

Historia de la Música y la Danza

ÍNDICE

TEMA 1: LA MONODÍA RELIGIOSA Y PROFANA DE LA EDAD MEDIA	9
1.- El canto gregoriano	9
a) Contexto histórico, social y cultural	9
b) Definición y características del canto Gregoriano	10
c) Clasificación de los cantos la relación texto melodía	10
d) Formas de interpretar el Canto Gregoriano, derivadas de la forma de cantar los salmos en la liturgia judía	10
e) Contexto donde se desarrolla el Canto Gregoriano	10
La misa	10
El Oficio de las Horas	11
f) Formas Paralitúrgicas	12
2.- Música vocal profana en la Edad Media	12
a) Contexto musical	12
b) Trovadores, troveros, juglares, minnesinger	13
c) La música medieval en España: las Cantigas	14
TEMA 2. LA POLIFONÍA MEDIEVAL	15
1.- Introducción. CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL	15
2.- POLIFONÍA PRIMITIVA	16
3.- El Ars Antiqua. Las escuelas de San Marcial de Limoges y Notre Dame de París	16
3.1 Notación	16
3.2 El motete	16
3.3 Compositores	16
3.4 Escuela de San Marcial de Limoges	16
3.5 Escuela de Notre Dame de París	17
A. Modos rítmicos	17
B. Organum	17
C. Discantus	17
D. Conductus	17
E. Motete	17
F. Compositores	18
4. Ars Nova	18
4.1 Contexto histórico y social	18
4.2 Características musicales	18
4.3 Formas musicales	19
A. Motete	19
B. Formas con estribillo	19
C. Técnicas de composición:	19
4.4 Compositores	19
A. Francia: Guillaume de Machaut (1300 – 1377)	19
B. Italia	20
C. España	20

TEMA 3: LA MÚSICA VOCAL EN EL RENACIMIENTO.....	21
1. INTRODUCCIÓN. CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA RENACENTISTA.....	21
2. MÚSICA RELIGIOSA EN EL SIGLO XV.....	22
2.1. Escuela franco-flamenca.....	22
2.2. Escuela de Borgoña.....	23
3. MÚSICA RELIGIOSA EN EL SIGLO XVI.....	23
3.1. Formas religiosas.....	23
3.2. Escuela romana: Giovanni Pierluigi da Palestrina.....	23
3.3. Escuela de Venecia: Willaert y los Gabrieli.....	24
3.4. Escuela flamenca.....	24
3.5. Escuela española.....	24
4. MÚSICA PROFANA EN EL RENACIMIENTO.....	25
4.1. Características.....	25
4.2. Italia: el madrigal, la frottola.....	25
4.3. El madrigal en Inglaterra.....	26
4.4. La canción francesa.....	26
4.5. España: villancico, romance,.....	26
TEMA 4: LA MÚSICA INSTRUMENTAL EN EN RENACIMIENTO.....	27
1.- Introducción: Contexto histórico, social y cultural.....	27
2.- Desarrollo de la música instrumental durante el Renacimiento.....	27
3.- Características de la música instrumental del Renacimiento.....	28
4.- Organología.....	28
Instrumentos de viento.....	28
Instrumentos de cuerda.....	29
Instrumentos de teclado.....	29
5.- Formas instrumentales.....	31
TEMA 5: EL BARROCO INSTRUMENTAL.....	32
1.- Introducción y características:.....	32
2.- Los instrumentos en el Barroco.....	33
3.- Los creadores del concierto.....	34
4.- Formas instrumentales.....	34
4.1.- Formas instrumentales del primer barroco.....	34
4.2.- Pequeñas formas instrumentales.....	34
4.3.- Formas orquestales.....	36
5.- El Barroco en los países europeos.....	37
TEMA 6: MÚSICA VOCAL EN EL BARROCO.....	39
1.- INTRODUCCIÓN.....	39
2. CARACTERÍSTICAS MUSICALES.....	39
3. LA ÓPERA.....	40
3.1 INTRODUCCIÓN.....	40
3.2 NACIMIENTO: CAMERATA FLORENTINA.....	40
3.3 ESCUELAS Y COMPOSITORES.....	40
A- ITALIA.....	40
B- FRANCIA.....	41
C- INGLATERRA.....	42
4. MÚSICA VOCAL RELIGIOSA.....	42
4.1 INTRODUCCIÓN.....	42

