo dejaba sin trabajo por esta inobjetable razón. Pero, cosa inaudita en aquel tiempo y que nos muestra el gran respeto que le merecía, ¡no sin sueldo! Así fue cómo, con casi sesenta años, pudo viajar hasta Londres, ciudad donde entre otras obras compuso sus últimas sinfonías. Entre ellas se encuentra la llamada *La sorpresa* (o *Golpe de timbal*), dícese que para despertar a aquella parte del público que concebía —y concibe— la música únicamente como «nana».

El poder de un gesto

El sentido del humor impera a sus anchas en un arte, el de la música «culta», demasiadas veces tenida por el colmo de la seriedad. Ya hemos visto el efecto que quería causar Haydn con su golpe de timbal. Otro ejemplo de humor y sutileza lo hallamos en su sinfonía titulada *De los adioses*. Lejos de ser un canto a la nostalgia de la despedida, en esta obra hallamos la primera demostración del

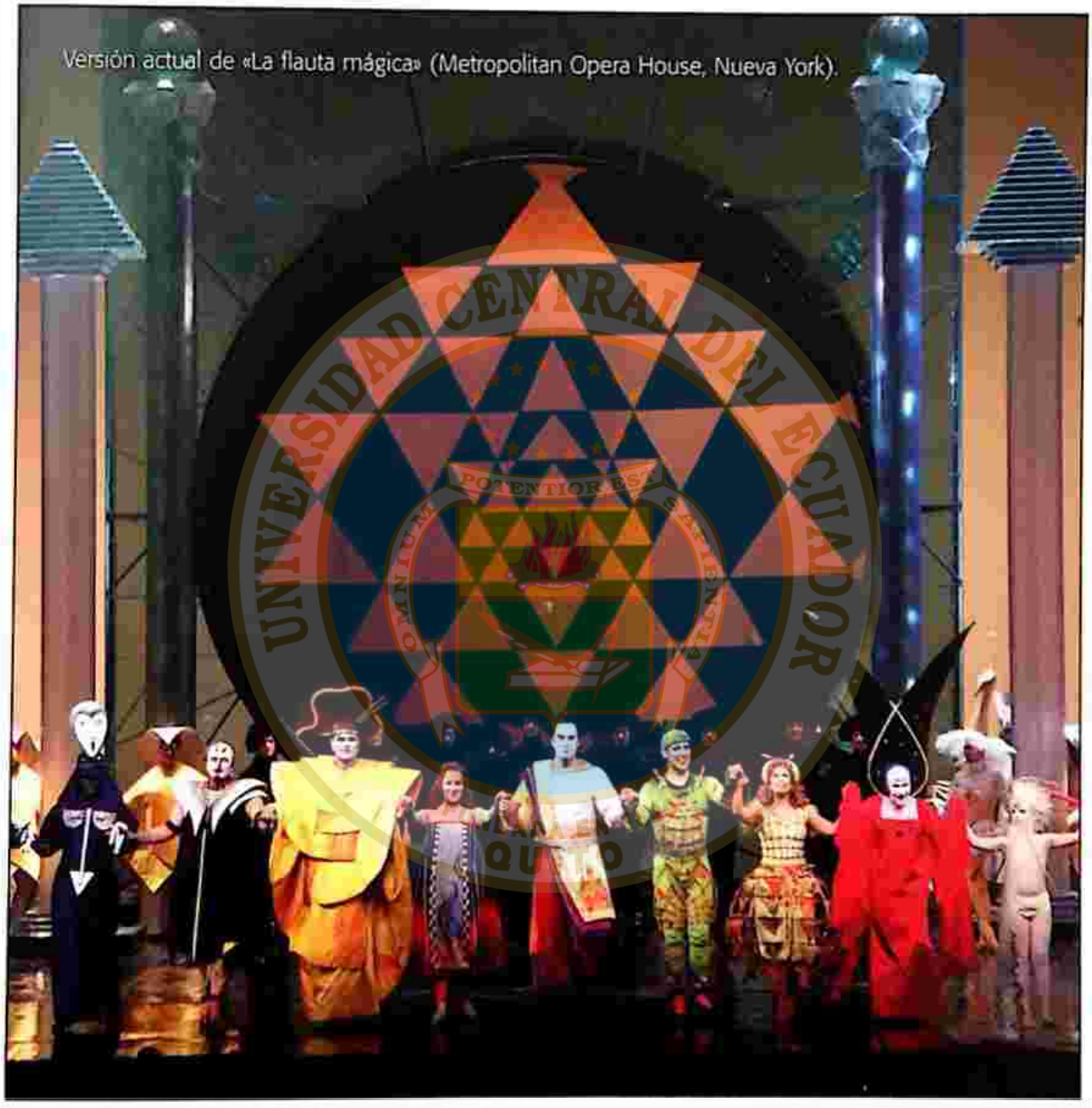
poder simbólico del gesto en una música sin intencionalidad dramática. En el último movimiento, una vez terminado su papel, cada intérprete debía apagar la vela de su atril y marcharse con el instrumento, dejando la orquesta cada vez más vacía hasta quedar solamente dos violines.

Con este original efecto «teatral», que además repercutía en el devenir sonoro de la pieza, el compositor consiguió hacer llegar al patrón el mensaje de sus músicos: llevaban mucho tiempo en la residencia de verano del príncipe sin poder ver a sus familias y querían volver a sus casas. Lo consiguieron.

Mozart y la ópera

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) entró en el oficio de músico de la mano de su padre, Leopold Mozart. Como todos sabemos, fue un niño prodigio. A pesar de su corta vida, escribió más de seiscientas obras. Todas, absolutamente todas, poseen un toque de eternidad que las hacen siempre actuales, aunque nadie sabe ni sabrá darnos una causa científica al respecto. En ello radica la esencia del arte. Tal vez se deba a que su magia desafía el paso del tiempo, o tal vez a que este mismo tiempo que todo lo agota acaba recompensando —cuando ya están fuera de él— a aquellos que lo supieron integrar en el juego inmortal del ritmo.

Cultivó todos los géneros musicales, desde la ópera hasta la sinfonía, pasando por las sonatas, los conciertos, la música de cámara (música para conjuntos instrumentales de pocos miembros) y la religiosa. Por mencionar sólo las óperas, compuso 21. La primera, *Bastian y Bastiana*, a los doce años. La si-



Versión actual de «La flauta mágica» (Metropolitan Opera House, Nueva York).

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR ESTO
QUITO



Casa en donde nació Mozart (Salzburg)

guiente, *La finta semplice*, fue boicoteada por la orquesta porque los músicos se negaban a ser dirigidos por un mozalbete que además no creían que hubiera compuesto la obra.

También destacan *El rapto en el serrallo*, la primera ópera de madurez de un Mozart recién establecido en Viena, *Las bodas de Fígaro* y *Don Giovan-ni* (Don Juan), genial *remake* del mito español. Al parecer, asistió a su estreno en Praga el mismísimo Casanova, alter ego del protagonista. *Così fan tutte* (título que podríamos traducir por «Así hacen todas», o mejor aún, «Todas —y todos— hacen igual») describe con tanta ironía como comprensión las debilidades humanas en el terreno del amor.

Finalmente, *La flauta mágica*, a la vez que un precioso y alocado cuento apto para todos los públicos, es una metáfora sobre la aspiración de todo ser humano hacia la evolución espiritual.

Mozart en Viena

En junio de 1781, una vez rotos unos lazos con la corte arzobispal de Salzburgo que le resultaban ya insoportables, Wolfgang Amadeus Mozart inicia en Viena una nueva etapa como compositor independiente. Aquel giro resultó trascendental, tanto en la evolución de su arte como por el cambio de actitud hacia la profesión que en su momento representó.

El joven Beethoven, al instalarse en la misma ciudad unos años más tarde, continuó esta línea sin tantos problemas económicos como los que agobiaron a Mozart, dificultades que se vieron acentuadas por sus pésimas aptitudes administrativas.

Si repasamos brevemente otros hechos reveladores acaecidos durante aquellas fechas, podemos ver cómo, en el mismo 1782, año de su boda con Constanze Weber (1762-1842), tuvo la oportunidad de conocer la obra de Johann Sebastian Bach. Esta influencia, que se dejará notar profundamente en determinados momentos de su posterior trayectoria, culminará en los pasajes más impresionantes del *Réquiem*, *La flauta mágica* o la *Sinfonía Júpiter*.

En 1784 Mozart ingresa en la masonería, cuyas tesis iniciáticas expondría precisamente en *La Flauta mágica*. En 1785, año de gran actividad concertística y social, terminó una serie de cuartetos dedicados a Haydn.

Un año más tarde, en 1785, se produce el último viaje de Leopold a Viena y la última ocasión en que padre e hijo se vieron. Fue en esta visita cuando Haydn dijo a Leopold Mozart la célebre frase de : «Juro ante Dios y por mi honor

(1) Por su interés en nuestro libro, citamos aquí el apartado referente al Réquiem de Mozart incluido como comentario a las cartas de este autor en *Música y Palabras*, Ed. Océano Ámbar.

que su hijo es el músico más grande que he conocido», palabras más que significativas cuando sabemos que fueron pronunciadas nada más ni nada menos que por quien ya era considerado unánimemente como el compositor «más grande». Los últimos años de la década de los 80, época de las cuatro óperas mencionadas en el apartado anterior, vieron un breve encuentro con Beethoven y el declive tanto de salud como de situación económica que cincelaron sus últimos tiempos.

Una pequeña música

La *Serenata núm. 13 en Sol Mayor, K. 525,* conocida con el sobrenombre de *Eine kleine Nachtmusik* (*«Pequeña música —o Serenata— nocturna»*), emblema de clasicismo, trasciende el repertorio puramente clásico, ya que su primer movimiento es quizás el fragmento de música «clásica» más «popular» que exista. No sería muy descabellado afirmar que contiene la melodía que un mayor número de habitantes del planeta conoce o es capaz de tararear, sin ni siquiera saber quién es el autor.

Escrita para cuerda a cuatro partes (violines primeros y segundos, violas y violoncelos, estos últimos doblados a la octava baja por los contrabajos), es una de las obras más conocidas y apreciadas de Wolfgang Amadeus Mozart. Fue su última contribución al género de la serenata, pero si las anteriores se caracterizaban por la presencia de instrumentos de viento y la yuxtaposición de tensiones que origina la diversidad tímbrica de los mismos, aquí Mozart optó por las sutilísimas diferencias que se crean dentro del homogéneo grupo de la cuerda.

A pesar de su incuestionable autoría, la obra presenta aún algunas incógnitas. Fue escrita en 1787 (año de la creación de *Don Giovanni*), pero desconocemos la razón de su composición y no disponemos de pista alguna con respecto a si llegó a interpretarse en vida de Mozart. Además, seguramente no conserva la forma que tuviera originalmente, pues sabemos que en un principio constaba de cinco movimientos (Allegro, Minueto, Romance, Minueto y Finale) en lugar de los cuatro con que la conocemos, un esquema más cercano al de las serenatas de su tiempo.

El *Réquiem*

En agosto de 1791, unos meses antes de su muerte, Mozart vivió una situación desconcertante: un tenebroso hombre embozado que no se quiso identificar le encargaba la composición de un réquiem. Con una buena compensación económica como incentivo, presionó en diversas ocasiones al compositor para que se lo entregara lo más rápido posible. Al parecer, Mozart se llegó a obsesionar con el peso simbólico de la obra y el apremio al que se le sometía, hasta el punto de creer que el mensajero era algo así como un enviado del más allá. En algún momento, además, comentó que temía que lo estuvieran envenenando, conectando esta conjetura con las extrañas circunstancias de la petición.

De ahí nacen la mayoría de las leyendas acerca de su muerte, la última de las cuales, tomada al pie de la letra por mucha gente a partir de la película *Amadeus*, atribuye a su «rival» Antonio Salieri (1750-1825) la realización de la mascarada. Por numerosas que sean estas quimeras, avivadas por el mismo

Salieri al autoinculparse de haber asesinado a Mozart desde el manicomio en el que terminó sus días, pocas logran superar lo que con el tiempo se ha ido descubriendo sobre el origen del encargo.

Prisionero de un mundo de fantasía, el conde Franz Walsegg von Stuppach, aficionado a la música y él mismo intérprete de flauta, consideraba normal encargar obras a distintos compositores para hacerlas interpretar como suyas. Sus músicos, que lo sabían, le seguían la corriente y todo quedaba en un juego. Tenía sólo 28 años cuando, en febrero de 1791, murió su esposa Anna, de 20. No es difícil imaginar su dolor. Pero su peculiar manera de manifestar el duelo conseguiría demostrar una vez más que tragedia y comedia a veces pasean de la mano por la vida. Así, no se le ocurrió otra cosa que encargar un réquiem al mismísimo Mozart para que fuera ejecutado, también como propio, en el primer aniversario del óbito. Para ello encomendó a un intermediario la gestión confidencial del trato y el pago de generosos emolumentos. Al parecer, el lúgubre aspecto del comisionado era más que suficiente para asustar a cualquiera, y, a la vista de la reacción que provocó, se debió de tomar muy en serio su cometido.

La confusa situación que se originó al morir Mozart dejando la obra inconclusa fue precisamente lo que aclaró su autoría. Constanze, su mujer, pretendió aparentar que la había terminado, por lo que la cedió en primer lugar a Joseph Eybler (1765-1846), colega y amigo de su marido para que la completara. A la vista de la magnificencia del material, no quiso o no pudo continuar más allá de alguna pequeña aportación y así llegó a manos de Franz Xaber Süssmayr (1766-1803). Mucho más familiarizado con el estilo del compositor, pues ya había colaborado con él en otras ocasiones, éste lo terminó siguiendo, según él,



esbozos e indicaciones verbales del propio Mozart. Una vez entregado el manuscrito, el *Réquiem* se estrenó en Viena el 2 de enero de 1793, constando Mozart como su autor. Posteriormente, Walsegg dirigió la obra como propia en Wiener Neustadt, a 50 km. de la capital, y aún la hizo ejecutar de nuevo para después adaptarla para quinteto de cuerda y quizás no acordarse más de ella. En 1838 sé halló el manuscrito que recibió de Constanze y hasta 1964 han seguido apareciendo documentos que han contribuido a esclarecer el asunto.

Como vemos, el origen de la obra es más mundano que de ultratumba. Lo único que permanece inexplicable es su grandeza, y aun más en tanto que intervinieron terceras personas en su compleción. La pregunta es obligada: ¿aplaudiríamos hoy el conmovedor *Réquiem* de Franz Walsegg de no haberse puesto en evidencia quién era su verdadero autor «gracias» a esta penosa situación?

Por su interés en este libro, citamos aquí el apartado referente al Réquiem de Mozart incluido como comentario a las cartas de este autor en Música y Palabras, ed. Oceáno (p. 89)



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

El Romanticismo

Si hiciésemos una encuesta sobre cuáles son los compositores más conocidos, nos encontraríamos con que la mayoría de nombres (exceptuando Mozart y el «trío» barroco Bach-Handel-Vivaldi) pertenecen al período romántico. Así, desde sus albores con Ludwig van Beethoven y Franz Schubert, hasta su plenitud y declive, la lista se haría enorme. Entre los más citados, probablemente figurarían Felix Mendelssohn, Frédéric Chopin, Franz Liszt, Robert Schumann, Richard Wagner, Johannes Brahms, Antonin Dvorák, Piotr Ilich Tchaikovsky, Nicolai Rimsky-Korsakoff, Modest Mussorgsky, Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini, Richard Strauss y Gustav Mahler. De ellos, cuatro nos acompañarán en este breve viaje por el Romanticismo como representantes de tan poblado grupo.

Si bien podríamos abordar a Beethoven tanto desde el Clasicismo como el Romanticismo, pues resume sobre sí mismo el proceso de cambio entre las dos épocas, en la fase final del periodo romántico constatamos —una vez más— que en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX, algunos nombres como los de propio Gustav Mahler o Richard Strauss se solapan con los de Debussy o Schönberg, a los que estudiaremos dentro de la música del siglo XX. Tanto

Mahler como Strauss impregnan de nostalgia, apoteosis e ironía un nuevo *fin de siècle* que, desde una perspectiva mucho más amplia, también significa el final toda una manera de concebir la música.



Johann Wolfang von Goethe (1749-1832), escritor alemán y uno de los grandes creadores del Romanticismo.

Tormenta y pasión

Una vez más, será en la plenitud del período anterior, en el apogeo de Haydn y Mozart, donde hallaremos la semilla que prefigurará el siguiente. En el caso del tándem Clasicismo-Romanticismo, la paradoja se encuentra en un movimiento literario alemán llamado *Sturm und Drang*, que podríamos traducir por Tormenta y pasión, y cuyo exponente más famoso es el libro *Las penas del joven Werther*, de Goethe. Se podría definir esta corriente como una ráfaga de Romanticismo en la plenitud del Clasicismo. Algo así como una «ínsula» de pasión en el siglo de la razón.

Aunque el mismo Goethe regresaría en el futuro a esquemas más clásicos, fue una década, la de los años 80 del XVIII, en la que se respiró una atmósfera romántica. Así, postulados como la liberación de la razón, estandarte de la

Ilustración, en favor de la intuición y la genialidad genuina y reprimida por el entorno que cada persona posee, la cual es traducible en la fuerza creadora de los sentimientos apasionados, prefiguran las principales claves del Romanticismo.

Ambos movimientos también tienen en común la reivindicación de la cultura popular y el redescubrimiento de la literatura antigua no clásica (es decir, no grecorromana). Ello supuso la traducción y difusión de obras medievales, así como la recuperación de mitos y leyendas de la Europa céltica y escandinava.

Asimismo, la defensa de las libertades individuales y de los pueblos, que en el *Sturm und Drang* coincide con el proceso revolucionario que tan dramáticamente culminaría en Francia, también forma parte del ideario básico del Romanticismo.

Ludwig van Beethoven

Hijo del Clasicismo y padre del Romanticismo, no fue el único, pero sí es el compositor más importante que vivió a caballo entre los dos períodos. Si bien conoció a Mozart y recibió clases de Haydn, también fue el referente de Schubert, Wagner, Brahms y todos los románticos posteriores.

Beethoven (1770-1827), de carácter huraño, pero con toques de humor y un



Ludwig van Beethoven (1770-1827)

amor explícito hacia la humanidad, nos hizo un regalo que no caduca y crece con el tiempo: su pensamiento hecho sonidos. Unos sonidos que tuvo que aprender a escuchar por dentro, porque fue perdiendo el oído desde muy joven hasta quedar completamente sordo.

El método de comunicación al que tuvo que recurrir para no verse obligado a separarse completamente del entorno nos permite conocer con bastante detalle aspectos muy importantes de su evolución personal y artística. Son los «cuadernos de conversación», donde podemos hallar muchos de los diálogos que tuvo con sus amigos y amigas, colegas o editores.