4.2 ORATORIO	42
4.3 CANTATA	43
4.4 ANTHEM.....	43
4.5 PASIÓN.....	43
4.6 MISA	43
Tema 7.- LA MÚSICA INSTRUMENTAL EN EL CLASICISMO	44
1.- Introducción.....	44
2.- Características	44
3.- Los instrumentos del Clasicismo	45
4.- Formas musicales: sonata, sinfonía, concierto y cuarteto	45
4.1.- La sonata.....	45
4.2.- La sinfonía	46
4.3.- El concierto	46
4.4.- Formas camerísticas.....	47
5.- La Escuela de Viena: Haydn, Mozart y Beethoven.....	47
TEMA 8. LA MÚSICA VOCAL EN EL CLASICISMO.....	49
0.- INTRODUCCIÓN	49
1.- MÚSICA VOCAL PROFANA.....	49
1.1.- ÓPERA SERIA.....	49
1.2.- ÓPERA BUFA	50
1.3.- LA REFORMA OPERÍSTICA DE GLUCK Y MOZART	51
1.3.1.- GLUCK	51
1.3.2.- MOZART.....	52
2.- MÚSICA VOCAL RELIGIOSA	53
2.1.- W. A. Mozart	54
2.2.- Franz Joseph Haydn.....	54
2.3.- Ludwig van Beethoven.	54
TEMA 9: LA MÚSICA INSTRUMENTAL EN EL ROMANTICISMO.....	55
1- Introducción.....	55
a) Contexto histórico social y cultural.....	55
b) Características generales de la música romántica	55
c) Dualidad Romántica	56
2- Organología	56
3- Agrupaciones instrumentales	57
4- Las formas musicales	57
Tema 10.- La música vocal en el Romanticismo	60
1.- Introducción.....	60
2.- El lied romántico: Schubert, Schumann, Brahms, Wolf y Mahler.....	60
3.- La música religiosa	61
3.1.- El oratorio: Mendelssohn y Liszt	61
3.2.- La misa	61
3.3.- El requiem: Berlioz, Brahms, Verdi y Fauré.	61
4.- La ópera.....	62
4.1.- Francia	62
4.1.1.- La Grand'opéra.....	62
4.1.2.- La ópera cómica.....	62
4.1.3.- La opereta.....	63

4.2.- Italia: Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi y Puccini.....	63
4.3.- Alemania: Weber y Wagner.....	64
Tema 11: LA MÚSICA NACIONALISTA	66
1. ORIGEN Y CONCEPTO. CARACTERÍSTICAS.....	66
2. PRINCIPALES ESCUELAS NACIONALISTAS.....	66
2.1. RUSIA.....	66
2.2. BOHEMIA.....	67
2.3. PAÍSES NÓRDICOS.....	68
2.4. ESPAÑA.....	69
a) Generación del 98, de los maestros.....	70
b) Generación del 27.....	70
c) Generación del 51.....	70
d) Los intergeneracionales y la Generación del 61	71
2.5 INGLATERRA Y ESTADOS UNIDOS.....	71
2.6. HUNGRÍA	71
2.7. IBEROAMÉRICA.....	71
Tema 12.- LA ZARZUELA: ORÍGENES, EVOLUCIÓN, ELEMENTOS, ETAPAS, COMPOSITORES	72
1.- Orígenes: Siglo XVII	72
2.- Siglo XVIII	73
3.- Siglo XIX: La restauración de la zarzuela en España. La zarzuela romántica.....	73
a) La restauración de la Zarzuela.....	73
b) Zarzuela Grande y Zarzuela Chica (1851 a 1880).....	74
b.1.- Zarzuela Grande.....	74
b.2.- Zarzuela Chica	74
c) El género chico (1880-1910).	75
4.- La zarzuela en el siglo XX. Decadencia y restauración.	76
TEMA 13: LA DANZA Y EL BALLE	78
1.- LA DANZA HASTA EL SIGLO XIX	78
1.1.- La danza para los griegos.....	78
1.2.- El inicio de la danza como arte: el Renacimiento y el Barroco	78
1.3.- El ballet en el siglo XVIII. Noverre, el “ballet d’action” y otras reformas.....	79
2.- EL BALLET EN EL SIGLO XIX. EL BALLET ROMÁNTICO. SALVATORE VIGANÓ Y CARLO BLASIS.....	80
2.1.- Los dos grandes ballets: La sífide y Giselle. Taglioni, Perrot y Elssler.....	81
2.2.- La presencia de España. La escuela bolera.....	81
2.3.- De la decadencia a la restauración del ballet: Rusia	82
3.- LOS CAMBIOS DEL SIGLO XX. SERGEI DIAGHILEV, FOKINE, MASSINE Y LOS BALLETS RUSOS	82
3.1.- Las reformas de Diaghilev	83
3.2.- Leonid Massine y Serge Lifar	83
3.3.- Otros reformadores.	84
4.- LA DANZA MODERNA	84
5.- LA DANZA ESPAÑOLA	84
TEMA 14: LA MÚSICA DEL SIGLO XX HASTA LA 2ª GUERRA MUNDIAL.....	86
1. INTRODUCCIÓN	86
2. EL IMPRESIONISMO	86

2.1.- Definición	86
2.2 Características.....	87
2.3 Principales representantes	87
3. EXPRESIONISMO	87
3.1 Definición.....	87
3.2 Características y representantes	88
4. DODECAFONISMO	88
4.1 Definición.....	88
4.2 Principales representantes y obras	88
5. NEOCLASICISMO.....	89
5.1 Definición.....	89
5.2 Principales representantes por países	89
6. ESPAÑA.....	90
TEMA 15.- LAS NUEVAS TENDENCIAS A PARTIR DE LA II GUERRA MUNDIAL	91
0.- INTRODUCCIÓN.	91
1.- La música concreta y electrónica	91
2.- El serialismo integral.....	92
3.- La música aleatoria o la indeterminación	92
4.- Música grupal	93
5.- Música estocástica	93
6.- Citas y collages.	93
7.- Minimalismo y nueva tonalidad.	94
8.- La Música española de vanguardia	94
8.1.- La Generación del 51	94
8.2.- Los intergeneracionales y la Generación del 61	94
Anexo I: Cuestiones cortas sobre los temas.....	96
1. Características del Canto Gregoriano.....	96
2. Diferencias y semejanzas entre Trovadores y Troveros	96
3. Principales autores y formas musicales de la escuela de Notre Dame	96
4. Características musicales del Ars Nova	97
5. Define la forma Coral	97
6. Define la forma Madrigal.....	97
7. Fuentes para el estudio de la música instrumental del Renacimiento	98
8. ¿Cuáles son los principales instrumentos musicales del Renacimiento?.....	98
9. Define la forma oratorio	98
10. ¿Qué es la camerata florentina?	98
11. La Suite Barroca	99
12. ¿Qué es una obertura? Explica los diferentes tipos	99
13. Cita las principales óperas de W. A. Mozart.....	99
14. Diferencias entre ópera seria y ópera bufa.....	100
15. Compara sonata, sinfonía y concierto	100
16. ¿Qué diferencias hay entre el clave y el piano?.....	100
17. ¿Qué es un Lied romántico?	101
18. Temas, personajes y lugares de la ópera romántica	101
19. Indica cuatro pequeñas formas breves para piano	101
20. ¿Qué es la música programática?.....	101
21. Enumera algunas características del nacionalismo musical	101
22. Cita las principales escuelas nacionalistas con sus máximos representantes.....	102
23. Diferencias entre zarzuela grande y género chico.....	102