Igualmente, numerosas libretas llenas de borradores nos muestran cuál era su método de trabajo, basado en una rigurosa autodisciplina que le hacía revisar constantemente cada página y no darla por buena hasta que no percibía fisura alguna, modificándola y reestructurándola tantas veces como fuera necesario. Es así como sabemos que su vida estuvo marcada por la dificultad, pero también por la fuerza irresistible de la creatividad y el deseo de comunicación.

Si quisiéramos establecer una comparación con Mozart, Beethoven también fue realmente un niño prodigio. La gran diferencia entre ambos la marcó, como tantas veces sucede, el entorno en el cual crecieron. No tuvo un padre que lo supiera motivar para la música por medio del juego y la aventura como hiciera Leopold Mozart con su hijo, sino, al contrario, sabemos que su progenitor lo tiranizó para explotar sus dones. Ya es mucho que no aborreciera la música para siempre.



La *«Heroica»*

La historia de la *Tercera Sinfonía*, la *«Heroica»*, es particularmente interesante. No sólo marca un giro en el lenguaje creativo de su autor, sino que nos muestra de manera inequívoca un posicionamiento ético que merece la pena repasar de vez en cuando. La obra fue dedicada, en un principio, a Napoleón Bonaparte, a quien Beethoven veía como un héroe transmisor de los ideales de libertad e igualdad que triunfaron con la Revolución Francesa.

Pero al ver cómo éste fue conquistando países hasta autoproclamarse emperador, Beethoven, en uno de sus proverbiales arrebatos de ira, rasgó la primera página de la partitura, donde figuraba la dedicatoria, mientras exclamaba que aquel individuo de héroe no tenía nada. No era más que otro ser vulgar embriagado de poder que pisoteaba los derechos humanos, pretendía colocarse por encima de los demás y acabaría convirtiéndose un tirano. La historia le daría la razón. Esperemos que al compositor.

La *«Pastoral»*

A pesar de que el entronque de su *Sexta Sinfonía*, titulada por él mismo *«Pastoral»*, con la música programática (aquella que sigue un guión o «programa» externo) tanto anterior como posterior resulta innegable, Ludwig van Beethoven siempre quiso dejar bien claro que su intención no era entrar en el terreno pictórico. Pero ya sea con una mayor o menor intención descriptiva, nunca consiguió desprenderse de la asociación con el mundo de las imágenes que conlleva esta magnífica obra.

Inició su composición en 1807, de manera simultánea a la *Quinta* para terminarla a principios de otoño del año siguiente. Nos encontramos ante un Beethoven de 38 años, que, en su plenitud creativa, ya ha asumido la fatal sordera que le irá aislando cada vez más del entorno, volcándole hacia un mundo interior en el que desde la soledad y el silencio extraerá las deslumbrantes páginas sonoras que acabará dirigiendo a todo el género humano.

Las dos obras son complementarias en el sentido de que si la conocidísima *Quinta*, con su fatalmente trivializado tatatachán, describe una lucha trágica de final radiante, la *Sexta* representa la paz arcádica de un cosmos en equilibrio. Tal vez no sea casualidad que trabajara sobre ambas a la vez. Algo parecido encontramos en Mozart con *La flauta mágica* y el *Réquiem*, dos obras aparentemente opuestas, pero complementarias en el plano simbólico.

Las dos sinfonías se estrenaron en Viena el 22 de diciembre de 1808, con la numeración invertida y bajo la dirección del propio Beethoven. Con una extensión maratoniana, el concierto incluyó además fragmentos de su *Misa op. 86*, diversas marchas, himnos e improvisaciones del autor al piano y el estreno de su *Cuarto concierto para piano*, para acabar unificando todas estos elementos en la *Fantasía para piano, coro y orquesta, op. 60* (conocida como *Fantasía coral*). En total, casi cinco horas.

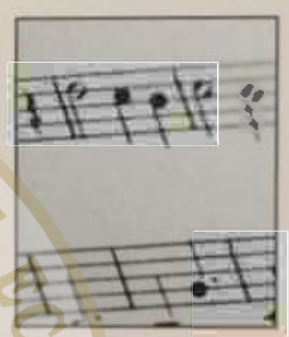
Quizá pensemos que para una *performance* de esta envergadura debieron de ser necesarios muchos ensayos, pero no fue así. Es normal que los músicos se perdieran, como se dice que ocurrió. Si pensamos que en un concierto abierto al público de aquel tiempo era el mismo compositor quien se encargaba de anunciarlo, vender las entradas e incluso facilitar comida a los intérpretes, dirí-



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM RERUM PRINCIPIA EST SAPIENTIA
1620

Iniciales que acompañan las composiciones

Si junto a un título vemos la abreviatura «op.», debemos saber que se refiere a la palabra latina «*opus*» (obra) y significa el número de obra en el catálogo general del autor. Otros sistemas de numeración se basan en el nombre de la persona que los ha realizado. En el caso de Mozart, solemos hallar una «K» (o una «K» y la «V» de Verzeichnis, «edición»), la inicial del apellido de Ludwig Köchel, que realizó el primer inventario cronológico de su obra. Asimismo, BWV hace referencia al catálogo temático de las obras de J. S. Bach (Bach Werke Verzeichnis).



amos con razón que ya fueron bastantes complicaciones. Añadamos la sordera. De hecho, aquélla fue su última actuación como solista al piano, instrumento del cual era un extraordinario virtuoso, porque apenas si podía seguir tocándolo coordinado con la orquesta.

Y en medio de esta situación que hoy calificaríamos de estrés descomunal, la «*Pastoral*». Uno de los cantos más preciosos que se han hecho nunca a la naturaleza, otro de los grandes amores de Beethoven. Partiendo de diseños melódicos repetitivos que hoy clasificaríamos como minimalistas, los cinco movimientos de la obra, con sus llamativos títulos, nos llevan de la mano, no ya a pasar un feliz día en el campo desde la siempre idealizadora óptica urbana, sino por todo un viaje musical a través de las fuerzas elementales de la naturaleza, en un bellísimo arco expresivo que culmina en un canto sin palabras de gratitud.

Mucho más que un himno

Situarse ante la *Novena* supone encararse a una obra de dimensiones colosales por su duración, riqueza estructural y número de intérpretes y por su dimensión humana. Son de todos conocidas las repercusiones sociales que ha supuesto la inclusión de la *Oda a la alegría* en el último movimiento, pero la originalidad y el peso expresivo de este final coral no desmerece la calidad de los tres movimientos anteriores. Su creación supuso para Ludwig van Beethoven la culminación de toda una vida como compositor sinfónico, por lo que las particularidades de su primera ejecución y proceso de gestación pueden ayudarnos a comprender la obra que mayor impronta ha dejado en toda la historia de la música.

Estrenada el 7 de mayo de 1824 y escrita doce años después que la *Octava*, exactamente el mismo tiempo que empleara para las ocho anteriores sinfonías, su elaboración vino precedida de varios años durante los cuales apenas escribió nada. Con los tres primeros movimientos prácticamente acabados, Beethoven aún pensaba en un final puramente instrumental y no fue hasta después de haber valorado durante algún tiempo otras posibilidades, que decidió incluir la *Oda a la alegría* del poeta Friedrich Schiller (1759-1805) como último movimiento.

De todos modos, y gracias a la inestimable muestra de su método de trabajo que constituyen sus cuadernos, sabemos que, aunque no apareciera como esbozo hasta 1814, la idea de poner música a la *Oda* ocupaba su mente casi desde la adolescencia. Respecto al largo proceso de elaboración de su famosa y sencilla melodía, que originalmente no estaba conectada con el poema en cuestión, podemos decir que adquirió una forma ya muy aproximada en la *Fantasía para piano, coros y orquesta, op. 80* que estrenó junto a la *Sexta Sinfonía*.



Johannes Brahms (1833-1897), otro de los grandes compositores alemanes del romanticismo, destacó además por ser un excelente pianista.



Nicolai Rimsky-Korsakoff (1844-1908), compositor ruso y gran maestro en el arte de la orquestación.

De manera similar al larguísimo concierto que dio luz verde a la «*Pastoral*», la *Novena* se estrenó junto a otras obras el 7 de mayo de 1824. Dado que requiere de una orquesta notablemente ampliada, así como de cuatro solistas vocales y coro para el último movimiento, el tema de la dirección también merece un comentario aparte. En total, fueron tres los directores que asumieron la tarea: Michael Umlauf en el podio e Ignaz Schuppanzigh como primer violín, ambos bajo la «supervisión» del compositor. Al parecer, y dado que su sordera le impedía escuchar un solo sonido, aquéllos tuvieron que avisar a músicos y cantantes para que no prestaran atención cuando éste marcara el compás. Aun así, el éxito de la interpretación fue tal que, según los relatos de la época, no sólo obtuvo una impresionante ovación final, sino que la ejecución fue interrumpida varias veces por los aplausos. Al parecer, Beethoven no se dio cuenta de nada hasta que le hicieron notar la emoción de la multitud. Saliendo de su ensimismamiento, se dio la vuelta y dio las gracias con una leve reverencia.



Tchaikovsky y la danza

La música de ballet en la Rusia de Tchaikovsky no brillaba especialmente por su calidad. Su principal función consistía en proveer de un decorado audible a las evoluciones de los danzantes. En este contexto, la mediocridad de los compositores oficiales era su cualidad más preciada. Piotr Ilich Tchaikovsky (1840-1893), fiel al radical compromiso hacia el arte que en su momento le hiciera dejar atrás una segura carrera en la administración, revolucionó el género y le supo dar un aliento universal. Compuestos a lo largo del último tercio de su vida, los tres ballets de Tchaikovsky constituyen una de las facetas más sugestivas de la sobrecogedora autenticidad de su obra. En ellos supo encontrar un escape a la cruda percepción de la realidad que tan trágicamente le impidió vivir la plenitud de su creatividad y de su homosexualidad, proyectando en el universo fantástico de los cuentos un mundo de sentimientos puros en los que se impone el amor.

De indiscutible calidad musical y con un carácter altamente sinfónico, hoy se escuchan más en versión de concierto que coreografiados, gracias a la enorme difusión y éxito de sus suites. En uno de sus numerosos significados, el término «suite» se refiere aquí a lo que podríamos definir como resúmenes, o trailers, orquestales que permiten ejecutar en concierto los principales fragmentos de un ballet u ópera sin tener que escenografiarlos.

«El lago de los cisnes»

Ni él mismo se podía imaginar que el ballet familiar que escribiera durante las vacaciones de 1871 para sus sobrinos, basado en un cuento alemán del mismo título, terminaría siendo una de las obras más aclamadas por el público después de su muerte. Pero así fue, y el primero de sus tres grandes ballets se estrenó en el Teatro Imperial de Moscú el 20 de febrero de 1877. A pesar de ser acogido con un entusiasmo más bien tibio, debido a una lamentable puesta en escena repleta de mutilaciones y distorsiones, logró mantenerse en el repertorio del teatro hasta la temporada 1882/83. Después de esta fecha ya no se repuso en vida del compositor, aunque el segundo acto se representara por separado en el Teatro Nacional de Praga en Febrero de 1888.

Nueve meses después de su estreno, Tchaikovsky asistió en Viena a una función del ballet *Sylvia*, de Delibes. Quedó tan impresionado con la obra, que durante un buen tiempo consideró que su *Lago de los cisnes* era muy inferior, llegando a decir que, de haberla escuchado antes —cosa que afortunadamente no sucedió— jamás lo hubiera escrito.

Dividido en cuatro actos, el ballet inicia su trama presentándonos al príncipe Siegfried en su fiesta de cumpleaños, de la cual deberá salir al día siguiente la futura princesa... si se decide de una vez a escoger novia entre las invitadas.

No es así, pero aquella misma noche, al salir a cazar, encontrará a la mujer de su vida: la princesa Odette. Ésta, junto a sus doncellas, ha sido transformada en cisne por el pérfido brujo Rotbart y sólo durante la noche puede recobrar su forma humana. La única manera de liberarse es a través de un amor incondicional como el que acaba de hallar en Siegfried, razón por la cual se ha deshecho el hechizo.



Piotr Ilich Tchaikovsky (1840-1893), uno de los más grandes compositores rusos, cuya música expresaba la complejidad de su personalidad.

De nuevo en su castillo, el príncipe cree reconocer a Odette en Odile, hija de Rotbart, ya que ambos han acudido a la fiesta. Cuando Siegfried anuncia a los invitados que Odile ha sido la elegida, rompe sin saberlo el juramento realizado a la mujer-cisne, la cual queda herida de muerte en aquel preciso instante. Al apercibirse del error, el príncipe aún llega a tiempo para aclararlo y ser perdonado por Odette, pero ésta muere igualmente de dolor en sus brazos. Poco después, las aguas al lago se llevan a los dos amantes en un enigmático final abierto que nadie sabe si es feliz.

Si una obra tan cuidadosamente diseñada en los planos musical y teatral como *El lago de los cisnes* hubiera obtenido el éxito que en su momento merecía, probablemente Tchaikovsky no hubiera tardado más de una década en volver a escribir música para este género. Sin embargo, a pesar de su escasa valoración y las críticas a que fue sometida la obra, volvió a la carga con otro drama coreografiado de altísimos vuelos. Miradas en la distancia, las descalificaciones como: «Está escrita únicamente para el goce de los músicos», que sufrió la obra, pertenecen a aquella clase de críticas que en realidad delatan a sus detractores y que la posteridad transforma en elogios, demostrando el alto grado de inspiración y coherencia formal que había logrado el autor.

«La bella durmiente»

Fue Ivan Alexandrovich Vsevolozhsky, director de los Teatros Imperiales, quien le propuso, en mayo de 1888, la creación de un ballet basado en el cuento de Charles Perrault *La bella durmiente*. Curiosamente, al igual que sucediera con *El lago de los cisnes*, Tchaikovsky también había hecho una versión del mismo en forma de divertimento doméstico para sus sobrinos.

Antes de esbozar la música, le pidió al coreógrafo francés establecido en Rusia Marius Petipa (1818-1910) un programa detallado respecto al número, longitud y carácter de cada una de las danzas que debían incluirse. Con esta minuciosa referencia en mente, compuso la partitura entre octubre de 1888 y mayo de 1889. El ballet se estrenó en el Teatro Marinsky de San Petersburgo el 3 de enero de 1890.



Aunque recibió una buena acogida a pesar de ser tildado, como *El lago de los cisnes*, de -demasiado sinfónico-, se mantuvo poco tiempo en cartel, y no fue hasta la reposición que en 1921 realizara en Londres el legendario empresario Serguei Diaghilev (1872-1929), promotor de Stravinsky y los nuevos compositores del siglo XX que *La bella durmiente* alcanzó la popularidad de la que hoy goza. El argumento no varía en gran medida del cuento que todos conocemos, aunque, en la última escena, tal y como figuraba en el proyecto inicial, suban a escena el Gato con botas y otros personajes característicos de los cuentos de hadas.

Cascanueces

Tchaikovsky tuvo conocimiento de la narración de E.T.A. Hoffmann *Nussknacker und Mausekönig (El cascanueces y el rey de los ratones)* en 1882, cuando un amigo le envió una copia de su traducción francesa. Nueve años más tarde, el Teatro de San Petersburgo le haría el encargo formal de convertirlo en ballet. Trabajó en el proyecto a lo largo de 1891, coincidiendo con un extenso viaje por Europa y los Estados Unidos que la nostalgia de su tierra hizo insufrible, a pesar de estar repleto de éxitos y reconocimiento. Y si este factor puso en peligro la continuación de la gira, el desagrado que comenzó a sentir hacia la obra por creerla más débil que *La bella durmiente* supuso también el riesgo de que la abandonara.

Otra vez en París, a su regreso de América, conoció un instrumento musical recién inventado, la celesta, que describió como algo entre un minúsculo piano y un carillón. Le fascinó tanto que se la llevó a Rusia para inmortalizarla en la *Danza del hada* de este su último ballet.

En 1892, ya antes de completar la partitura, Tchaikovsky extrajo una suite que obtuvo un éxito instantáneo. Es la que hoy solemos escuchar en concierto o en grabación discográfica, y consta de los siguientes números: *Obertura miniatura, Danzas características (Marcha, Danzas del hada, rusa, árabe, china y de los mirlitones)* y *Vals de las flores.* Una vez terminado, el ballet se estrenó en San Petersburgo a finales de aquel mismo año.

Su variopinta trama argumental, muy distinta a la del relato original de Hoffmann, casi nunca es respetada por los coreógrafos y directores que reinterpretan la obra. Tal vez la razón se encuentre en un acentuado carácter onírico



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

que la lleva en más de una ocasión a entrar en el terreno de lo absurdo, pero aun así conserva una misteriosa magia cargada de símbolos que se pierde cuando se intenta «arreglar» el guión. La historia se inicia con una fiesta de nochebuena, en la que uno de los regalos de Clara, la protagonista, un cascanueces en forma de soldado húsar, se convierte en el héroe de la guerra contra los ratones que invaden la casa cuando todos duermen. No será él, sin embargo, quien venza al ejército de roedores, sino la misma Clara con un contundente golpe de zapatilla en el cráneo de su rey. Dejando aparte la lectura simbólica de esta lucha como metáfora del crecimiento —metáfora que de una u otra manera hallamos en la mayoría de los cuentos infantiles— el susodicho golpe lleva como premio inesperado la transformación del cascanueces en un apuesto príncipe. Éste llevará a Clara hasta su reino, en el País de los Dulces, donde, entre los fastos, se le ofrece una serie de danzas típicas, que van desde un bolero español hasta bailes árabes, chinos o rusos. Cuando Clara despierte, se dará cuenta de que se trataba sólo de un bonito sueño. Algo parecido pasará con la música al despertar del sueño romántico.

Elegía a Gustav Mahler

A modo de enlace, podríamos decir que el mismísimo Tchaikovsky calificó a Gustav Mahler (1860-1911) de genio de la dirección orquestal. Probablemente ni siquiera sabía que también escribiera música... De hecho, sus contemporáneos lo valoraron mucho más por su profesión de director que no en su faceta de compositor. Le tocó, pues, vivir una de las caras más dolorosamente irónicas de

la incomprensión: aquella que admira a un ser un humano por un aspecto de su personalidad, tal vez de por sí ya suficientemente brillante, pero sin poder o querer ver otros que lo son mucho más. La propia etiqueta de ser un buen profesional en un determinado campo no ayuda nada a superar esta clase de estereotipos y se puede convertir en una atadura que sólo la claridad mental y el tesón son capaces de superar. Fue, pues, un director de orquesta a quien se le toleraba a regañadientes el *hobby* de componer. Plenamente consciente de la situación, él mismo dijo en alguna ocasión que su tiempo aún no había llegado... Encontramos una idea paralela en Beethoven, al inicio del período que ahora cerramos. Afortunadamente, el tiempo para ambos sí llegó.



Gustav Mahler (1860-1911). Director y compositor, con nueve sinfonías terminadas, ciclos de canciones y la célebre *Das Lied von der Erde* («La Canción de la Tierra»).