24. Características generales de la tonadilla escénica	103
25. Enumera algunas características del impresionismo musical	103
26. ¿Qué es el dodecafonismo? Cita los autores y obras más importantes.....	103
27. ¿Qué es la música aleatoria?	104
28. Diferencias entre la música concreta y la música electrónica.....	104
ANEXO II: Textos recomendados.....	105
Tema 01. La monodía religiosa y profana en la Edad Media	105
Tema 02. Los orígenes de la polifonía	106
Tema 03. La música vocal en el Renacimiento.....	107
Tema 04. La música instrumental en el Renacimiento.....	108
Tema 05. La música instrumental en el Barroco.....	109
Tema 06. La música vocal en el Barroco	110
Tema 07. La música instrumental en el Clasicismo.....	111
Tema 08. La música vocal en el Clasicismo	112
Tema 09. La música instrumental en el Romanticismo.....	113
Tema 10. La música vocal en el Romanticismo	114
Tema 11. La música Nacionalista.....	115
Tema 13. La danza y el ballet.....	116
Tema 14. La música del siglo XX hasta la 2ª Guerra Mundial	117
Tema 15. La música del siglo XX desde la 2ª Guerra Mundial.....	118
ANEXO III: Audiciones recomendadas para cada unidad.....	119
Unidad 01. La monodía religiosa y profana en la Edad Media.....	119
Unidad 02. La polifonía medieval	119
Unidad 03. La música vocal en el Renacimiento.....	119
Unidad 04. La música instrumental en el Renacimiento.....	119
Unidad 05. La música instrumental en el Barroco	119
Unidad 06. La música vocal en el Barroco	120
Unidad 07. La música instrumental en el Clasicismo.....	120
Unidad 08. La música vocal en el Clasicismo	120
Unidad 09. La música instrumental en el Romanticismo.....	120
Unidad 10. La música vocal en el Romanticismo	121
Unidad 11. La música Nacionalista.....	121
Unidad 12. La zarzuela	121
Unidad 13. La danza y el ballet.....	121
Unidad 14. La música del siglo XX hasta la 2ª Guerra Mundial	121
Unidad 15. La música del siglo XX desde la 2ª Guerra Mundial	122
ANEXO IV: Modelo de Exámenes de P.A.U. y de ficha de audición.....	123

TEMA 1: LA MONODÍA RELIGIOSA Y PROFANA DE LA EDAD MEDIA

- 1.- Música vocal religiosa en la Edad Media
 - a) Contexto histórico, social y cultural
 - b) Definición y características del canto gregoriano
 - c) Clasificación de los cantos: la relación texto-melodía
 - d) Formas de interpretar el canto gregoriano
 - e) Contexto donde se desarrolla el canto gregoriano: la misa y el oficio de las horas
 - f) Formas paralitúrgicas
- 2.- Música vocal profana en la Edad Media.
 - a) Contexto musical
 - b) Trovadores, troveros, juglares, minnesinger
 - c) La música medieval en España: Las cantigas

1.- El canto gregoriano

a) Contexto histórico, social y cultural

La Edad Media abarca el periodo comprendido desde la Caída del Imperio Romano en el año 476 d.C. debido a la invasión - colonización de los pueblos germánicos, hasta mediados del siglo XV d.C, cuando la ciudad de Constantinopla es conquistada por los turcos en el año 1453.

La Edad Media se divide en Alta Edad Media y Baja Edad Media. La religión cristiana se convierte en el sistema de poder de los distintos estados. Europa sufre una división religiosa (cisma) entre Occidente (Roma) y Oriente (Bizancio) por motivos papales (autoridad eclesiástica).

Surge el Islam como religión monoteísta (Mahoma muere en el 632) que tiene una enorme fuerza expansiva, sobre todo por la Península Ibérica. Dicha expansión se frena en las Galias.

Carlomagno se convierte en emperador y unifica toda Europa desde el punto de vista civil y religioso (Imperio Carolingio). Es un momento de esplendor cultural.

Las cruzadas son “peregrinaciones armadas” promulgadas por el Papa para arrebatarse Tierra Santa a los infieles.

El sistema político - económico - social de la Edad Media se denomina FEUDALISMO: los soberanos y los grandes señores cedían tierras a los vasallos a cambio de fidelidad y servicio militar.

La sociedad feudal se basaba en tres estadios:

- 1º los clérigos,
- 2º los señores y soldados,
- 3º los campesinos.