Y el tiempo de Mahler, también como el de Beethoven, tiene una doble vertiente. En él se cruzaron los caminos de la historia. Conoció a los compositores de la plenitud romántica, como Johannes Brahms o el mencionado Tchaikovsky, y también a los iniciadores de lo que aún hoy consideramos música contemporánea. A pesar de su confesión: «No comprendo su música, pero, siendo él el más joven, seguro que tiene razón», protegió y ayudó a Arnold Schönberg, creador de una de las apuestas más radicales de la música del siglo XX, el dodeca-

fonismo, y a sus alumnos y colegas Alban Berg y Anton Webern. Pero el dato más significativo es que fue admirado de manera incondicional y fervorosa por los tres.

Así pues, la obra completa más sobrecogedora que jamás se ha escrito fue compuesta de verano en verano, durante las vacaciones. Exceptuando algún esbozo de juventud, se centra prácticamente en dos géneros cuyas líneas divisorias entrecruzó de manera constante: el *lied* (o canción, en su caso con acompañamiento orquestal) y la sinfonía. Otro detalle fascinante de su producción global es el frecuente recurso a la autocita, por lo que seguir sus propias referencias de obra en obra es un interesante ejercicio de memoria y asociación.

En 1901, con 41 años, conoce a Alma Schlinder (1879-1964), de 21, a quien haría su esposa al poco tiempo. Ella misma compositora, como a lo largo de la historia tantas veces —y con múltiples variaciones— ha ocurrido, tuvo que dejar su vocación para convertirse, además de madre, en «secretaria» de su marido. En algún lugar debe quedar escrita la biografía de aquellos seres que, por una u otra razón, la vida no les ha permitido expresarse en plenitud.

De existir un libro así, de buen seguro que rebosa nombres de mujer, aunque no exclusivamente. Vayan aquí dos palabras sobre la trayectoria emocional e intelectual de una de ellas: tras la muerte de su marido, mantuvo un intenso idilio con el pintor Oskar Kokoshka y más tarde se casó con el arquitecto Walter Gropius, creador de la Bauhaus. Con este último tuvo una hija, Manon, a cuyo recuerdo Alban Berg dedicó su *Concierto para violín*: «A la memoria de un ángel» (el mismo Berg había dedicado la ópera *Wozzeck* a Alma en 1921). Tras divorciarse de Gropius, se casó con el escritor Franz Werfel, con quien emigró a los

Estados Unidos huyendo de la Alemania nazi. Siempre quiso conservar el nombre de Mahler en su apellido, y a ella debemos una interesante biografía y antología epistolar del compositor. Afortunada-mente, no se deshizo de sus pocas creaciones musicales, que hoy han vuelto a ser interpretadas y grabadas.

La obra de Gustav Mahler rebosa de contrastes. Como uno de los artistas más psicoanalizados de la historia (él mismo fue paciente —por una sola sesión— de Sigmund Freud), podríamos buscar la raíz de los mismos en su infancia. Sabemos por sus recuerdos que el sonido de un organillo callejero que escuchó tras una huida de su casa aterrorizado tras contemplar una brutal escena familiar marca una dicotomía muy presente en su obra: en un instante podemos pasar de la tragedia a la frivolidad, de la nostalgia más profunda al humor más sutil o descabellado, de lo sublime a lo grotesco...





El emblemático edifico de la escuela Bauhaus en Dessau (Alemania), exponente del racionalismo moderno en la primera mitad del siglo XX.
Arriba, cuadro «La Tempestad», de Oskar Kokoshka.

Así fue también su vida. En el momento más álgido de su carrera profesional, incluso cuando, a pesar de todo, empezaba a ser algo más valorado como compositor, se produjeron, de manera casi seguida, tres golpes que, sin saberlo, había premonizado en dos obras emblemáticas: la *Sexta Sinfonía* y los *Kindertotenlieder (Canciones de los niños muertos)*. Así, entre 1907 y 1908 vivió la trágica muerte de su hija de cinco años, fue obligado a renunciar por prejuicios raciales al cargo de director de la Ópera de Viena y se le diagnosticó la cardiopatía fatal que lo llevaría a la tumba en unos pocos años.

Tras su dimisión, fue nombrado director de la Metropolitan Opera de Nueva York. De este modo pasó entre Estados Unidos y Europa (de nuevo, en vacaciones) las tres últimas temporadas de su vida. Durante esta etapa compuso dos impactantes obras que nunca llegaría a escuchar: la *Novena Sinfonía* y *La Canción de la Tierra*. Ambas tienen el aroma de un adiós desolador y a la vez tranquilo, sin olvidar su eterno contrapunto humorístico.

Murió a la medianoche del 18 de mayo de mayo de 1911, dirigiendo una orquesta imaginaria con el dedo. Después de haberse despedido de los que le rodeaban, pronunció un solo nombre: Mozart. Una multitud le acompañó hasta el cementerio donde reposa al lado de su hija. Con él se enterraba también el Romanticismo y con él nacía una música nueva. Estamos en la encrucijada entre dos épocas y dos maneras de entender el arte y la vida. La luz de Gustav Mahler ilumina ambos lados de la frontera.

Wagner: un capítulo aparte

No podemos dejar atrás el Romanticismo sin dedicar un último capítulo a este personaje carismático, enaltecido y vilipendiado en igual media por unos y otros, que es Richard Wagner (1813-1883). En total oposición al equilibrio clásico que caracteriza la época anterior, si tuviéramos que escoger un único término para describir su personalidad y biografía, éste sería «desmesura».



Richard Wagner (1813-1883)

Wagner trasciende la música para convertirse, sobretodo en su tiempo y durante la primera mitad del siglo XX, en fenómeno sociocultural. La polémica que lo envuelve le lleva a ser incluido en categorías extramusicales diametralmente opuestas. Éstas van de anarquista a protonazi, o de judío a antisemita (con las terribles connotaciones que semejantes etiquetas tendrían en el futuro de Europa), pasando por



Ravello, en la costa italiana, sirvió de inspiración a Wagner para los escenarios de la ópera «Parsifal».

concepciones religiosas tan dispares que lo ven como estandarte tanto del cristianismo como del ateísmo, pasando por el budismo, y por supuesto de todo tipo de esoterismos al parecer no incompatibles con la lucha de clases que para algunos quiso reflejar en *El anillo del Nibelungo*[1]. Pero no es éste debate el que aquí nos interesa.

Apunte biográfico

De origen humilde, Wagner llega al mundo el 22 de mayo de 1813 en el barrio judío de Leipzig durante la ocupación napoleónica de la ciudad. Es el décimo vástago de una familia lejanamente relacionada con el teatro. Su padre, Friedrich, muere un mes después de nacer Richard, y al poco más de un año, su madre, Johanna, se casa con el actor, pintor y escritor Ludwig Geyer, con quien tendrá aún una hija.

De no ser por la trascendencia que se ha querido dar al tema en relación con Wagner no haría falta ni mencionarlo, pero en este caso es importante recordar que, según algunos investigadores, Geyer era de origen hebreo. Si añadimos que en determinados documentos de su infancia, el nombre de Richard Wagner aparece como Richard *Geyer*, más allá de la duda de que su padre no fuera en realidad Friedrich sino Ludwig, la polémica antisemita adquiere una nueva dimensión. Y más allá también del eterno litigio, queremos señalar una de sus consecuencias psicológicas: la incertidumbre de filiación, que encontrará resonancia como tema recurrente en su posterior producción artística.

Lohengrin, Tristán, Parsifal, Sigfrido... son muchos los protagonistas masculinos de sus obras que manifiestan un cierto misterio sobre su origen, cuando no su total desconocimiento.

Otro hecho que sorprende de su temprana biografía es que su formación musical y literaria fuera autodidacta. De bien pequeño se empapa de cultura en la biblioteca de su tío, y sólo recibe unas pocas clases particulares de música después de devorar por su cuenta tantos tratados teóricos como puede conseguir. Su profesor fue el *Thomaskantor* Theodor Weinling (1780-1842), quien entonces ocupaba la plaza que obtuviera Bach en Leipzig un siglo antes.

Al hablar de Wagner no podemos pasar por alto un aspecto íntimamente unido a su música: la redacción del texto teatral. Él es el autor de sus propios libretos. Así, a los trece años, con la mente en ebullición de ideas, escribe una tragedia caballeresca que lanzará al fuego cuando vea la emoción que suscita en sus hermanas: un incontenible ataque de risa. Poco después surgirá otra

que no correrá mejor suerte, pero a la que, dato significativo, manifiesta la necesidad de poner música. No será hasta más tarde, en 1828, cuando componga sus primeras obras musicales, todas ellas perdidas.

Música y revolución van de la mano en el período que empieza cuando le encontramos en las barricadas callejeras de su ciudad, participando en las revueltas que tambalearon Europa en 1830. De este mismo año es su arreglo para piano de la *9ª sinfonía* de Beethoven, por la que sentía gran veneración y que en su futura faceta como director de orquesta contribuiría a divulgar, ya que en aquel momento se tenía por intocable. Y de 1830 es la primera obra (hoy también perdida) que llega a estrenar. Se trata de la *Obertura en Si Mayor*, llamada *«del golpe de timbal»*. Escrita a tres tintas y con un redoble cada cinco compases, experimentó el mismo destino que su primicia literaria: provocar la hilaridad del público.

Este poco brillante inicio no doblega la voluntad de Wagner, quien a los veinte años obtiene el puesto de *Kappelmeister* (maestro de capilla) en Würzburg. Se inicia una década repleta de altibajos económicos y amorosos que le llevarán, trabajando en distintas ciudades, hasta la lejana Riga. Melodramáticas huidas de maridos y acreedores sazonan este período. De esta etapa es su matrimonio con Minna Planer (1809-1866), diva de la compañía de Magdeburg, así como sus primeras óperas, a las que todavía podemos clasificar dentro de los parámetros al uso. Se trata de *Las hadas* (1833), *La prohibición de amar* (1836) y *Rienzi* (1840). Todas ellas se conservan aunque pocas veces se representan. En el transcurso de su escapada final de Riga en dirección a París, el barco en que viaja casi naufraga y atraca a duras penas en un pequeño puerto

noruego. Este hecho inspirará la siguiente obra *El holandés errante* (1841), también conocida como *El buque fantasma*. Con un estilo mucho más personal que le aleja de las convenciones de su época, conforma, junto con *Tannhäuser* (1843) y *Lohengrin* (1848), el grupo de «óperas románticas» que conduce a la concepción radicalmente distinta de sus «dramas musicales».

Después de una larga escala en Londres, él mismo describe la cota de miseria que alcanzó en la ciudad del Sena cuando en sus memorias nos cuenta que tuvo que entrenar a su propio perro a «pescar» las monedas que la gente lanzaba al río, actividad que llevó a cabo hasta que los gendarmes se lo prohibieron.

Si bien logra reconducir la situación y pronto le tenemos como *Kappelmeister* en la ciudad de Dresde, él mismo se defenestrará de su nuevo trabajo. Encontramos la causa de este desastre profesional en los aires revolucionarios que vuelven a recorrer la Europa de 1848. Es éste el año en que Karl Marx (1818-1883), casi su contemporáneo estricto, publica el *Manifiesto comunista*, y en que nuestro compositor establece amistad con Mikhail Bakunin (1814-1876), figura paralela a la de Marx como adalid del movimiento anarquista internacional[2]. Aunque su ideología se tornará más conservadora en el futuro, así es como por segunda vez encontramos a Wagner entre trincheras urbanas, episodio que, con muchos de sus colegas y correvolucionarios encarcelados o ajusticiados, le pone ante un largo exilio como destino inmediato.

(1) Recomendamos al lector que desee profundizar en este tema, la lectura del excelente artículo de Jordi Mota *Las interpretaciones de Wagner* (www.archivowagner.info/02w.html)

(2) Ver más detalles sobre esta relación en *Música y Palabras*, ed. Océano, (p. 56)

Pero en esta ocasión no tendrá a la miseria como compañera de viaje. Es éste un período fructífero durante el cual encuentra el tiempo para componer completa o parcialmente el resto de su obra: *El anillo del Nibelungo*, cuya larga génesis va de 1848 a 1874, *Tristán e Isolda* (1854-59) y *Los maestros cantores de Nuremberg* (1861-67). Incluso un esbozo prelimimar de *Parsifal* (1877-81), se remonta a estas fechas. Asimismo, escribe diversos ensayos literarios donde fundamenta el entramado teórico de su nueva concepción del lenguaje operístico. Un encuentro crucial de esta etapa es el que tiene con el director de orquesta Hans von Bülow (1830-1894). Su relación trascenderá lo musical, pues la futura mujer de Bülow, Cósima Liszt (1837-1930), hija del no menos famoso compositor Franz Liszt (1811-1886), acabará convertida en esposa de Wagner.

El por qué de esta tranquila situación —al menos a nivel económico—, lo hallamos en la figura del rico admirador que se convierte en su mecenas, Otto Wesendonck (1815-1896). Además de cederle los derechos sobre algunas de sus obras, Wagner le corresponderá a su manera habitual: seduciendo a su esposa, o dejándose seducir por ella. La joven y hermosa Matilde Wesendonck (1828-1902) es la autora de una serie de poemas a los que Wagner puso música en un bellísimo ciclo de *Lieder* (canciones para voz y piano) que constituye una de las pocas muestras de su producción que escapan al ámbito operístico. El abrupto fin de esta relación, al ser interceptada por Minna una misiva amorosa entre ambos, le lleva a otro «exilio», esta vez a Venecia (entonces parte del imperio austriaco), ciudad esencial en su vida y a la que regresará para morir. También de Venecia tendrá que huir a los pocos meses, a raíz de las revueltas pro unidad de Italia de Garibaldi.

Estamos en mayo del 64 y ya ha podido regresar a Alemania, aunque la imposibilidad de ver representadas sus obras, junto a nuevos viajes infructuosos, periodos de escasez y la separación definitiva de Minna, nos muestran, como si de una viñeta de cómic se tratara, a un Wagner deprimido paseando sin rumbo por la calles de Stuttgart. Incluso ha escrito su propio epitafio. Más bien tragicómico, dice así:

-Aquí yace Wagner: a nada ha llegado,
ni siquiera a caballero de la orden más miserable.
Ni un perro lo quiere,
tampoco los doctores universitarios.- (3)

Y será justo ahí, en este tocar fondo sin esperanza, cuando la aparentemente arbitraria mano de la fortuna llame a su puerta. Por medio de un emisario, el rey de Baviera le hace saber que su presencia es solicitada en Munich.

El melancólico Ludwig II (1845-1886), cuyo trágico final aún nadie sospecha, se declara su admirador incondicional. En un delirante proceso que le llevará hasta la locura, se identifica con uno de sus personajes: el caballero Lohengrin, custodio del Grial y defensor de reinos en apuros e inocentes sometidos a la injusticia. En otras ocasiones se hace llamar Parzival... Ludwig morirá ahogado en el lago de Starnberg, junto a su médico personal, tras ser apartado del poder por su propio gobierno y recluido en uno de sus castillos.

Pero aún falta tiempo para este desenlace, y el encuentro con Wagner es un acontecimiento feliz. El monarca le cancela todas las deudas, se reúne con

(3) Citado por Ángel-Fernando Mayo en *Wagner*, guías Scherzo-Península (ver bibliografía)

él mucho más que con sus ministros y le concede el elevado salario de consejero secreto del trono. Ahí empieza una holgada etapa que le permite disponer de todos los medios necesarios para llevar a escena sus obras y convocar a Hans von Bülow como principal asesor. Como es previsible, todos estos gastos acaban provocando un serio problema político y en 1865, fruto de las presiones de sus detractores, debe partir de nuevo hacia Suiza, aunque esta vez ya lo hace con Cósima (aún señora von Bülow) y sus primeros hijos en común.

Es en este segundo exilio donde establece la intensa y bipolar, relación con el joven profesor de filosofía en la Universidad de Zurich, Friedrich Nietzsche (1844-1900), quien pasará de ensalzar a Wagner en *El origen de la tragedia* (1872), a denostarlo sin miramientos en 1888 con *El caso Wagner, Nietzsche contra Wagner* y *Ecce homo*. De hecho, la figura de Wagner es casi omnipresente en su obra.

Mucho se ha escrito sobre esta relación y las razones —en apariencia ideológicas, pero en el fondo humanas, demasiado humanas— de esta sonada ruptura. Como es bien sabido, también Nietzsche acabó sus días como enfermo psiquiátrico.

Este paréntesis fue, no obstante, el trampolín para un regreso todavía más triunfal a la Baviera del Ludwig II. Superadas las disidencias en su contra, Wagner no sólo es recibido como hijo pródigo, sino que ve realizado el sueño de su vida: un teatro exclusivo, diseñado por él mismo, para sus dramas musicales. En 1872 se inicia la edificación en la localidad de Bayreuth del que sigue siendo el teatro wagneriano de referencia. Ahí también construirá su casa. Inaugurado en 1876 con *El anillo del Nibelungo*, Bayreuth representa la culmi-

nación de una carrera tal vez soñada en su totalidad. Porque no sólo nos la describe minuciosamente en sus memorias, sino que la anticipa con todo detalle en proyectos que, a pesar de las dificultades, se fueron cumpliendo casi al pie de la letra.

Es tal el ajuste al «guión», que el propio compositor anunció que tras *Parsifal* le sobrevendría la muerte. Y si bien se equivocó en las fechas (en su predicción se adelantó una década), a las 15'30 del 13 de febrero de 1883, medio año después del estreno de su última obra, moría de infarto en su amada Venecia para ser enterrado en Bayreuth. Un tren de luto aullando hacia el norte cerraba un ciclo vital espectacular e iniciaba una leyenda tan sólo explicable desde la profundidad artística de su obra. Si en esta desmesurada vida no hubiera habido más que carisma personal y una sumisa corte de admiradores, con este postrer viaje hubiera concluido todo.

Estilo

Unas breves palabras sobre el estilo de Wagner nos obligan a hablar de una radical concepción del lenguaje operístico que le llevará hacia horizontes insospechados en su tiempo. La significación de este hecho se hace patente en su influencia sobre la música del siglo XX, lo que confirma nuestra tesis de que en el clímax de una época (en este caso, el Romanticismo) encontramos el germen de su «deconstrucción». Así, aunque para el gran público sigan siendo «óperas», a partir de *Lohengrin*, este término deja de tener significado en su ideario, para iniciar un proceso artístico e intelectual que culmina en lo que llamará «dramas musicales».

Podríamos resumir los postulados del drama musical en su concepción del mismo como obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) que integra no sólo la música, sino también las demás artes. El carácter estrófico habitual de la música cantada desaparece para convertirse en un fluir constante que volatiliza a su paso los números cerrados de la ópera tradicional (aria, dúo, etc.). Este devenir sin pausa, esta fluidez que siempre avanza sin volver sobre sí misma más que en contadísimas ocasiones, se consigue además mediante el uso del cromatismo, o la utilización del semitono (la distancia acústica más pequeña que separa dos notas en nuestro actual sistema) para alterar la resolución de las melodías sobre la nota que anticipa nuestro oído. Ello da lugar a la llamada melodía infinita, otro rasgo estilístico propio del autor.

Sin la repetición de secciones, recurso básico para que la música mantenga una coherencia estructural, nos hace falta un último e importantísimo elemento que le otorgue la necesaria cohesión. De este modo llegamos al uso del «motivo conductor» (*Leitmotiv*), atributo wagneriano por excelencia. Se trata de asociar breves diseños musicales a ideas, personajes o sentimientos.

Hasta aquí podríamos pensar que éste ha sido siempre un recurso propio de la música teatral, pero Wagner lo lleva mucho más allá. El *leitmotiv* evoca tanto personajes o atmósferas, como conceptos, objetos e incluso abstracciones. Los distintos motivos se conectan entre sí construyendo un entramado sobre el que se alza todo el edificio sonoro. Por citar un ejemplo, *El anillo del Nibelungo* está integrado por cuatro largas óperas (de ahí que se conozca como Tetralogía) y su duración total es de unas dieciséis horas; una obra magna que nos puede llegar a desbordar por su inmensidad. Si la escuchamos



Castillo de Hohenschwangau, en Baviera (Alemania). Estos paisajes inspiraron la obra de Wagner.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

con atención, observamos que se basa en un sinfín de leitmotive que en algunos casos pueden durar tan sólo unos segundos y estar formados por unas pocas notas.

Además de conocer su estructura musical, también debemos situar la obra de Wagner en el marco de las literaturas medievales, especialmente la germánica, que estudió con auténtico fervor, así como una mitología nórdica que supo reconstruir a partir de los fragmentos transcritos de tradiciones orales casi perdidas. Esta inquietud no es sólo propia de un autor interesado en la recuperación del pasado, sino que es un rasgo de la época romántica, a pesar de producirse en el período de implantación definitiva de la sociedad industrial.

Otra noción del tiempo

Para entrar en esta otra dimensión temporal que representa el «tiempo wagneriano», nos tenemos que olvidar de toda prisa. Debemos conocer las claves y códigos que conforman la obra para dejarnos llevar, comprender y disfrutar de una inmensidad que, paradójicamente, parte de diminutos motivos musicales.

El anillo del Nibelungo

La que acabamos de etiquetar como «obra magna» tiene una trama muy compleja, en la que se entrelazan multitud de relatos procedentes de la mitología nórdica. Sintetizando: El equilibrio del cosmos está garantizado por una roca de oro que reposa en el fondo del río Rin. El oro es robado y con él se forja un anillo de poder absoluto. Todo el ciclo consiste en el proceso de retorno del oro a su lugar de origen, pero este proceso comportará el *Ragnarök*, o des-

trucción del mundo para su regeneración. No hace falta mencionar las múltiples lecturas de este poderoso símbolo de re-nacimiento, ni tampoco enumerar cuántas historias sigue originando este mito, algunas en el reciente ámbito cinematográfico.

La larguísima gestación de la Tetralogía abarca todo el tercer cuarto del siglo XIX, empezando por sus primeros esbozos literarios en 1848 hasta su estreno completo en 1876. Las cuatro obras que la integran son *El oro del Rin*, *La Walkiria*, *Sigfrido* y *El ocaso de los dioses*. Como curiosidad, podemos decir que Wagner redactó los cuatro libretos en orden inverso, antes de iniciar, en 1854, la composición musical.

Tristán e Isolda

El héroe Tristán, modelo de caballería, lo vence todo pero sucumbe al poder de un amor que, a pesar de la excusa de haber sido provocado por un filtro mágico, es preexistente. Isolda, mujer libre en una época, la Edad Media, que no destaca precisamente por la emancipación, tiene el valor de desafiar toda convención para seguir la inexorabilidad de su destino amoroso.

Al contrario que en la obra anterior, Wagner reduce a su esencia la apretada trama de los diversos romances medievales que explican este amor fatal, para presentarnos un drama extático donde la «acción» pasa en el interior de los personajes.

Más allá de las implicaciones filosóficas y psicológicas propias de su tiempo —y que a la vez lo trascienden—, Tristán e Isolda inaugura, desde el corazón del Romanticismo, los caminos de la modernidad musical.

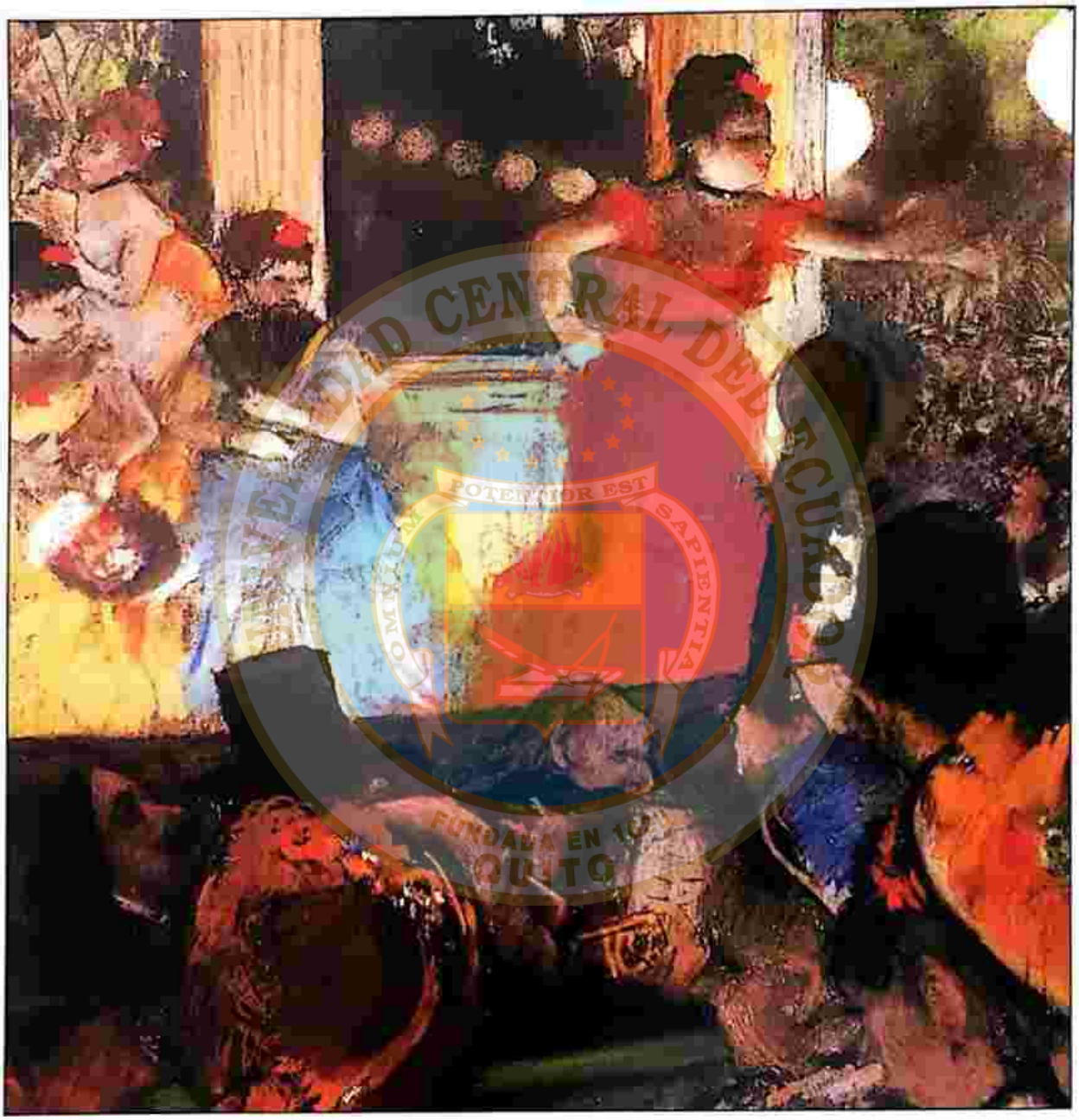


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

El siglo XX

Aunque, con ya más de una centuria a sus espaldas, de nueva tenga bien poco, la música del siglo XX nació con la misma etiqueta que los movimientos vistos hasta ahora: «nueva música». Pero, a gran diferencia de las vanguardias de otras épocas, muchas de sus obras más emblemáticas siguen siendo incomprendidas e incluso rechazadas por el público. Esta situación la entronca sin solución de continuidad con la música escrita hoy en día. De hecho, bajo el mismo epígrafe de música contemporánea se engloban tanto las obras compuestas en los años 1920 como en la más estricta actualidad.

Tal vez sea éste un buen momento para que cada lector considere qué es lo que está pasando, ante el enorme abismo que se ha abierto entre esta música y el público, un abismo que va más allá de la «dificultad» que entraña cualquier música más elaborada que la que rentabilizan los circuitos comerciales. Y el abismo parece acrecentarse con cada nueva obra que, a no ser que se programe en ciclos exclusivos a los que sólo acude una minoría dentro de la minoría, el público general soporta resignadamente porque la única manera de que sea escuchada es incluirla (y nunca como última obra de un concierto) junto a las principales piezas del repertorio clásico.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1
QUITO

Sin embargo, si algo define la música y el arte del siglo xx es su espíritu transgresor con los cánones establecidos, una transgresión que en su momento supuso una auténtica revolución. Porque, si bien en todos los tiempos la música de autor ha buscado la originalidad, en el siglo xx ésta ha sido su principal consigna.

Seguramente, la causa de la triste división que mencionábamos hace un instante sea que esta originalidad, en muchas ocasiones, se ha convertido en «mandamiento», en un fin en sí mismo y casi una obligación que, por esta misma razón, es garantía de mediocridad. Habrá que esperar que el filtro de la historia nos diga qué es válido y qué no, ya que entretanto nadie se atreve a opinar para no ser catalogado de retrógrado.

Hoy, tal vez más que nunca, la incorrección política de afirmar que, en el campo de la música contemporánea, el rey suele andar desnudo, se paga muy cara. Pero aun así, el tiempo continúa realizando su labor y ya existe un excelente patrimonio de obras y compositores que han superado la criba.

Hablar de «estilo del siglo xx» implica abordar un período que en su interior guarda numerosas corrientes, en algunos casos con diferencias tan grandes y aparentemente irreconciliables entre sí como las que hubo entre cualquiera de las épocas anteriores. Algunos de sus compositores ya han pasado a la historia, mientras que otros aún viven, por lo que su obra sigue en proceso de creación y aún puede cambiar bastante en función de sus intereses artísticos y episodios vitales. Por otro lado, muchos de ellos empezaron adscritos a una determinada corriente estilística para después seguir por otros derroteros o fusionarla con otras músicas.

Debussy y el impresionismo

Si, buscando un inicio a la música del siglo xx, tuviéramos que nombrar a un primer compositor, éste sería el francés Claude Debussy (1862-1918). Contemporáneo absoluto de Gustav Mahler, en él ya hallamos una búsqueda consciente de un nuevo lenguaje que, tratando las notas como si fueran las pinceladas de un pintor impresionista, evolucionó desde el Romanticismo hacia una estética radicalmente distinta.

La palabra «impresionismo», por sí sola ya bastante sugerente, fue utilizada en un principio de manera peyorativa para calificar un novedoso estilo pictórico consistente en crear efectos de luz y color a partir de unas pinceladas cortas que, miradas de cerca, parecían inconexas. A pesar de que en su momento no gustara a los críticos, los pintores no se dejaron asustar y siguieron produciendo más y más cuadros en aquella línea. Finalmente, la palabra perdió su carga negativa para quedar asociada a todo un mundo en el cual la sensación —o impresión— tenía una importancia capital. Todo eso pasaba en Francia hace algo más de cien años, y así es como se inició una de las corrientes más bellas e interesantes de toda la historia de la pintura.

Los compositores también se sintieron atraídos por la atmósfera mágica y sensual que emanaba del impresionismo y, de algún modo, la trasladaron a la música. Aunque de entrada esto nos pueda parecer imposible por el hecho de que nuestro arte utiliza el sonido como medio de expresión, y no la luz ni el color, lo consiguieron gracias a la instrumentación y un uso absolutamente original de las escalas musicales. Si en pintura cualquier forma puede tener infinidad de colores, a una melodía también se le puede dar color de varias mane-



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORI EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

ras, principalmente con el instrumento o combinación de instrumentos que la tocan (a eso se le llama «jugar con el timbre») y con las notas que se utilizan para armonizarla. Más que en un contorno melódico bien definido o el desarrollo de grandes estructuras formales, el compositor impresionista se recreaba en evocar atmósferas de contornos indefinidos que debía equilibrar con secciones sutilmente rítmicas.

El *Bolero* de Ravel

Asociado frecuentemente a Debussy, Maurice Ravel (1875-1937) es también un compositor capital del siglo xx. A pesar de su enorme producción, para mucha gente es el autor de una sola pieza identificada con su nombre, que, sin saber que iba hacer historia, estrenó en París el 20 de noviembre de 1928 en forma de ballet. El primer sorprendido de su éxito fue el propio autor, pues había vaticinado que su *Bolero* jamás sería programado en las temporadas de conciertos. Por su concepción esencialmente moderna y su original trabajo de la forma, a base de un angustioso *crescendo* sobre una idea fija, esta obra frívola y a la vez intensamente pasional, de resonancias telúricas y, también a la vez, mecanicistas, no sólo se ha instalado sólidamente en las programaciones y en la memoria colectiva, sino que ha sido adaptada para las formaciones más dispares y se ha exprimido de ella todo su posible jugo comercial.

Aunque poco tenga que ver con el patrón formal del verdadero bolero español, Ravel lo concibió como una referencia, muy frecuente en su obra, al subyugante encanto que para él representaba la música hispanoárabe. En otras pie-



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORE EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

zas como *Habanera*, *Rapsodia española* o su ópera *L'heure espagnole* también encontramos la misma influencia. El carácter ritual y fascinante de la obra se consigue con la renuncia a cualquier tipo de forma estandarizada o elaboración motívica, siendo la reiteración su eje estructural. Dos únicos temas —el segundo, además, directamente derivado del primero— se repiten incesantemente sobre un ritmo obstinado al que se incorporan sucesivamente distintos instrumentos hasta culminar en un delirante *fortissimo*. Y, a pesar de ello, jamás aparecen dos repeticiones iguales, poseyendo cada entrada del tema un color tímbrico y una intensidad distintas.

El único elemento de diversidad, pues, lo proporciona el crescendo orquestal en sí y las distintas combinaciones instrumentales que ejecutan una y otra vez ambos temas; repeticiones cada vez más sofisticadas en cuanto a la instrumentación y que podrían prolongarse casi hasta el infinito. Su estructura sigue también un esquema constante: tras cuatro compases del *ostinato* rítmico inicial, empiezan dos exposiciones del primer tema y dos del segundo, con la única excepción de las dos últimas entradas, donde este esquema se reduce a la mitad. Esta fractura incrementará aún más la tensión hasta la inesperada derivación de efectos alucinantes que nos conduce al clímax final.

Si sobre la estructura no hace falta extenderse mucho más, pues basa su fuerza y originalidad en la repetición, el color y el énfasis progresivo, sí merece la pena comentar la magnífica instrumentación de la obra, que la convierte en un verdadero manual de orquestación y un excelente ejercicio de oído tímbrico para el oyente. Ravel no sólo recurre al arsenal rutinario de la orquesta clásica, sino también a instrumentos menos corrientes, como los saxofones o el arcaico

oboe de amor (oboe antiguo de pabellón esférico muy utilizado por J. S. Bach). La plantilla instrumental está constituida por dos flautas y flautines, dos oboes, oboe de amor, corno inglés, clarinete *piccolo* (o requinto), dos clarinetes, clarinete bajo, dos fagots, contrafagot, cuatro trompas, trompeta aguda, tres trompetas, tres trombones, tuba, saxofones *sopranino*, soprano y tenor, tres timbales, dos cajas, platillos, gong, celesta, arpa y cuerda.

Es tal el dominio de la orquestación de Ravel, que ésta no se realiza sólo en función del color resultante de una determinada combinación de timbres, sino teniendo en cuenta hasta el último detalle técnico de cada instrumento.

El incremento del número de ejecutantes, que van aumentando a su vez de manera gradual el volumen, produce por sí solo un impresionante efecto expansivo que debe ser equilibrado por un buen director. Todo ello hace que, a medida que avanza, la aparentemente apacible melodía inicial vaya transformándose sin dejar de seguir siendo la misma, adquiriendo un carácter cada vez más enérgico hasta alcanzar un límite insostenible en que algo debe de ocurrir o enloquecemos todos. Así lo percibió una espectadora que el día del estreno tildó de loco al autor. Ravel, con su especial sentido del humor, le dio la razón calificándola como «la única persona que había sabido ver la verdad».

Mamá oca

Pero Ravel no sólo compuso su delirante *Bolero*, sino una obra inmensa en su conjunto, uno de cuyos títulos más relevantes es *Ma mere l'oye (Mi madre la oca)*. Original para piano a cuatro manos y transcrita para orquesta por él

mismo, basa cada uno de sus cinco movimientos en diversos cuentos de hadas. El vínculo entre ellos se encuentra en el argumento del primero: todos, desde los más conocidos, como *Pulgarcito* o *La bella y la bestia*, hasta el exótico *Laideronette, emperatriz de las pagodas*, forman parte de los sueños de *La bella durmiente del bosque*, que finalmente se despierta gracias al no menos famoso beso del príncipe en *El jardín de las hadas*.

Las hermosas páginas de esta obra muestran otra de las facetas propias de Ravel: la recreación idealizada del mundo fantástico infantil. Como él decía, fue su intención de evocar la poesía de la infancia lo que le obligó de manera natural a simplificar el lenguaje, una depuración que extendió luego a muchas otras obras. Fue compuesta entre 1908 y 1910 para los hijos de unos amigos, a quienes se la dedicó para que la interpretaran juntos al piano. Más tarde adaptó la obra para un ballet que fue estrenado en el Teatro de las Artes de París el 28 de enero de 1912.

A modo de obertura, la *Pavane de la belle au bois dormant (Pavana de la bella durmiente en el bosque)*, pensada para que las minúsculas manos que debían tocarla en su primera versión pianística nunca tuvieran que pulsar más de una nota cada vez, enlaza con *Petit poucet*, nuestro *Pulgarcito*. Al parecer, aunque perdido en el bosque, éste no se siente demasiado angustiado por el hecho de que los pájaros se le hayan zampado las migas de pan que había dejado para reencontrar su camino, porque, en el fondo, se lo está pasando en grande.