La cultura y las artes estaban, en su gran mayoría en manos de los monjes, que trabajaban y rezaban en los monasterios.

El arte que identifica a la Edad Media es:

-
- El románico: arquitectura gruesa, arco de medio punto y pintura esquemática (siglos X al XII).
 - El gótico: arquitectura esbelta, arco apuntado, y pintura más naturalista (desde la 2ª mitad del s. XII al XIV).

b) Definición y características del canto Gregoriano

Se llama CANTO GREGORIANO al repertorio de canciones recopiladas y unificadas por el Papa San Gregorio Magno (590 – 604) en todos los territorios cristianos de Europa. Se trata de cantos que no pretendían ser artísticos, sino cumplir la finalidad de realzar la palabra de Dios. Por lo tanto se cantaba en monasterios y catedrales, con la misa como ceremonia central.

Características:

1. Monódico
2. Vocal (a capella)
3. Canto colectivo
4. Repertorio anónimo
5. Función litúrgica
6. Texto en latín (griego, hebreo)
7. Ritmo natural, libre, en función del texto
8. Melodía modal

c) Clasificación de los cantos la relación texto melodía:

Se basa en tres estilos:

- Silábico: a cada sílaba del texto le corresponde una nota (a veces dos). Esto lo encontramos en los recitativos.
- Melismático: a cada sílaba le corresponde un número elevado de notas (5, 6 , 7...). Por ejemplo en los alleluias
- Neumático: a cada sílaba le corresponden dos, tres o cuatro notas, es decir, que no es una pieza silábica ni melismática. Un ejemplo lo encontramos en los graduales.

d) Formas de interpretar el Canto Gregoriano, derivadas de la forma de cantar los salmos en la liturgia judía:

Existen tres formas:

- Directa: cantada por todo el coro toda la pieza (de principio a fin): Ofertorio
- Antifonal: Se enfrenta un coro contra otro.
- Responsorial: Se enfrenta un cantante solista o una escolanía (coro pequeño) con todo el coro.

e) Contexto donde se desarrolla el Canto Gregoriano

El Canto Gregoriano tiene su razón de ser dentro de los ritos de la liturgia cristiana.

Estos ritos son dos principalmente:

- La misa: rito destinado a toda la comunidad. Tiene lugar todos los días y en especial los domingos.
- El oficio: es el rito destinado a todos los monjes (sobre todo de monasterios).

La misa

La misa es el rito destinado a toda la comunidad y en el cual se conmemora la última cena de Cristo. El momento central de la misa se produce cuando el oyente participa

directamente de la comunión. La estructura de la misa actual es similar a la estructura de una misa del siglo XI.

Partes cantadas de una misa:

Todas las partes musicales o cantadas de una misa se pueden clasificar dentro de dos bloques o tipos de cantos; los llamados **cantos del ordinario** y los **cantos del propio** de la misa.

El **ordinario**: Está formado por cinco cantos. Antiguamente eran seis, ya que la misa se terminaba con el llamado ITE MISSA EST, que acabaría desapareciendo a lo largo del Renacimiento.

La principal característica de los cantos del ordinario es que cada uno de ellos posee su propio texto, el cual es invariable a lo largo de todo el año.

Los cinco cantos son (siguiendo su orden de aparición en la misa):

- KYRIE
- GLORIA
- CREDO
- SANCTUS
- AGNUS DEI
- (ITE MISSA EST)

El **propio** de la misa: Está formado por el conjunto de cantos cuyos textos varían diariamente según las estaciones del año litúrgico. La mayoría de estos cantos, o por lo menos sus textos, están entre las partes más antiguas de la misa. Los cantos del ordinario son cinco:

- INTROITO
- GRADUAL
- ALLELUIA (o TRACTO que sustituye al Alleluia en época de Pascua)
- OFERTORIO
- COMUNIÓN

En los cantos del Propio de la misa, encontramos los dos tipos básicos de salmodia o modo de interpretar los salmos, heredados del mundo judío:

- Los **cantos antifonales**: que se cantan con una antífona (INTROITO, OFERTORIO y COMUNIÓN)
- Los **cantos responsoriales**: preguntas y respuestas entre coros (GRADUAL, ALLELUIA/TRACTO).