A continuación, con *Laideronnette, emperatriz de las Pagodas*, el mismo sueño nos transporta al Oriente más lejano, otra de las fuentes de inspiración

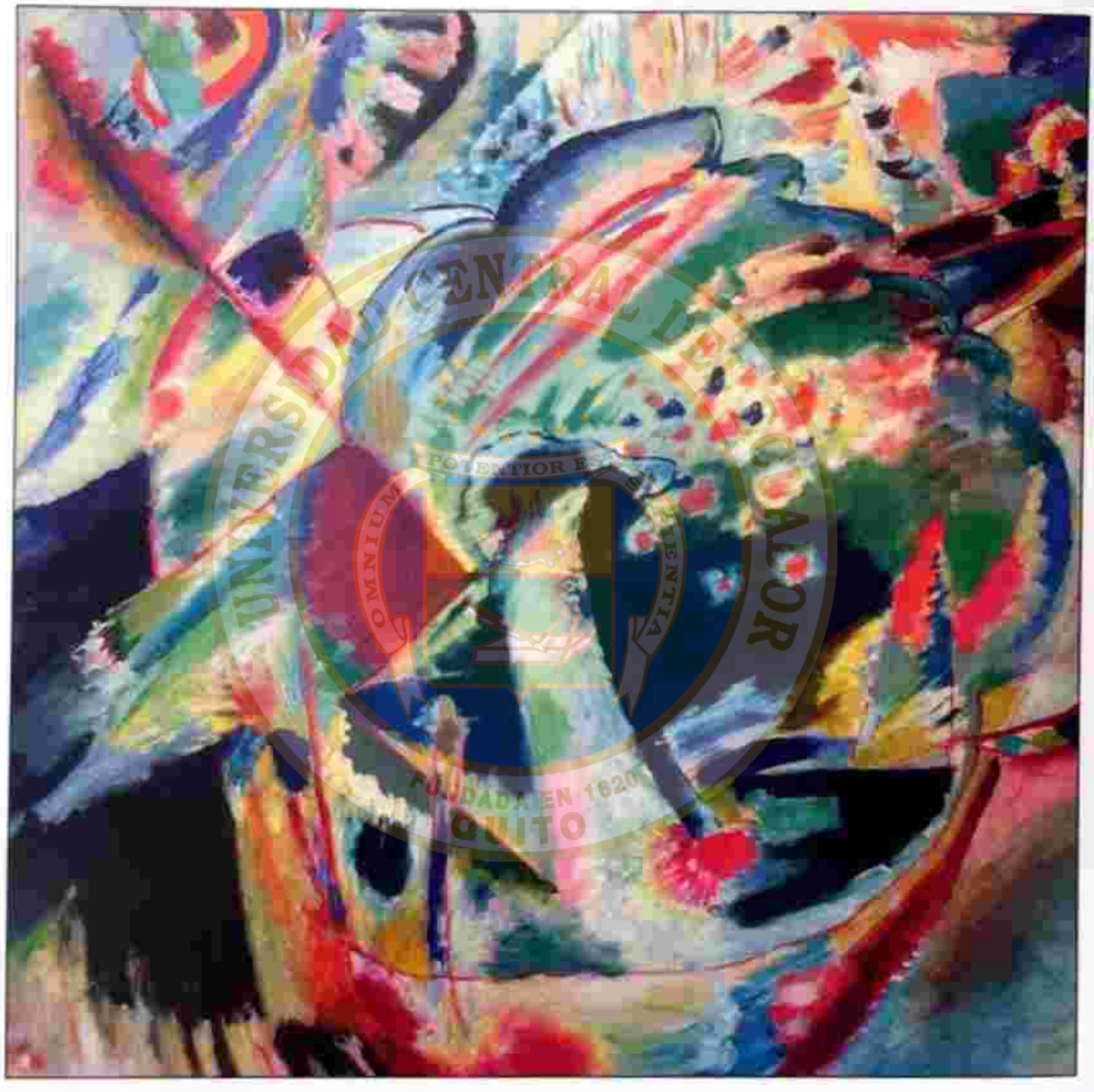
de Ravel y también del impresionismo, antes de introducirnos en el núcleo emocional de la obra: *La bella y la bestia*. Como ocurre en tantos cuentos, éste también reproduce arquetipos inconscientes y metaculturales que van mucho más allá de la literatura infantil e incluso del eterno sortilegio de la transformación por amor.



Analizando en más detalle su versión orquestal vemos cómo sobre un sutilísimo tempo de vals, el clarinete introduce el tema de la bella, al que responde la bestia, encarnada (en uno de los contados papeles de solista que le otorga la literatura orquestal) en la voz de ultratumba del contrafagot.

Diversas intervenciones de la madera culminan en un *accelerando* que representa la huida de la hermosa ninfa. Otro intento de diálogo termina en una nueva escapada que supone la muerte del amargado monstruo. Tras una tensa pausa general, un *glissando* ascendente del arpa inicia la transformación final de la bestia en flamante príncipe, con una angélica reexposición de su tema a cargo del violín solista en el registro sobreagudo que da pie a una mágica atmósfera de despedida.

El jardín de las hadas transpira el mismo aroma con que decíamos adiós a la original pareja del movimiento anterior. Repleto de un extraordinario lirismo, es, en definitiva, el jardín desde el que todos —personajes, intérpretes y público— escuchamos fascinados nuestros propios sueños ancestrales.



«Pintar la música: Kandinsky

Atonalizando

Una idea de partida fundamental para comprender la música del siglo xx es que no es necesariamente la tonalidad lo que rige su composición. Por tonalidad entendemos un ordenamiento de sonidos basado en la resonancia acústica natural, la cual tiene un nota o acorde como centro gravitatorio fundamental.

Sin entrar en más detalles técnicos, que convertirían este capítulo en excesivamente arduo, sepamos que este centro gravitatorio es el que se suele hacer patente al citar el título de muchas obras musicales: sinfonía, concierto, cuarteto... en Do mayor, Re menor, etc. De todos modos, la tonalidad no desaparece sin más del mapa, sino que sigue siendo habitual en muchos compositores, por muy radicales que sean en sus propuestas. Tonalidad y atonalidad, además, también pueden convivir en distintos fragmentos de una misma obra, lo cual crea un efecto expresivo verdaderamente impactante.

Así, aunque la disonancia fuera su rasgo más característico o estuvieran más o menos alejados de los postulados de la tonalidad, muchos compositores de los llamados «Clásicos del siglo xx» (Claude Debussy, Maurice Ravel, Béla Bartók, Igor Stravinsky, Benjamin Britten, Manuel de Falla...) siguieron creando obras apoyadas en una nota o tono central. En quien encontramos una sustitución completa del sistema es en Arnold Schönberg y la escuela que creó en torno al método dodecafónico que explicaremos a continuación.

Dodecafonismo

El compositor que en mayor medida revolucionó el lenguaje musical del siglo xx fue Arnold Schönberg (1874-1951). Junto a Alban Berg (1885-1935) y Anton

Webern (1883-1945), a los que ya hemos mencionado al hablar de Gustav Mahler, creó la llamada Segunda Escuela de Viena. Si bien lo hizo partiendo de un sistema radicalmente nuevo que ya no se regía por la tonalidad que acabamos de explicar, debemos saber que inició su carrera como compositor dentro de la más pura tradición romántica.

Poco a poco, sin embargo, consideró que los recursos musicales que se habían utilizado hasta entonces se empezaban a agotar y fue entrando en crisis, pues sentía la necesidad de buscar algo distinto. Así fue como creó un nuevo método de composición que llamó «dodecafonismo» o «serialismo». Aunque no sean muchos los compositores que lo siguieron, su conocimiento resulta ineludible para la comprensión de la música del siglo XX.

Como es fácil deducir de ambos nombres, se trata de un sistema basado en series de doce notas. Estas doce notas son las que constituyen la escala cromática, es decir, la que emplean todos los sonidos que nuestra tradición musical intercala entre dos notas del mismo nombre (o, lo que es lo mismo, en el interior de una octava).

Si alguien desea hacer la prueba sólo tiene que escoger cualquier nota de un piano (u otro instrumento) y subir nota a nota —o tecla a tecla, blanca o negra, en el piano— hasta encontrar otra llamada igual.

Por ejemplo, si se asciende de un Do hasta el siguiente, habrán sonado doce notas. A este intervalo se le llama «octava», porque si sólo contáramos las notas llamadas «naturales» —las teclas blancas si hemos empezado desde un Do—, habrían sonado ocho. Pero contándolas todas, blancas y negras, se origina la escala cromática, de doce semitonos.



Bela Bartok (1881-1945), uno de los grandes compositores húngaros, incorporó el folklore a sus obras.



Arnold Schönberg (1874-1951), de formación autodidacta, incorporó el compromiso social en «Superviviente en Varsovia».



El compositor alemán Carl Orff (1895-1982), supo captar el espíritu de la Edad Media en los «Carmina Burana».

Desde hace algunos siglos, la cultura occidental, divide la octava en doce partes iguales correspondientes a cada una de las notas de la escala cromática. Pero hay que saber que no siempre ha sido así (de hecho, no adquirieron este status de igualdad de manera generalizada hasta los siglos XVIII-XIX) e incluso se llegaron a establecer otro tipo de fracciones, como las 32 notas por octava del arcicembalo microtonal que proponía el compositor y teórico renacentista Nicola Vicentino (1511- c. 1576).

También otras culturas la dividen con más o con menos notas, y todos los sistemas tiene sus ventajas e inconvenientes. Si en Occidente tardamos tanto en adoptar la afinación (o temperamento) igual, fue precisamente por el alto precio que había que pagar por él, pues a pesar de sus innegables ventajas a la

hora de poder modular a todos las tonalidades, suponía «desafinar» ligeramente cada nota. Y es ahí, en la implantación del temperamento igual, donde encontramos el primer eslabón del sistema schönbergiano, en el que el compositor no permite que ninguna predomine sobre las demás.

Como podemos suponer, Schönberg no dio con su sistema dodecafónico de un día para otro, sino que fue el resultado de todo un proceso que, como hemos visto, partía de la tonalidad. Después pasó por unos años de búsqueda y reflexión que pertenecen a la etapa intermedia, llamada «atonal», en la cual ya rompió con la tonalidad sin sustituirla aún por el nuevo método. Por si alguien desea ponerlo en práctica, ésta es la fórmula:

Se toman las 12 notas de la escala cromática y se colocan en el orden que se desee, pero con la única condición de que cada una aparezca sólo una vez. Llamaremos a esta nueva disposición «serie». Una vez establecida la serie, ésta puede ser transformada y repetida tantas veces como se quiera, pero manteniendo siempre el orden de su presentación, aunque sea en dirección contraria (movimiento retrógrado). También se pueden invertir los intervalos, cambiar el ritmo, tocar todas o ciertas notas a la vez, hacer que algunas suenen a la octava alta y otras a la baja, o cualquier otra cosa, mientras la serie se mantenga intacta y ninguna nota predomine. El resultado está garanti-



Igor Stravinsky (1882-1971), el compositor ruso que más ampliamente contribuyó a la música de vanguardia.

zado: sonará mal. O, dicho de manera más suave: al no basarse en la acústica natural, las obras suenan «mal» en relación a lo que espera nuestro oído.

Stravinsky

Igor Stravinsky, nacido a Rusia en 1882, viajó por toda Europa y acabó instalándose definitivamente en Estados Unidos, país en el cual murió en 1971. Sin duda, ha sido uno de los compositores más brillantes, no ya del siglo, sino de toda la historia, tanto por su vitalismo como por la originalidad y diversidad de los estilos que cultivó a lo largo de su azarosa vida.

Compuso música de todo tipo, inspirándose en fuentes tan variadas como la música popular rusa, el jazz, el *ragtime* y la música de circo o la clásica de diferentes épocas. Fue capaz de adoptar los elementos esenciales de cada uno de estos estilos y darles un sello personal caracterizado por una energía desbordante que sólo un sólido sentido de la estructura podía contener dentro los esquemas de la lógica sin provocar un terremoto.

Historia de un soldado

Esta genial miniatura fue creada en 1918 en medio de unas circunstancias bien especiales. Era a finales de la primera guerra mundial, y Stravinsky vivía exiliado en Suiza. Para ganarse la vida, él y dos amigos (el escritor Charles Ramuz y el director de orquesta Ernest Ansermet) decidieron montar una obra que integrase música, danza y teatro. Los medios tenían que ser lo bastante sencillos como para no requerir una gran sala, o incluso se pudiera representar en la calle. El

argumento explica la historia de un soldado que quiere volver a su casa, pero se siente tentado por el mismísimo diablo para conseguir un poder y una riqueza que, al final, le cansan. Éste es, a grandes rasgos, el «guión», pero si vamos un poco más allá vemos que toca temas universales que nos afectan, de un modo u otro, a todos: la ambición, la añoranza y el desencanto.

La música, excelente desde el principio hasta al final como toda la de Stravinsky, es una espléndida muestra de la capacidad del autor de asimilar estilos muy diferentes. A partir de la magistral marcha del soldado que abre la pieza, y junto a algunos pasajes de espectacular virtuosismo, podremos oír tangos o incluso valses. Pero nunca en versión literal, sino con el sello propio que otorgaba a todo lo que tomaba en préstamo.

Minimalismo

De la máxima (nunca mejor dicho) «menos es más» surge la idea de un movimiento musical llamado «minimalismo», cuyos principales representantes son algunos compositores aún en activo: los norteamericanos Philip Glass (nacido en 1937) y Steve Reich (nacido en 1936), el inglés Michael Nyman (nacido en 1944) y el belga Wim Mertens (nacido en 1953), si bien su origen se debe a la obra de músicos como Terry Riley (nacido en 1935).

De su propio nombre deducimos que nos hallamos ante algo «mini», reducido a la mínima expresión; algo pequeño o breve. Es cierto, porque el minimalismo, nacido en los años 1960, se basa en la reiteración sistemática de elementos cortos (un ritmo, una melodía, una cadena de acordes o una sola nota).



Steve Reich y sus músicos interpretando «Different Trains». Francia, 2007
De izquierda a derecha: Liz Lim-Dutton, violín, Todd Reynolds, violín, Jeanne LeBlanc, violoncello, Scott Rawls, viola

Dentro del efecto hipnótico que produce el simple hecho de esta repetición de células breves, la genialidad consiste en saber introducir ligeras variaciones que lleven la música hacia nuevos territorios sin caer en la monotonía.



El piano de John Cage

John Cage (1912-1992), compositor y pianista norteamericano alumno de Schönberg (quien también se tuvo que exiliar a los Estados Unidos durante el nazismo), dirigió gran parte de su energía creativa hacia la búsqueda de nuevos timbres. Ello le llevaría a experimentar con la insersión de objetos de distinto tipo (piezas de metal, caucho, cartón u otros materiales) entre las cuerdas de su instrumento, de tal modo que, al vibrar, produjeran sonidos inesperados. Así fue como descubrió el «piano preparado», que le hizo pasar a la historia.

Cerrando el círculo

Contrariamente a lo que, con total convencimiento y seguridad en si mismo, afirmó un delegado de cultura de cuyo nombre preferimos no acordarnos, *Carmina Burana* no es el nombre de una famosa cantante gallega. Como vimos al cerrar el capítulo medieval, no es más que un manuscrito.

Si reencontramos este nombre en el último apartado de nuestro breve itinerario por la música del siglo xx es porque los *Carmina Burana* que hoy conoce el gran público, con sus contundentes ritmos que incluso han llegado al cine, no es la obra de los goliardos medievales, sino la versión musical que de sus textos realizara en 1936 el compositor Carl Orff (1895-1982).

Tratada con arcaísmos expresamente buscados, debe quedar, pues, bien claro que lo único nuevo en la obra de Orff es la música, ya que mantiene los textos originales del medievo. Prácticamente conocido como compositor sólo por esta obra, vale la pena mencionar que también fue el introductor de un método pedagógico, todavía vigente en muchas escuelas, que, junto al canto y el movimiento, enfatiza especialmente la utilización de instrumentos de placa (xilófonos, carillones, etc.) en la educación musical.



Estreno de una versión del «Carmina Burana» en el Festival de *St. Gollen*. (Suiza, 2006).



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Sonidos de un mundo diverso

Como es de imaginar, la música no termina ni empieza en la que hemos convenido en llamar «clásica». La música ha sido siempre una necesidad del ser humano y ha ido evolucionando a la par que éste. Por ello, sería injusto y elitista considerar que la única música que vale la pena destacar es la clásica, como si el resto de las músicas que forman parte del acervo cultural de la humanidad fueran, simplemente, parientes pobres de la «música auténtica».

Ni siquiera, como erróneamente algunas personas creen, se circunscribe a ella la música «de calidad». Como es también de imaginar, no todos los compositores (ni todas sus obras) de los períodos estudiados hasta aquí están a la altura de Monteverdi, Bach, Mozart o Beethoven, aunque en su tiempo pudieran haber sido tenidos incluso en mayor consideración.

Muchas músicas están ligadas a su raíz tradicional y otras, como el jazz, a la vanguardia de la modernidad. Así, no terminaremos sin unas pinceladas sobre algunas músicas «no clásicas». Y no sólo como reflejo y homenaje a la diversidad, sino para contribuir a terminar con cualquier sectarismo que, desde un lado u otro, pero siempre desde la ignorancia, excluya un estilo que desconoce.

El jazz

Uno de los episodios más tristes de la historia de la humanidad, el comercio de esclavos, ha sido, paradójicamente, el origen de una de las músicas más libres que nunca han existido: el jazz. No es el invento de ningún compositor, sino el resultado de la fusión de la música africana que los esclavos llevaron a Norteamérica y los himnos religiosos de origen europeo que aprendieron en aquel país.

Las primeras manifestaciones las hallamos en las *work songs*, los cánticos que utilizaban para imprimir un ritmo conjunto a los gestos que hacían al realizar su trabajo. También podían funcionar como vehículo para la transmisión de mensajes en clave. Otra de sus fuentes, también procedente de este mismo colectivo, son los cantos espirituales que, en forma de pregunta y respuesta, hablaban sobre todo de esperanza.

Paulatinamente se fueron introduciendo instrumentos de origen europeo y, ya superado el tiempo de la esclavitud, aunque no el de la discriminación racial, surgieron las primeras bandas musicales callejeras. Se dice que éstas rivalizaban tanto entre sí que llegaron a entablar verdaderas «batallas», consistentes en tocar una al lado de otra, y cada vez más fuerte, piezas diferentes hasta que alguna perdía el compás.

Uno de los lugares donde más se puso de manifiesto este proceso fue Nueva Orleans. Todo esto ocurría a principios del siglo XX. Al mismo tiempo que el mundo se iluminaba con la luz eléctrica, se podían grabar los primeros sonidos gracias al invento del fonógrafo, empezaban a circular coches y, allí mismo, nacía el legendario Louis Armstrong (1901-1971).



Billie Holiday (1915-1959)



Louis Armstrong (1901-1971)



BBKing (1925-): el blues



George Gershwin (1898-1937)



Miles Davis (1926-1991)

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Después vino la época de las *big bands*, o grandes orquestas, y el género siguió evolucionando, dando lugar a una gran diversidad de estilos y formaciones que con el paso del tiempo han influido en la creación de las principales expresiones de la música «moderna» actual, incluido el rock.

El jazz se puede tocar con cualquier instrumento, incluso con el violín, pero los más utilizados han sido, dentro la familia del viento, el saxo, el clarinete, el trombón y la trompeta; en la cuerda, la guitarra y el contrabajo; y en la percusión, la batería, la cual no es otra cosa que un pequeño subconjunto de instrumentos de percusión dispuestos de tal modo que queden al alcance de un sólo intérprete.

El piano, como instrumento de cuerda percutida, participa de las características de la cuerda y la percusión, pues ya hemos visto al compararlo con el clavicémbalo que produce el sonido a base de golpear las cuerdas que se encuentran en su interior con unos pequeños martillos, los cuales a su vez son accionados por la presión que se ejerce sobre las teclas.

Su estructura básica es la de tema y variaciones. La pieza empieza con una melodía, o tema, seguida de una serie de solos (pasajes en los que cada músico, de manera individual pero acompañado por el resto del grupo, improvisa sobre el tema principal) y reexposiciones de este tema.

Un concepto mal entendido de la improvisación tal vez nos haga pensar que es fácil y sólo es cuestión de *soltarse*. Pero hemos de saber que, cuando un intérprete se suelta, debe de tener en cuenta muchos aspectos técnicos y musicales para ponerlos en práctica de manera instantánea. No puede elaborarlos racionalmente, sino que debe tenerlos absolutamente asimilados y estar impregnado

Fotografía reabrujada de Stu Clifford-Jones



Duke Ellington (1899-1994).

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

de ellos. Así, durante estos solos, la armonía básica del tema se mantiene en el acompañamiento en forma de rondas cíclicas, o rueda de acordes, que los solistas deben seguir cuando improvisan.

El blues



Si preguntáramos a un *bluesman*: «¿Qué es el blues?», nos respondería que, más que un estilo musical o una manera de construir las piezas, es, ante todo, un estado de ánimo impregnado de melancolía (y no exento de humor e ironía) que se expresa libremente y ya se ha convertido leyenda. Su origen, como el jazz, también está en la música de los esclavos negros de Norteamérica.

Como estructura musical, se fundamenta también en una rueda de acordes que, con un distintivo ritmo, se va repitiendo de forma cíclica, de tal manera que permiten la libre improvisación del músico. En el caso del cantante, esta posibilidad le permite ir creando nuevas estrofas tanto sobre la música como sobre el texto.

La rueda armónica del blues se encuentra en la base de muchos estilos musicales (rock, jazz, etc.) que pueden ser ejecutados por numerosos grupos y combinaciones instrumentales. Sin embargo, una de las maneras más genuinas de interpretarlo es con un sencillo acompañamiento de guitarra acústica —una guitarra muy parecida a la clásica o española, pero con todas las cuerdas metálicas— y armónica.

Este aparentemente sencillo instrumento de viento con lengüetas metálicas es el que mejor se integra en la dinámica de la respiración humana, pues tanto se puede hacer sonar al tomar el aire como al expulsarlo.

Es por ello que, cuando el mismo cantante realiza con ella sus expresivos interludios improvisados entre las estrofas, puede reflejar, como el mismo aliento, todos tipo de estados emocionales.

Mucho más que ritmo

Si de algo podemos estar seguros respecto a las diferentes músicas que se hacen en el continente africano es que el ritmo juega en ellas un papel fundamental. Por eso existen tantos instrumentos de percusión, apropiados para infinidad de situaciones: de la fiesta al ritual, del medio de comunicación al vehículo hacia el éxtasis religioso.

Es tal el dominio que los africanos tienen del ritmo que en su música es muy frecuente el uso de la polirritmia, o superposición de ritmos diferentes. Es así como se consiguen combinaciones de impulsos rítmicos de lo más complejas y difíciles, pero de una fuerza e interés que hacen su impacto inolvidable.





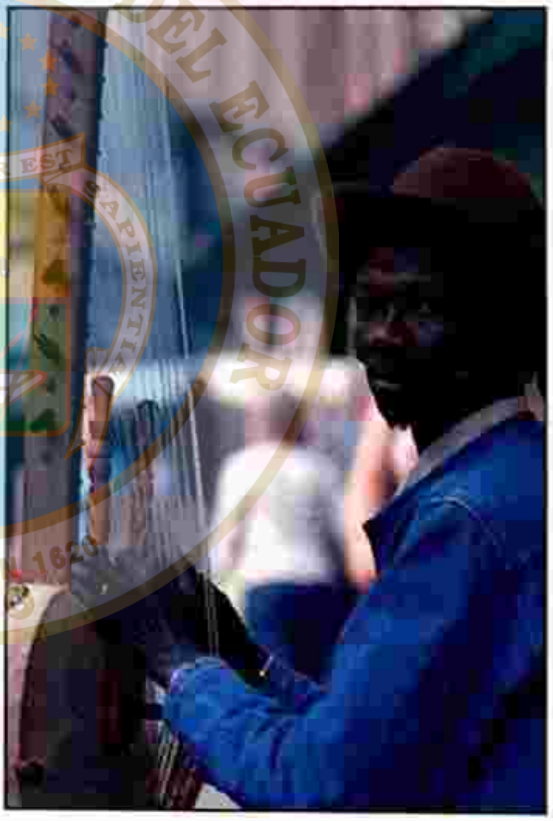
Las célebres danzas de los masai (Kenia). Sobre estas líneas, *mbira*, el «piano» de África. Derecha: *djembé*, un antiquísimo tambor tradicional del reino de Manlinko (África Occidental).

No obstante, aunque los europeos estemos más familiarizados con la polifonía, no debemos olvidar que ésta también es practicada en África.

De entre el riquísimo universo instrumental africano, podemos mencionar el *djembé*, uno de los tambores más conocidos y sonoros del África occidental. Es un timbal de madera cubierto con una piel de cabra tensada gracias un complejo sistema de cordaje, que juega un papel fundamental en las fiestas y ceremonias de muchos grupos étnicos. La gran variedad de sonidos que es capaz de emitir con sus polirritmos lo convierten en una de las percusiones con más posibilidades.

Por otro lado, los *tbiounga* son unos timbales cilíndricos hechos de madera y cubiertos con piel por los dos extremos. Se tocan con palos y su sonido grave constituye la base rítmica de un gran número de danzas. De entre los instrumentos de percusión que pueden reali-





Arriba, balafón. Sobre estas líneas, *kora*.

zar sonidos de altura determinada (es decir, notas concretas), podemos destacar la *mbira* y el balafón. Si bien la primera merece un capítulo aparte, el balafón es un xilófono hecho con láminas de madera de longitud creciente y unidas con hilos, que suele tener como resonadores calabazas vacías de distintos tamaños.

También debemos recalcar que en África no sólo hay percusiones. Junto a un sinfín de flautas y tubos sonoros, también existe un riquísimo fondo de instrumentos de cuerda. De entre todos ellos, podemos mencionar la Kora, un laüd-arpa de unas 20 cuerdas montadas sobre un mástil de madera y conectadas a una piel extendida sobre una gran calabaza que también funciona como caja de resonancia. Finalmente, el *n'goni*, es un pequeño laúd tradicional de cuatro cuerdas en forma de lágrima.

La *mbira*

A pesar de existir bajo múltiples nombres, formas y dimensiones, la *mbira* consiste básicamente en una serie de pequeñas láminas metálicas dispuestas sobre una madera o colocadas dentro de una caja de resonancia. Estas láminas se tocan con el pulgar y el índice, razón por la cual, en inglés, también se la llama «*thumb piano*» (piano del pulgar).

Y no es la única designación que recibe: para los shona es el «instrumento que habla», y en otros lugares se le adjudican nombres como *sanza* o *kalimba*. También juegan un importante papel las chapas u otros objetos que se le cuelgan para producir nuevos ritmos y sonidos a partir de su propia vibración, un recurso aplicado a un gran números de instrumentos a lo largo de todo el con-

tinente. Pero sobre todo, y más allá de los detalles técnicos, es un instrumento mágico hecho de sueños, como cuenta la siguiente leyenda.

Durante el tiempo que vibran las láminas y las chapas, el espíritu que dormía en su interior queda libre, porque la mbira es un canal a través del cual reviven los antepasados. Cuando un artesano la termina, debe bendecirla y dejar entrar en ella el espíritu que, desde un sueño, le ha guiado en cada paso de su construcción. Si de su nombre quitamos la «m», nos queda la palabra «*bira*», el nombre del ritual donde se suele tocar. En estas ceremonias, en el momento en que su sonido es más bello e hipnotizante, los asistentes suelen decir: «Escuchad como habla».

De África a Oriente

«*Zarb*» es una palabra árabe que significa 'percutido', pero los persas, es decir, los habitantes de la región que se corresponde aproximadamente con el actual Irán, le otorgan la acepción de «ritmo», o «tiempo», en el sentido de medida musical.



Al ritmo del *zarb* (Irán)

No es casualidad, pues, que el principal instrumento de percusión iraní incorpore en su nombre la palabra «ritmo»; eso ya nos dice mucho respecto a su potencial. Se trata de un tam-





Arriba: *santoor* o salterio. Derecha:*cymbalom*. En la pág. siguiente:*sitar*

bor de una cara cuya membrana de piel de cabra se golpea directamente con las manos. La velocidad con que se puede llegar a tocar requiere de una gran flexibilidad de muñecas. También se pueden percutir los lados, las ranuras o la misma caja.

El *zarb* tiene dos sonidos principales que se distinguen perfectamente, el *dum* y el *tak*, a partir de los cuales se pueden, incluso, crear efectos melódicos. El secreto consiste en presionar distintos puntos de la membrana, con lo que se puede conseguir hasta una octava completa.

Instrumentos de la India

Muy popular en la región de Cachemira, el *santour* es también, en su origen, un instrumento iraní. Forma parte de un gran grupo que se puede encontrar en muchas partes del mundo. Algunas de sus variantes son el *yang chin* chino, el

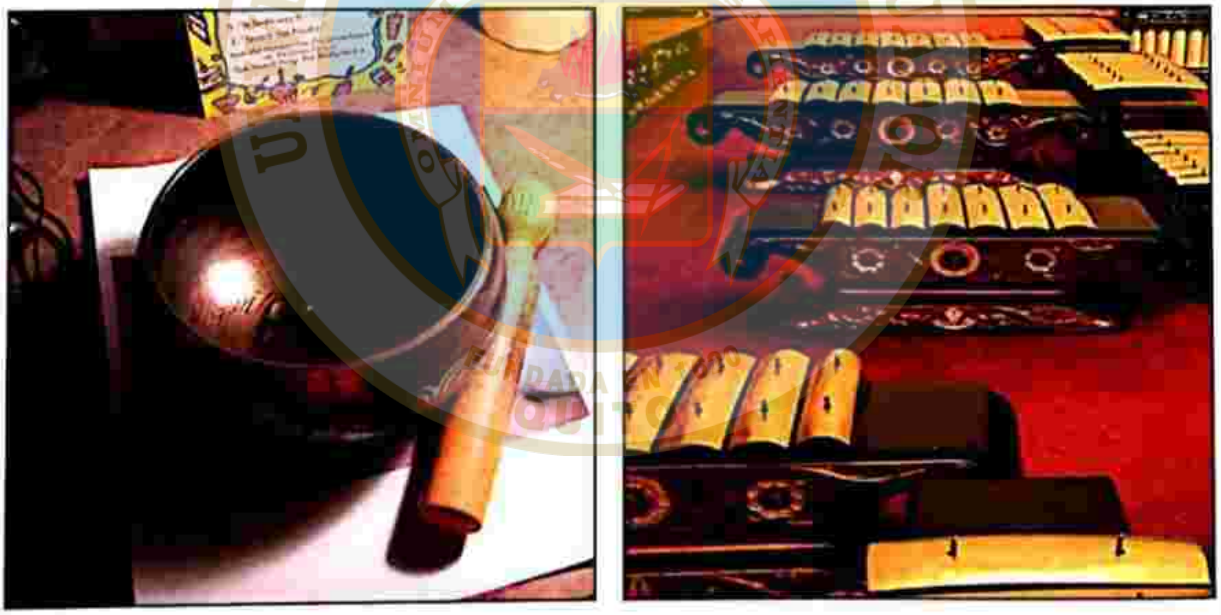


cymbalom húngaro y rumano, el *santoori* griego, o los saltirios de martillos presentes en Norteamérica, Rusia y muchos países europeos.

Todos pertenecen a la familia de los címbalos, o cítaras, instrumentos de percusión consistentes en una serie de cuerdas metálicas dispuestas horizontalmente y golpeadas con baquetas. Si queremos comprobar los vínculos entre los diferentes miembros de las familias instrumentales sólo hay que pensar qué

pasaría si en vez de cuerdas se golpeasen láminas de madera o de metal. O si en vez de percutir directamente la cuerda con la baqueta, mecanizásemos todo el proceso por medio de un teclado... De hecho, se puede considerar un predecesor del piano.

Muy parecido al sitar, se dice que la *veena*, instrumento de cuerda bellamente ornado con la cabeza de un dragón en un extremo y una calabaza que hace de resonador en el otro, es el más antiguo de la India. Según la tradición, fue encontrado entre las manos de Saraswati, esposa de Brahma (el creador del mundo), la diosa que viaja sobre un cisne. De este modo vemos cómo la música de este país de cultura milenaria está muy ligada a la religión y es, en última



Izquierda: *cuencos cantores* tibetanos. Derecha: instrumentos del *gamelan*.

instancia, la divinidad quien inspira a los artistas. Además, por supuesto, del duro trabajo que supone el aprendizaje del instrumento, un aprendizaje que se realiza siempre por tradición oral.

Como en muchas músicas del mundo, los instrumentos melódicos como el sitar o la *veena*, acostumbran a acompañarse de uno de percusión, el más conocido de los cuales es un tambor de dos piezas llamado «tabla». Sobre sus patrones rítmicos, los tala, la pieza consiste en largas improvisaciones sobre una determinado «raga». ¿Y qué es la raga?...

Comparable a nuestras escalas, donde siempre hay una nota que predomina sobre las demás, es el fundamento de la música india. Hay ragas para cada situación, para las diferentes horas del día o incluso para cada estación del año, y el músico sólo los toca en el momento oportuno.

Gamelan

Auténtico paraíso para náufragos, el archipiélago de Indonesia es el más grande del planeta: lo forman más de seis mil islas, la mitad de las cuales permanecen aún deshabitadas.

La mayoría de ellas constituyen la República de Indonesia, con unos trescientos grupos étnicos que hablan más de doscientas cincuenta lenguas y siguen religiones varias. Sus estilos de vida son muy diferentes: hay pueblos que viven de cara al mar y otros que nunca lo han visto, así como pequeños núcleos tribales al lado de grandes ciudades modernas como Djakarta. Pero hay algo que los une: el *gamelán*.

Quizás nunca hasta ahora hayamos oído este nombre. No es un instrumento, sino toda una «orquesta»; un conjunto, variable según de qué isla provenga, de instrumentos metálicos de percusión. También puede incluir algún tambor, unos pocos instrumentos de cuerda o viento y la voz humana. El *gamelán* se empezó a conocer en Europa a partir de la Exposición Universal de París de 1889, donde cautivó a un joven Debussy, influyendo además en la creación de su nuevo estilo.

Dice la leyenda que los habitantes de la isla de Java escucharon una música celestial tocada por unas manos invisibles... Era Shiva, una de las tres divinidades mayores del panteón indio, que, volando sobre su toro blanco, venía a ordenar la construcción de una plantilla de instrumentos diseñada por los mismos dioses. Es por eso que las funciones de este extraordinario conjunto son, además de artísticas, mágicas y rituales, y por ello es venerado con ofrendas florales y de incienso. Pero no creamos que por tener un origen mítico, el *gamelán* sea algo del pasado: la radio emite diariamente su música, y su presencia es indispensable en el teatro, la danza, los espectáculos de marionetas y todo tipo de fiestas y celebraciones. De su brillante y extasiante sonido se dice que posee misteriosos poderes curativos.

Flamenco y poesía

Tal vez tampoco sabíamos que Federico García Lorca (1898-1936), mago de la palabra de la Generación del 27, fuera también músico, además de pintor y actor. Amigo del compositor Manuel de Falla (1876-1946), tocaba el piano, arreglaba canciones populares y, además, componía.

Pero no nos equivocaríamos demasiado si dijéramos que sus mejores obras musicales fueron sus poemas.

Cada letra era una nota que fluía de su pluma; cada palabra, un arpegio de guitarra flamenca; cada frase, ritmo puro e imagen estremecedora. Murió de la manera más trágica, asesinado tal vez a «las cinco en punto de la tarde» (o, quizá, una «noche platinoche»), dejándonos a todos huérfanos de poesía y libertad.



La arrebatadora energía del flamenco remueve sentimientos olvidados y nos hiela la sangre cuando se interpreta con la sinceridad que le es inherente. Enraizado en culturas muy diversas, es un lenguaje que ha florecido en Andalucía y encarna toda una manera de expresar y entender la vida. El sortilegio del cante se acompaña habitualmente con el toque de una guitarra pura que lo apoya con una compleja alquimia rítmica y armónica.

También juegan un papel fundamental las palmas y exclamaciones del mismo cantaor o de todo el grupo de personas que realizan el llamado «jaleo». Cuando empieza la danza, los secos taconazos en el suelo del bailaor o la bailaora transforman en un instante toda esta música en estampa y seducción.

Bidones musicales

Una Steelband consiste en un conjunto de instrumentos de percusión afinados, razón por la cual pueden crear melodías. Hasta aquí, podríamos estar hablando de xilófonos, marimbas o de cualquier otro instrumento percutido de sonido determinado. Pero este grupo tiene la particularidad de estar constituido por bidones metálicos de diferentes volúmenes, que producen las distintas notas según qué puntos de la lata se golpeen. También puede incluir algún instrumento puramente rítmico, como la batería.

La diversidad de medidas de la Steelband da lugar a que se constituyan en toda una familia, como, por ejemplo, la de los violines o cualquier otro instrumento. Dentro del conjunto se agrupan, como si se tratase de una orquesta, en diferentes categorías con nombres de lo más curioso: los que llevan la melodía principal, los bidones «tenores», se llaman también «ping-pongs»; también tenemos bidones «dobles», o «segundos»; dos tipos de bidones «guitarra» y los bidones «*cello*». Finalmente, están los bajos, denominados «*boom*», que sólo permiten de tres a cinco notas.

Su origen nos transporta a parajes tan exóticos como las islas de Trinidad y Tobago, en las Antillas. El sistema de construcción, tan curioso como, por otro lado, difícil, consiste en dividir la superficie que se golpea en diferentes partes, a las cuales se les tiene que dar un grosor distinto para que puedan producir las notas de la escala. Es una música festiva, luminosa como el reflejo de sol del Caribe sobre la chapa de los bidones, que, si bien en su origen sólo se solía tocar en ocasiones como el carnaval, poco a poco ha ido ganando terreno en otros contextos.

La tradición popular en la música clásica

Cuando hablamos de música clásica y música popular parece que hagamos referencia a dos mundos completamente separados. De este modo, el peor de los tópicos nos dirá que la música clásica estaría habitada por el artista serio y comprometido con su creatividad, y la música popular, más informal, repleta de las canciones y danzas, mayoritariamente anónimas que han ido enriqueciendo y acompañando las diferentes actividades y fiestas de los pueblos.