El Oficio de las Horas

Como hemos dicho anteriormente, si la misa era el rito destinado a toda la comunidad, el **oficio** es el conjunto de rezos destinados a los monjes.

Sabemos que durante la Edad Media y el Renacimiento, se cantaban para todo el público en la catedral, ya que su origen procede de las antiguas comunidades cristianas.

El oficio procede de la regla de San Benito (s. VI), famoso por establecer las horas de los rezos de cada día en la llamada “*regla benedictina*”. Tal regla se sigue en muy pocos monasterios de forma estricta.

Los ocho oficios diarios aparecen en el orden siguiente (las horas son aproximadas):

MAITINES	Algo después de la media noche
LAUDES	Al amanecer
PRIMA	A las seis de la mañana
TERCIA	A las nueve de la mañana
SEXTA	Al mediodía
NONA	A las tres de la tarde
VÍSPERAS	A última hora de la tarde
COMPLETAS	Antes de retirarse

* Las cuatro horas mayores son: MAITINES, LAUDES, VÍSPERAS y COMPLETAS (La hora musicalmente más interesante es MAITINES)

* Las cuatro horas menores son: PRIMA, TERCIA, SEXTA y NONA.

f) Formas Paralitúrgicas

Son formas posteriores al Canto Gregoriano que surgieron a partir del siglo IX, en una época de esplendor cultural.

Tropos. Son un añadido tanto musical como textual a una pieza gregoriana. De esta forma se podían añadir melismas, se colocan sílabas nuevas a melismas ya existentes o se añadían textos con música completamente nuevos comentando el contenido de la pieza tropada. Esta última es la forma de tropo más común y se da en casi todas las piezas de la liturgia sobre todo en los introitos, ofertorios y comuniones.

Secuencias. Es la forma paralitúrgica más importante durante la Edad Media, que deriva de los melismas del Alleluia independizándose de éstas piezas rápidamente. Desde el punto de vista litúrgico las secuencias formarían parte del Propio de la misa. La característica fundamental de las secuencias es su funcionamiento en base a la repetición de frases. Las secuencias se recopilan en los secuenciarios.

Drama litúrgico. Es una de las innovaciones más interesantes que realizó la iglesia cristiana para embellecer la liturgia. Los dramas litúrgicos derivan probablemente de los tropos convirtiéndose en composiciones literarias y musicales con argumento y diálogos los cuales llegaban a escenificarse en el altar por sacerdotes y monjes en los siglos X y XI. Los dramas litúrgicos más importantes son:

1. “*Quem quaeritis*” (¿A quién buscáis?) o “*Visitatio Sepulcri*” aparición del ángel a las tres Marías que visitan el sepulcro de Cristo.
2. “*Visitatio pesebre*” aparición del ángel a los pastores para anunciarles el nacimiento de Cristo.
3. “*El misterio de Elche*”

2.- Música vocal profana en la Edad Media

a) Contexto musical

En la Edad Media, los señores solían permanecer mucho tiempo fuera del castillo,

ocupándose de la guerra o de la caza. Por eso el desarrollo de la música popular aparece un poco más tarde: entre los siglos XII y XIII.

b) Trovadores, troveros, juglares, minnesinger

El movimiento trovadoresco estaba formado por personajes cultos, poetas-músicos, cantautores, que creaban la propia música de sus canciones. El tema más popular: el AMOR CORTÉS.

Casi todos eran nobles que cantaban en su lengua materna (lengua vernácula) y no en latín (a excepción de los **goliardos** que fueron clérigos y monjes desertores que iban mendigando de pueblo en pueblo, cantando poesías en latín. La temática de sus canciones era: el vino, el amor libre, la primavera... Las poesías conservadas: *Carmina Burana*).

Trovadores: con ellos se inicia la música profana. Son poetas que provienen del Sur de Francia entre los años 1050 y 1200, escribiendo en lengua provenzal (lengua oc). El centro cultural es el monasterio de San Marcial Limoges.