Tal vez en parte sea así, pero también hay que decir que estos dos mundos están en constante contacto. Y es que no podía ser de otra manera, pues la inspiración de los compositores, incluso la de aquellos que son más solitarios y huraños, bebe a menudo de la fuente de la cultura tradicional. Haciendo el camino a la inversa, también muchas de sus piezas han pasado a formar parte del repertorio popular.

La música popular constituye un retrato completo de la personalidad colectiva de un grupo con cultura y vivencias comunes. Es el testimonio de la manera que tiene todo un pueblo de entender y expresar aspectos tan primordiales como la alegría y el dolor, el trabajo y la fiesta, el amor, el desengaño. O de explicar con leyendas los orígenes míticos de su historia.

Por desgracia, muchos de estos cantos se han perdido con el paso del tiempo, pero aún así, algunos han podido superar todo tipo de avatares históricos. Y no sólo han sobrevivido, sino que, como decimos, se han convertido en una fuente de inspiración inagotable para numerosos compositores. Uno de ellos, el ruso Mijhail Glinka (1804-1857), lo reconocía de manera explícita al afirmar: «Es el pueblo quien crea la música. Nosotros sólo la arreglamos».


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

A modo de epílogo

Una nota llamada «silencio»

Después de tantas páginas hablando de música tal vez ha llegado el momento, antes de ponerlo en práctica, de hablar sobre el silencio... Pero ¿qué tiene que ver la música con el silencio? Su relación es la misma que la que hay entre las estrellas y el espacio que las envuelve, permitiendo que su luz siga viajando durante millones de años. Si la música tiene un origen, éste es el silencio. Surge del silencio igual como el día de la noche y vuelve a él como quien regresa a casa. Ya Pitágoras decía que los astros, al moverse sincronizadamente, producían una música que no podíamos escuchar porque, siendo constante, confundíamos con el silencio. La música no sólo necesita del silencio para nacer y crecer sin interferencias, sino que éste también forma parte de ella, debido a las incontables pausas —algunas apenas perceptibles, otras más largas— que se producen entre las notas. La música y el silencio se aman y encajan perfectamente como dos amantes genuinos. Por todo ello, y mucho más, es tan importante respetarlo mientras suena la música: no sólo nos permite disfrutarla y comprenderla en su verdadera dimensión, sino que nos hace protagonistas del milagro al proporcionarle el aire que respira.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

Música en casa

Bibliografía

GENERAL

De Candé, Roland: *Dictionnaire des musiciens.* Éditions du Seuil. París, 1964.

Fubini, Enrico: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el Siglo xx.* Alianza Música. Madrid, 1994.

Grout, D. y Palisca, C: *Historia de la música occidental.* Alianza Música. Madrid, 1990.

Michel, François (ed): *Enciclopedia de la música.* Salvat Editores. Barcelona, 1967.

Michels, Ulrich: *Atlas de música. Alianza Atlas.* Madrid, 1977.

Randel, Don (ed): *Diccionario Harvard de música.* Alianza Editorial. Madrid, 1997.

Sadie, Stanley (ed): *The new Grove. Dictionary of music and musicians.* Macmillan. Londres, 1980.

Sadie, Stanley (ed): *The new Grove concise dictionary of music.* Macmillan. Londres, 1994

Sadie, Stanley (ed): *Diccionario Akal-Grove de la música.* Akal Música. Madrid, 2000.

Salvat, Juan (ed): *Enciclopedia de los grandes compositores.* Salvat. Pamplona, 1981.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM
FUNDADA EN 1826
QUITO

ESPECÍFICA

Períodos históricos

BUKOFZER, MANFRED: *La música en la época barroca*. Alianza Editorial. Madrid, 1998.

DOWNS, PHILIP G: *La música clásica*. Akal Música. Madrid, 1998.

FUBINI, ENRICO: *Música y lenguaje en la eslélica contemporánea*. Alianza. Madrid, 1994.

HOPPIN, RICHARD H: *La música medieval*. Akal Música. Madrid, 1992.

MORGAN, ROBERT: *La música del siglo xx*. Akal Música. Madrid, 1992.

PERKINS, LEEMAN: *La música del Renacimiento*. Akal Música. Madrid, 1992.

PLANTIGA, LEON: *La música romántica*. Akal Música. Madrid, 1992.

ROSEN, CHARLES: *El estilo clásico. Haydn, Mozart y Beethoven*. Alianza Música. Madrid, 1999.

RUSHTON, JULIAN. *Música clásica*. Ed. Destino. Barcelona, 1998.

Historia del arte

GOMBRICH, ERNST H: *Historia del arte*. Alianza Forma. Madrid, 1992.

READ, HERBERT (ed.): *Diccionario del arte y los artistas*. Ed. Destino. Barcelona, 1995.

Ópera

ORREY, LESLIE: *La ópera*. Ed. Destino. Barcelona, 1993.

SADIE, STANLEY (ed): *The new Grove dictionary of opera*. Macmillan. Londres, 1994.

Ballet

BALANCHI Y MANSON: *101 argumentos de grandes balleis*. Alianza Música. Madrid, 1998.

Mujer y música

ADKINS CHITI, PATRICIA: *Las mujeres en la música*. Alianza Música. Madrid, 1995.

LÉPRONT, CATHERINE: *Clara Schumann*. Caralt. Barcelona, 1990.

PENDLE, KARIN: *Women & Music*. Indiana University Press, 1991.

Antología epistolar

ESTEVE, RAFAEL: *Música y Palabras*. Océano Ámbar. Barcelona, 2001

AUTORES

ADORNO, THEODOR: *Mahler, una fisiognómica musical*. Península. Barcelona, 2002.

ANÓNIMO: *La pequeña crónica de Ana Magdalena Bach*. Ed. Juventud. Barcelona,2000.

BASSO, ALBERTO: *Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach*. Turín, 1987.

BAUER, HANS-JOACHIM: *Guía de Wagner*. Alianza Editorial. Madrid, 1981.

BEETHOVEN, LUDWIG VAN: *Cuadernos de conversaciones*. Ed. Ellago. Castellón, 2001.

BOUCOURECHLIEV, ANDRÉ: *Beethoven*. Antoni Bosch Editor. Barcelona, 1980.

BUCHET, EDMOND: *Beethoven. Leyenda y realidad*. Ediciones Rialp. Madrid, 1991.

COOPER, BARRY: *The Beethoven Compendium*. Thames & Hudson. Londres, 1991.

DAMAIS, ÉMILE: *Haendel*. Espasa-Calpe. Madrid, 1985.

DINI, JESÚS (ed): *Cartas de Wolfgang Amadeus Mozart*. Muchnik Editores. Barcelona, 1991.

EIDAM, KLAUS: *La verdadera vida de J. S. Bach*. Siglo XXI Editores. Madrid, 1999.

GROVE, GEORGE: *Beethoven and his nine symphonies*. Dover. New York, 1998.

HOCQUARD, JEAN-VICTOR: *Mozart*. Antoni Bosch Editor. Barcelona, 1980.

HOFMANN, MICHEL: *Tchaikovsky*. Seuil. París, 1960.

HOGWOOD, CHRISTOPHER: *Handel*. Alianza Música. Madrid, 1988.

HUTCHINGS, ARTHUR: *Mozart*. Salvat. Barcelona, 1986.

KALISCHER, A. C.: *Beethoven's letters*. Dover. New York, 1972.

KÖHLER, JOACHIM: *Nietzsche & Wagner. A lesson in subjugation*. Yale University Press. New Haven, 1998

KOLNEDER, WALTER: *Guía de Vivaldi*. Alianza Editorial. Madrid, 1989.

KOLNEDER, WALTER: *Guía de Bach*. Alianza Editorial. Madrid, 1996.

JACKSON, GABRIEL: *El difunto Kapellmeisler Mozart*. Muchnik Editores. Barcelona, 1991.

LINDLAR, HEINRICH: *Guía de Stravinsky*. Alianza Editorial. Madrid, 1995.

MAGEE, BRYAN *Wagner and Philosophy*. Penguin Books. Londres, 2000.

MAHLER, ALMA: *Gustav Mahler. Recuerdos y cartas*. Taurus. Madrid, 1979.

MARTIN, RUSSELL: *El cabello de Beethoven*. Ediciones B. Barcelona, 2000.

MARTÍN BERMÚDEZ, SANTIAGO: *Siravinsky. Obra y discografía*. Península. Barcelona, 2001.

MARTÍNEZ MIURA, ENRIQUE: *Bach. Obra y discografía*. Península. Barcelona, 1997.

MAYO, ÁNGEL FERNANDO: *Wagner. Obra y discografía*. Península. Barcelona, 1998.

MUNDY, SIMON: *Tchaikovsky*. Robinbook Ediciones (Ma non troppo). Barcelona, 2001.

OTTERBACH, F: *Johann Sebastian Bach. Vida y obra*. Alianza Música. Madrid, 1990.

POGGI, AMEDEO Y VALLORA, EDGAR: *Beethoven. Repertorio completo*. Cátedra. Madrid, 1995.

POZNANSKY, ALEXANDER: *Tchaikovsky. The quest for the inner man*. Schirmer Books. New York, 1991.

PROUD D'HOMME, JACQUES G: *Beethoven raconié par ceux qui l'ony vu*. Stock. París, 1947.

RITTER, WOLFGANG: *Mozart va ser assassinat?* Viena Columna. Barcelona, 1994.

ROBBINS LANDON, H. C.: *1791: el último año de Mozart*. Siruela. Madrid, 1988.

ROBBINS LANDON, H. C.: *Mozart: The golden years*. Thames & Hudson. Londres, 1989.

ROBBINS LANDON, H. C. (ed): *The Mozart Compendium*. Th. & Hudson. Londres, 1990.

ROBBINS LANDON, H. C: *Vivaldi. Voice of the baroque*. Thames & Hudson. Londres, 1990.

ROCHE, MAURICE: *Monteverdi*. Seuil. París, 1960.

ROSEN, CHARLES: *Schönberg*. Antoni Bosch Editor. Barcelona, 1983.

SCHNEIDER, MARCEL: *Wagner*. Antoni Bosch Editor. Barcelona, 1980.

SCHULZE, HANS-JOACHIM (ed.). *Johann Sebastian Bach. Documentos sobre su vida y su obra*. Alianza Música. Madrid, 2001.

SILBERMANN, ALPHONS: *Guía de Mahler*. Alianza Editorial. Madrid, 1994.

SIMPSON, ROBERT: *Beethoven. Symphonies*. BBC Publications. Londres, 1979.

SIOHAN, ROBERT: *Stravinsky*. Antoni Bosch Editor. Barcelona, 1983.

STEINITZER, MAX: *Beethoven*. Fondo de Cultura Económica. México, 1975.

STRAVINSKI, IGOR: *Poética musical*. Taurus. Madrid, 1977.

STRAVINSKI, IGOR: *Crónicas de mi vida*. Ediciones de Nuevo Arte Thor. Barcelona, 1985.

TALBOT, MICHAEL: *Vivaldi*. Alianza Música. Madrid, 1990.

VALENTÍN, ERICH: *Guía de Mozart*. Alianza Editorial. Madrid, 1988.

VIGNAL, MARC: *Mahler*. Castellote Editor. Madrid, 1977.

WAGNER, RICHARD: *Mi vida*. Ediciones Turner. Madrid, 1989.

WAGNER, RICHARD. *Ópera y drama*. Ediciones Junta de Andalucía. Sevilla, 1997.

WALTER, BRUNO: *Gustav Mahler*. Alianza Editorial. Madrid, 1986.

WARRAK, JOHN: *Tchaikovsky. Ballet Music*. BBC Publications. Londres, 1979.

WHENHAM, JOHN: *Monteverdi: L'Orfeo*. Cambridge Urtiversity Press. Cambridge, 1986.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Discografía básica. Abreviaturas

El cambio tecnológico propiciado por el avance digital de la actual sociedad de la información afecta de forma considerable a las tradicionales compañías discográficas. Hemos actualizado la selección durante la elaboración de esta guía básica.

A: Autor
Algunos discos de música antigua no tienen autor.
En algún caso puede aparecer como «Autores varios o anónimos».

T: Título
Normalmente es el de la obra, pero cuando un disco es un recopilatorio, aparece el del disco. Se ha omitido, para simplificar, la numeración de catálogos, a menos que sea imprescindible.

I: Intérprete(s)
Cuando aparecen diferentes solistas, van separados por comas. El punto y seguido indica coros y/u orquesta. En el caso de más de dos solistas, se ha abreviado el nombre propio.

D: Director (si lo hay)

S: Sello discográfico

MÚSICA MEDIEVAL

A: H. VON BINGEN

T: ***Symphonia armonie celestium revelationum***
I: Sinfonye
S: *Glossa*

T: ***The origin of fire***
I: Anonymous 4
S: *Harmonia mundi*

T: ***Canticles of ecstasy***
I: Sequentia
S: *Harmonia mundi*

A: AUTORES VARIOS O ANÓNIMOS

T: ***Florilegio gregoriano***
I: Coro de la Abadía de Saint Pierre de Solesmes
D: DOM JEAN CLAIRE
S: MPO Ibérica

T: ***Carmina Burana*** (vers. original)
I: Clemencic Consort
D: RENÉ CLEMENCIC
S: *Harmonia mundi*

T: ***Troubadours***
I: Clemencic Consort
D: RENÉ CLEMENCIC
S: *Harmonia mundi*

T: ***Dante and the troubadours***
I: Sequentia
S: *Harmonia mundi*

T: ***The age of cathedrals***
I: Theatre of voices
D: PAUL HILLIER
S: *Harmonia mundi*

A: J. DESPREZ

T: ***Missa «l'Homme armé» super vocis principalis***
I: The Tallis Scholars
D: PETER PHILIPS
S: *Gimell*

A: ROLAND DE LASSUS

T: ***Chansons***
I: Ensemble Clement Janequin
S: *Harmonia Mundi*

A: G. P. DA PALESTRINA

T: ***Missa «Papae Marcelli»***
I: Coro de la Abadía de Westminster
D: SIMON PRESTON
S: *Deutsche Grammophon - Archiv*

A: C. GESUALDO

T: ***Madrigales***
I: Les arts florissants
D: WILLIAM CHRISTE
S: *Harmonia Mundi*

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

A: C. MONTEVERDI

T: ***Vespro della beata vergine***
I: Collegium vocale. La Chapelle Royale
D: PHILIPPE HERREWEGHE
S: *Harmonia Mundi*

T: ***L'Orfeo***
I: N. Rogers, P. Kwela. London Baroque
D: NIGEL ROGERS
S: *EMI*

T: ***Il primo libro de madrigali***
I: The Consort of Musicke
S: *Virgin*

T: ***Il quinto libro de madrigali***
I: Concerto italiano
D: RINALDO ALESSANDRINI
S: *Opus 111*

T: ***Lamento d'Arianna***
I: The Consort of Musicke
S: *Harmonia Mundi*

T: ***Madrigali guerrieri e amorosi***
I: Taverner Consort and players
D: ANDREW PARROT
S: *EMI*

MÚSICA BARROCA

A: J. PACHELBEL

T: ***Canon en Re Major***
I: Orquesta de cámara J-F Paillard
D: JEAN-FRANÇOIS PAILLARD
S: *Erato*

A: A. VIVALDI

T: ***Las cuatro estaciones***
I: Simon Standage. The English Concert
D: TREVOR PINNOCK
S: *Deutsche Grammophon - Archiv*

T: ***Concierto para guitarra en Re Mayor***
I: John Williams. English Chamber Orchestra
S: *Sony*

A: G. F. HANDEL

T: ***El Mesías***
I: D. Röschmann, S. Gritton, B. Fink, Ch. Daniels, N. Davies. Gabrieli Consort and Players.
D: PAUL MCCREESH
S: *Deutsche Grammophon - Archiv*
T: ***Watermusic***
I: TheAmsterdam Baroque Orch.
D: TON KOOPMAN
S: *Erato*

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

A: J. S. Bach

T: ***Conciertos de Brandenburgo***
I: Musica Antiqua Köln
D: Reinhard Goebel
S: *Deutsche Grammophon - Archiv*

T: ***Suites para orquesta***
I: The Academy of Ancient Music
D: Cristopher Hogwood
S: *L'Oisseau-Lyre*

T: ***Pasión según San Juan***
I: A. Rolfe Johnson, E. Leitner. Concentus Musicus Wien
D: Nicolaus Harnoncourt
S: *Teldec*

T: ***Pasión según San Mateo***
I: I. Bostridge, F. J. Selig. Collegium Vocale Gent
D: Philippe Herreweghe
S: *Harmonia Mundi*

MÚSICA DEL CLASICISMO

A: L. Mozart

T: ***Sinfonía «de los juguetes»***
I: Orquesta de Cámara Franz Liszt de Budapest
D: László Csányi
S: *Hungaroton*

A: W. F. Bach

T: ***Sinfonías y Conciertos***
I: Raphael Alpermann. Akademie für Alte Musik Berlin
D: Stephan Mai
S: *Harmonia Mundi*

A: C. Ph. E. Bach

T: ***Sonatas para flauta, violín, violoncelo y clave***
I: Florilegium
S: *Channel Classics*

A: J. C. Bach

T: ***Sinfonías***
I: The Hannover Band
D: Anthony Halstead
S: *CPO*

T: ***Sinfonías concertantes***
I: The Hannover Band
D: Anthony Halstead
S: *CPO*

A: F. J. HAYDN

T: ***Sinfonía «los adioses»***
I: Capella Istropolitana
D: BARRY WORDSWORTH
S: *Naxos*

T: ***Concierto para trompeta***
I: Wynton Marsalis. English Chamber Orchestra
D: RAYMOND LEPPARD
S: *Sony*

T: ***Sinfonías de Londres***
I: La Petite Bande
D: SIGISWALD KUIJKEN
S: *Harmonia Mundi*

T: ***Sinfonías «Sturm und Drang»***
I: The English Concert
D: TREVOR PINNOCK
S: *Deutsche Grammophon - Archiv*

T: ***La Creación***
I: S. McNair, D. Brown, M. Schade, G. Finley, R. Gilfry. The Monteverdi Choir. The English Baroque Soloists.
D: JOHN ELIOT GARDINER
S: *Deutsche Grammophon - Archiv*

A: A. SALIERI

T: ***Concierto para fortepiano***
I: Paul Badura-Skoda. I Solisti Veneti
S: *Erato*

A: F. X. SÜSSMAYR

T: ***Das namenfest***
I: Orquesta de Cámara Franz Liszt de Budapest
D: LÁSZLÓ CSÁNYI
S: *Hungaroton*

A: W. A. MOZART

T: ***Pequeña Serenata Nocturna***
I: Orquesta Filarmónica de Viena
D: RAFAEL KUBELIK
S: *EMI*

T: ***Quartetos «Haydn»***
I: Quatuor Mosaïques
S: *Opus 111*

T: ***Conciertos para piano y orquesta***
I: Jos van immerseel. Orquesta Anima Eterna
S: *Deutsche Grammophon - Archiv*

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

T: ***Sinfonías***
I: The English Concert
D: TREVOR PINNOCK
S: *Deutsche Grammophon - Archiv*

T: ***Die Entführung aus dem Serail***
I: Ch. Schäfer, P. Petibon, I. Bostridge, I. Paton, A. Ewing. Les Arts Florissants
D: WILLIAM CHRISTIE
S: *Erato*

T: ***Le nozze di Figaro***
I: H. Claessens, P. Biccire, Werner Van Mechelen. La Petite Bande
D: SIGISWALD KUIJKEN
S: *Accent*

T: ***Don Giovanni***
I: R. Gefry, L.Orgonasova, Ch. Margioro, M. James, Ch. Prégardien. The Monteverdi Choir. The English Baroque Sol.
D: JOHN ELIOT GARDINER
S: *Deutsche Grammophon -Archiv*

T: ***Così fan tutte***
I: S. Isokoski, M. Groop, N. Argenta M. Schäfer, P. Vollestad, H. Claessens. La Petite Bande
D: SIGISWALD KUIJKEN
S: *Accent*

T: ***Die Zauberflöte***
I: H. Peeters, C. Sieden, Ch. Oelze, M. Schade, G. Finley, The Monteverdi Choir. The English Baroque Soloists
D: JOHN ELIOT GARDINER
S: *Deutsche Grammophon - Archiv*

T: ***Requiem***
I: I. Schmithüsen, C. Patriasz. N. Mackie, M. Hölle. Nederlands Kamerkoor. La Petite Bande
D: SIGISWALD KUIJKEN
S: *Accent*

MÚSICA ROMÁNTICA

A: L. v. BEETHOVEN

T: ***Sinfonías***
I: Orquesta del Siglo XVIII
D: FRANS BRÜGGEN
S: *Philips*

T: ***Conciertos para piano***
I: Melvin Tan. London Classical Players
D: ROGER NORRINGTON
S: *Virgin*

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

T: ***Sonatas para piano***
I: Claudio Arrau
S: *Philips*

A: P. I. Tchaikovsky
T: ***Concierto para piano y orquesta núm. 1***
I: Martha Argerich. Royal Philharmonie Orchestra
D: Charles Dutoit
S: *Deutsche Grammophon*

T: ***Sinfonía núm. 6, «Patética»***
I: Orquesta Filarmónica de Los Angeles
D: Carlo Maria Giulini
S: *Deutsche Grammophon*

T: ***Extractos de El lago de los cisnes, La bella durmiente y Cascanueces***
I: Orquesta Philharmonia
D: Efrem Kurtz
S: *EMI*

T: ***Serenata para cuerdas***
I: Academy of St. Martin-in-the-Fields
D: Neville Marriner
S: *Philips*

A: R. Wagner
T: ***El anillo del Nibelungo***
I: J. Tomlinson, S. Jerusalem, A. Evans. Orquesta del Festival de Bayreuth
D: Daniel Barenboim
S: *Teldec*

T: ***Tristán e Isolda***
I: W. Meier, S. Jerusalem. Orquesta Filarmónica de Berlín
D: Daniel Barenboim
S: *Teldec*

A: G. Mahler
T: ***Lieder eines fahrenden Gesellen***
I: Dietrich Fischer-Dieskau. Orquesta Philharmonia
D: Wilhelm Furtwängler
S: *EMI*

T: ***Kindertotenlieder***
I: Christa Ludwig. Orquesta Filarmónica de Berlín
D: Herbert von Karajan
S: *Deutsche Grammophon*

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIA ET LUMEN
FUNDADA EN 1620
QUITO

T: ***Rickerttieder***
I: Christa Ludwig. Orquesta Filarmónica de Berlín
D: Herbert von Karajan
S: *Deutsche Grammophon*

T: ***Kindertotenlieder***
I: E. Schwarzkopf. D. Fischer-Dieskau. London Simphony Orchestra
D: Georg Szell
S: *EMI*

T: ***Das Lied von der Erde***
I: M. Miller, E. Haefliger. New York Philharmonic
D: Bruno Walter
S: *Sony*

T: ***Sinfonía núm. 1***
I: Orquesta Filarmónica de Viena
D: Paul Kletzki
S: *Basic Classicals*

T: ***Sinfonía núm. 4***
I: E. Schwarzkopf. Orquesta Filarmónica de Viena
D: Otto Kleamperer
S: *EMI*

T: ***Sinfonía núm. 5***
I: Orquesta Sinfónica de Chicago
D: Claudio Abbado
S: *Deutsche Grammophon*

T: ***Sinfonía núm. 6***
I: Orquesta Sinfónica de Chicago
D: Georg Solti
S: *Decca*

T: ***Sinfonía núm. 9***
I: Orquesta Filarmónica de Berlín
D: Herbert von Karajan
S: *Deutsche Grammophon*

MÚSICA DEL SIGLO XX:
A: C. Debussy

T: ***Prélude à l'après-midi d'un faune***
I: Orquesta de París
D: Daniel Barenboim
S: *Deutsche Grammophon*

T: ***Sonata para flauta, viola y arpa***
I: M. Debost, Y. Menuhin, L. Laskine
S: *EMI*

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

A: M. Ravel

T: ***Bolero***
I: Orquesta Filarmónica de Berlín
D: Herbert von Karajan
S: *Deutsche Grammophon*

T: ***Ma mère l'oye***
I: Academy of St. Martin-in-the-Fields
D: Neville Marriner
S: *Hänssler Classics*

A: A. Schönberg

T: ***Cinco piezas para piano, op. 23***
I: Maurizio Pollini
S: *Deutsche Grammophon*

T: ***Pierrot Lunaire***
I: Ensemble InterContemporain
D: Pierre Boulez
S: *Deutsche Grammophon*

A: I. Stravinski

T: ***La consagración de la primavera***
I: Orquesta Filarmónica de Berlín
D: Bernard Haitink
S: *Philips*

T: ***Pulcinella***
I: Orquesta Filarmónica de Berlín
D: Bernard Haitink
S: *Deutsche Grammophon*

T: ***Historia de un soldado***
I: Royal Scottish National Orchestra
D: Neeme Järvi
S: *Chandos*

A: C. Orff

T: ***Carmina Burana***
I: B. Hendricks, J. Black, M. Chance. London Philharmonic Orchestra and Chorus
D: Franz Welser-Möst
S: *EMI*

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SCIENTIA
FUNDADA EN 16
QUITO

Música y cine

PELÍCULAS DE FICCIÓN SOBRE PERSONAJES REALES

Compositores

ALBÉNIZ, I.
Serenata española (Juan de Orduña, 1947)
Albéniz (Luis César Amadori, 1947)

BACH, J.S.
Bach (Traugott Müller, 1941)
Mi nombre es Bach, (Mein name ist Bach, Dominique de Rivaz, 2003)

BEETHOVEN, LVAN
Un gran amor de Beethoven (Abel Gance, 1936)
El sobrino de Beethoven (*Beethoven's Nephew,* Paul Morrisey, 1985)
Amor inmortal (*Immortal Beloved,* Bernard Rose, 1994)
Un rebelde magnífico (*The Magnificent Rebel,* George Tressler, 1961)
Copying beethoven (Agnieszka Holland, 2006)

BERLIOZ, H.
La sinfonía fantástica (*Symphonie fantastique.* Christian-Jaque, 1942)

BRAHMS, J.
Pasión inmortal (*Song of love.* Clarence Brown, 1947. También SCHUMANN•)

COHAN, G. M.
Yanqui Dandy (*Yankee Doodle* Dandy. Michael Curtiz, 1942)

CHOPIN, F.
Bilder einer Trennung (Klaus Kirschner, 1993)
Un invierno en Mallorca (Jaime Camino, 1969)
Canción inolvidable (*A song to remember*, Charles Vidor, 1945)
La note bleue (Andrzej Zulawski, 1991)
Pasiones privadas de una mujer (*Impromptu*, 1989, James Lapine)

FOSTER, S.
Harmony Lane (Joseph Santley, 1935)

GERSHWIN, G.
Rapsodia in blue (*Rhapsody in blue*, Irving Rapper, 1945)

GRIEG, E.
Canción de Noruega (*Song of Norway*, Andrew L. Stone, 1970)

HÄNDEL, G.F.
Haendel (*The Great Mr. Handel*, Norman Walker, 1942)

HERBERT, V.
The Great Victor Herbert (Andrew L. Stone, 1935)

JANACECK, L.
El león de la melena blanca (*Lev s bílou hřívou*, Jaromil Jires, 1986)

KERN, J.
Hasta que las nubes pasen (*Till the clouds roll by*, Richard Whort, 1946)

LISZT, F.
Sueño de amor (*Song without end*, Charles Vidor/George Cukor, 1960)
Lisztomania (*Lisztomanía*, Ken Russell, 1976)

MAHLER, G.
La sombra de un pasado (*Mahler*. Ken Russell, 1974)
Muerte en Venecia (*Morte a Venezia*. 1971, Luchino Visconti)

MARAIS, M.
Todas las mañanas del mundo (*Tous les matins du monde*. Alain Corneau, 1991)

MOZART, W. A.
Amadeus (Amadeus. Milos Forman, 1989)
Mozart, aufzeichnungen einer jugend (Klaus Kirschner, 1973)
Melodías eternas (*Melodie eterne*. Carmine Gallone, 1941)
Olvidar Mozart (*Vergesst Mozart*. Slavo Luther, 1984)

PAGANINI, N.
Paganini (Klaus Kinski, 1987)

PERGOLESI, G.B.
Pergolesi (Guido Brignone, 1932)

PUCCINI, G.
Puccini (Carmine Gallone, 1952)

RIMSKY-KORSAKOV, N.
Scherezade (*The song of Scherezade*. Walter Reisch, 1947)

ROSSINI, G.
Rossini (Mario Bonnard, 1942)

SCHUBERT, F.
Dreimäderlhaus (E.W.Emo, 1936)
Nocturno (Dritz Lehner, 1988)
Vuelan mis canciones (*Leise flehen meine Lieder*. Willy Forst, 1933)

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Al llegar la primavera (*Blosson Time*. Paul L. Stein, 1934)
Angeli senza paradiso (Ettore M. Fizzarotti, 1970)

SCHUMANN, R.
Pasión inmortal (*Song of love*. Clarence Brown, 1947. También BRAHMS*)
Ensueño (*Träumerei*. Harald Braun, 1944)
Sinfonía de primavera (*Frühlingssinfonie*. Peter Schamoni, 1983)

SHOSTAKOVICH, D.
Testimonio (*Testimony*. Tony Palmer, 1987)

STRAUSS, J.
El gran vals (The great waltz. Julien Duvivier, 1938)
El gran vals (The great waltz, Andrew L. Stone, 1972)
Guerra de valses (Walzerkrieg, Ludwig Berger, 1933)
Johann Strauss, un rey sin corona (*Johann Strauss. Der König ohne Krone*. F. Antel, 1987)

TXAIKOVSKI, P.I.
La pasión de vivir (*The music lovers*. Ken Russell, 1970)
Tchaikovsky (Igor Talankin, 1970)

VERDI, G.
Tragedia y triunfo de Verdi (*Giuseppe Verdi*. Raffaello Matarazzo, 1953)
Verdi (Carmine Gallone, 1938)

VIVALDI, A.
Antonio Vivaldi, Un prince à Venise (Jean-Louis Guillermou, 2005)

WAGNER, R.
Ludwig (Luchino Visconti, 1973)
Magic Fire (William Dieterle, 1955)
La mort du Titan (Josée Dayan, 1975)
Richard und Cosima (Peter Patzak, 1987)

Intérpretes

CARUSO, ENRICO
La leyenda de una voz (*Enrico Caruso, leggenda di un amore*. G. Gentilomo, 1951).
El gran Caruso (*The Great Caruso*. Richard Thorpe, 1950)

DORSEY, HNOS.
The fabulous Dorseys (Alfred E. Green, 1947)

DUCHIN, EDDY
Eddy Duchin (*The Eddie Duchin Story*. George Sidney, 1956)

DUNCAN, ISADORA
Isadora (*Isadora*. Karel Reisz, 1967)

FARINELLI
Farinelli (Gérard Corbiau, 1994)

GAYARRE, JULIÁN
Romanza final (José Maria Forqué, 1986)
Gayarre (Domingo Viladomat, 1958)

GOODMAN, BENNY
The Benny Goodman Story (Valentine Davis, 1956)

GORDON, DEXTER
Alrededor de la medianoche (*Round midnight*. Bertrand Tavernier, 1986)

GUTHRIE, WODIE (country)
Camí a la glòria (*Bound for Glory*. Hal Ashby, 1976)

HELFGOTT, DAVID SHINE.
El resplandor de un genio. (*Shine*. Scott Hicks, 1996)

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

HOLLIDAY, BILLIE
El ocaso de una estrella (*Lady sings the blues*. Sidney J. Furie, 1972)

HOLLY, BUDDY
The Buddy Holly Story (Steve Rash, 1978)

JOPLIN, JANIS
La rosa (*The rose*. Mark Rydell, 1979)

KRUPA, GENE
The Gene Krupa Story (Don Weis, 1959)

LAWRENCE, MARJORIE
La melodía interrumpida (*Interrupted melody*. Curtis Bernhardt, 1955)

LEWIS, JERRY LEE
Gran bola de fuego (*Great ball of fire*. Jim McBride, 1989)

MALIBRÁN, MARÍA
La canción de la Malibrán (Luis Escobar, 1951)
La Malibrán (*La Malibran*. Sacha Guitry, 1943). *María Malibrán* (Guido Brignone, 1943)

MARAIS, MARIN
Todas las mañanas del mundo, Alain Corneau, 1991

MILLER, GLENN
Música y lágrimas (*The Glenn Miller Story*. Anthony Mann, 1954)

NIJINSKI
Nijinski (Herbert Ross, 1980)

PARKER, CHARLIE
Bird (Clint Eastwood, 1988)

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

TOSCANINI, A.
El jovem Toscanini (*Il giovane Toscanini*. Franco Zefirelli, 1988)

DOCUMENTALES

¡Esto es ritmo! (*Rhythm is it!*. Thomas Grube y Enrique Sánchez Lansch, 2004)
Música: KARIM SEBASTIAN ELIAS e IGOR STRAVINSKY.

CASALS, P.
El món de Pau Casals (Joan-Baptista Bellsolell, 1973)

GOULD, G.
Glenn Gould: The Alchemist (Bruno Monsaingeon, 2002)

STERN, I.
From Mao to Mozart. Isaac Stern in China (Murray Lerner, 1979)

STRADIVARIUS, A.
Stradivari (*Stradivari*. Giacomo Battiato, 1989)

PELÍCULAS DE FICCIÓN sobre personajes o situaciones ficticias

BALLET
El amor brujo (Francisco Rovira Beleta, 1967)
El amor brujo (Carlos Saura, 1986)

BANDA DE MÚSICA
Tocando al viento (*Brassed off*. Mark Herman, 1985)

CANTANTE DE ÓPERA
Madame Sousatzka (John Schlesinger, 1988)

CASTRATO
Baltasar el castrado (Juan Miñón, 1995)

COMPOSITOR
Morir todavía (*Dead again*. Kennet Branagh, 1991)

DIRECTOR ORQUESTA
El director de orquesta (*Dyrygent*. Andrzej Wajda, 1979).
Anónimo veneciano (*Anonimo veneziano*, Enrico Maria Salerno, 1970)

FLAMENCO
Flamenco (Carlos Saura, 1995)

GRUPO DE JAZZ
El blues de Pete Kelly (*Pete Kelly's Blues*. Jack Webb, 1955)
New York, New York (Martin Scorsese, 1977)

JAZZMAN
El invierno en Lisboa (José A. Zorrilla, 1990)
Nace una canción (*A song is born*. 1948, Howard Hawks).
París blues (*Paris blues*. Martin Ritt, 1961)

MONTAJE DE UNA ÓPERA
Cita con Venus (*Meeting Venus*. István Szabó, 1991).

ORQUESTA
Ensayo de orquesta (*Prova d'orchestra*. Federico Fellini, 1978).

PIANISTAS
Concierto macabro (*Hangover square*. John Brahm, 1945)
Cuatro minutos - (*Vier Minuten*, Chris Kraus,2006)
No disparen a la pianista (*Les portes tournantes*. Francis Mankiewicz, 1988)

Los fabulosos Baker Boys (*The fabulous Baker Boys*. Steve Kloves, 1989)
El concurso (*The competition*, Joel Oliansky, 1980)
Las manos de Orlac (*Orlacs hände*. Robert Wiene, 1925).
Las manos de Orlac (*Mad Love*. Karl Freund, 1935).
Las manos de Orlac (*Les mains d'Orlac*. Edmond T. Greville, 1960)
Los cinco mil dedos del Dr. T (*The Five Thousand Fingers of Dr. T*. Roy Rowland, 1953).

PROFESOR DE CANTO
El profesor de música (*Le maitre de musique*. Gérard Corbiau, 1987).

PROFESOR DE MÚSICA EN INSTITUTO
Profesor Holland (Stephen Herek, 1995)

TROMPETISTA DE JAZZ
Cuando va mejor (*Mo'Better Blues*. Spike Lee, 1990)
Trompetista, El (*Young man with a horn*. Michael Curtiz, 1950).

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIARUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

El *primer paso para disfrutar del fascinante mundo de la música clásica*

¿Se puede explicar la música? La respuesta es sí: explicar la música —su arquitectura interna y el contexto en el que surge— nos ayuda a vivirla con la intensidad con que fue creada. Al explicarla, podemos propiciar aquel instante mágico en que una obra musical pasa a formar parte de nuestro bagaje personal, contribuyendo al crecimiento de un tesoro interior de riqueza cultural.

Así, a modo de un viaje a través de la historia que conjuga el rigor con un estilo ameno, este libro te abre las puertas al fascinante mundo de la música clásica. Porque más allá de los títulos y temas emblemáticos del repertorio musical que proponemos en este libro, *Comprender y amar la música* puede ser el inicio de una relación mucho más personal e intensa con uno de los mayores tesoros de la cultura: la música. Por tanto, con este libro disfrutarás de:

- Una amena historia de la música: desde la Edad Media hasta nuestros días
- Introducción a los conceptos básicos de la música
- Una aproximación a los compositores más importantes: Mozart, Bach, Wagner...
- La historia y anécdotas de obras fundamentales: Las cuatro estaciones, el Réquiem de Mozart, el Bolero de Ravel...
- Músicas del siglo XX.

Rafael Esteve Alemany es profesor de historia y pedagogía de la música en el Conservatorio Superior del Liceo de Barcelona. Es autor de *Música y Palabras*, una antología comentada de cartas de compositores publicada en esta misma editorial, así como de numerosos artículos sobre historia de la música y textos para conciertos infantiles.

«Junto con la vida se nos ofrece la música.»

YEHUDI MENUHIN

ISBN 978-84-7556-518-7

OCEANO
126 93

OCEANO AMBAR