El trovador más antiguo conocido es Guillermo IX de Poitiers, duque de Aquitania (1071-1127). En esta zona provenzal de Francia destacan Bernard de Ventadorn, Marcabré y Rambaut de Vaqueiras, entre otros

El trovador, como ya hemos dicho, era un músico poeta, compositor e intérprete de sus propias canciones. que pertenecía a la clase aristocrática y cuyas canciones pueden clasificarse según su contenido en:

Chansons: canciones de amor

Sirventés: canción sobre la vida en general, pudiendo ser satírico, político...

Tensó: canciones de disputa entre trovadores

Pastorela: el amor del caballero hacia una pastora.

Alba: o la separación de los enamorados al amanecer

Balada o danza: canciones de danza

El estilo suele ser de ritmo marcado, variado, dependiendo del sentido intelectual del texto (guerrero, triste, amoroso). Se acompañan con instrumentos (violas, arpas, percusión)

Troveros: aparecen a finales del siglo XII en el norte de Francia y escriben en lengua d'Oïl, dialecto que ha dado lugar al francés moderno. El repertorio es mayor que el de los trovadores y se conservan un mayor número de melodías. Destacan Ricardo Corazón de León, Blondel de Neslé, etc.

Juglares: eran cantores pero no compositores de sus versos, de clase más baja. Esta es la principal diferencia con los trovadores y troveros. Los juglares eran artistas de entretenimiento, dotados para tocar instrumentos, cantar, contar historias o leyendas y hacer acrobacias.

Minnesinger: equivalentes alemanes a los trovadores y troveros. Surgen hacia el siglo XII en el norte de Alemania. Sus temas son: canciones amorosas, canciones sentenciosas, canciones moralizantes, canciones didácticas... aunque casi siempre con la misma estructura *bar* (aab). Se acompañan con instrumentos, aunque sólo conservamos la parte vocal.

c) La música medieval en España: las Cantigas.

Las Cantigas: Estas canciones están recopiladas en la corte de Alfonso X el sabio a finales del siglo XIII. Seguramente como trovador, también pudo aportar alguna.

1. Son canciones en estilo trovadoresco orientado a lo religioso.
2. Son unas 417 que se conservan en varios códices (Biblioteca Nacional de Madrid, el Escorial y Florencia) .
3. El repertorio no llegó a popularizarse, pues se limitaba a capillas y palacios. La mayoría se basan en la Virgen María. Son cuentos, anécdotas milagrosas, historias legendarias en latín o en lengua vulgar, hechos fantásticos...
4. Reúnen los diversos tipos de expresión musical europea: los estilos de música francesa, castellana, gallega, portuguesa, judía y árabe. Muchas de ellas son melodías populares antiquísimas.
5. Las cantigas destacan por su notación, la cual sintetiza todo el proceso evolutivo de la notación mensural europea. El estilo de música es monódica con acompañamiento de instrumentos que doblan la melodía a distintas octavas.

Dentro de la música de la península ibérica de la época, hay que mencionar necesariamente las “Cantigas de amigo” del juglar de Vigo, Martín Códax.

Martín Codax (o Martim Codax) fue un juglar gallego, posiblemente de Vigo, por las continuas referencias a dicha ciudad en sus poemas, de entre mediados del siglo XIII y comienzos del siglo XIV. Apenas existen datos sobre la identidad del personaje.

El corpus literario a él atribuido se limita a 7 cantigas de amigo que figuran en los cancioneros de lírica galaicoportuguesa y en el Pergamino Vindel, en el que figura su nombre como autor de las composiciones. El descubrimiento de este pergamino fue fruto del azar: en 1914 el bibliógrafo Pedro Vindel lo encontró en su biblioteca, sirviendo de guarda interior a un ejemplar del *De officiis* de Cicerón.

TEMA 2. LA POLIFONÍA MEDIEVAL

- 1.- Introducción. Contexto histórico y social.
- 2.- Polifonía primitiva
- 3.- El Ars Antiqua. Las escuelas de San Marcial de Limoges y Notre Dame de París.
 - 3.1 Notación
 - 3.2 El motete
 - 3.3 Compositores
 - 3.4 Escuela de San Marcial de Limoges
 - 3.5 Escuela de Notre Dame de París
 - A. Modos rítmicos
 - B. Organum
 - C. Conductus
 - D. Motete
 - E. Compositores
- 4.- El Ars Nova
 - 4.1 Contexto histórico y social
 - 4.2 Características musicales
 - 4.3 Formas musicales
 - 4.4 Compositores
 - A. Francia: G. Machaut
 - B. Italia: F. Landini
 - C. España: Llibre Vermell. Códice de las Huelgas

1.- Introducción. Contexto histórico y social.

Normalmente hablamos de la Edad Media como un largo periodo (s. V-XV) dividido en dos a su vez, Alta y Baja Edad Media.

La periodización en la que nos encontramos con respecto al contenido del tema hace que nos centremos básicamente en la Baja Edad Media, que ocupa aproximadamente desde el año 1000 hasta mediados del s. XV.

Esta época se ve marcada en su comienzo por el feudalismo, sistema de organización política, económica y social que imperó en Europa. En él, un grupo de personas (los nobles) dominan la mayoría de la población (generalmente campesinos). Aparte de estos dos estamentos también está el clero que también estaba rígidamente jerarquizado.

Muy importante será destacar el gran fervor religioso de la época. Dios es el centro de todo (teocentrismo). De ahí que la mayor parte de la música que se hace sea religiosa.

A partir del s. XI poco a poco comienza una notable expansión de la agricultura. La expansión del comercio y el aumento de la población traen consigo cierto renacimiento en las ciudades y la formación de un nuevo grupo social, la burguesía, habitantes de los burgos que después de conseguir liberarse de los señores, se dedicaban al comercio y la artesanía. Nacen así los distintos gremios, formados por los artesanos de un mismo oficio.

También es en el s. XI cuando se produce cierta expansión de la cultura. Aparecen las escuelas catedralicias y a partir de ellas las Universidades, que tuvieron mucha importancia en la expansión de la cultura. Bolonia, París, Oxford o Salamanca son algunas de las primeras universidades que existieron.

2.- Polifonía primitiva

La primera descripción clara de música a más de una voz aparecen el **s. IX** en los libros *Musica Enchiriadis* y *Schola Enchiriadis*, ambos anónimos. En ellos se llamará organum a la duplicación de un canto llano (llamado *vox principalis*) en movimiento paralelo a un intervalo de 4^a, 5^a u 8^a por otra voz (*vox organalis*). Éste será el **organum simple**, existiendo otras variantes de esta forma como el organum compuesto, organum paralelo y organum paralelo modificado que se desarrollarán entre el s. IX – s. XI y que van mostrando cierta evolución de la polifonía del momento.

3.- El Ars Antiqua. Las escuelas de San Marcial de Limoges y Notre Dame de París

Se conoce como Ars Antiqua al periodo que va desde 1170 hasta 1310 aproximadamente. Grandes avances en notación. Las fuentes que tenemos de la época son el Códice de Turín, Códice de Montpellier, Códice de Bamberg y el Códice de Las Huelgas.

3.1 Notación

Franco de Colonia construyó un sistema en el que el valor de cada nota se expresaba con un signo concreto. Así lo explica en su tratado de 1260 *Ars Cantus Mensurabilis*. Pero por útil que fue el nuevo sistema de notación, conocido como notación mensural, no ganó aceptación inmediata y encontramos piezas de finales del s. XIII donde aún se usa notación prefranconiana modal.

3.2 El motete

A partir de 1250 los organa y los conducti desaparecen gradualmente y durante la 2^a mitad del s. XIII el tipo más importante de composición es el motete. Éste será doble o triple dependiendo de las voces que contenga aparte del tenor.

De carácter religioso en un principio, el motete se va haciendo profano de forma progresiva (incluso de tema amoroso) y se empieza a escribir con texto en francés. Muy común es el **Motete politextual** donde cada voz tiene un texto diferente.

3.3 Compositores

Ya hemos nombrado a Franco de Colonia que además de teórico fue un importante compositor de motetes. También lo fueron Johannes de Grocheo, Petrus de Cruce o Johannes de Garlandia.

Debemos citar al trovero **Adam de la Halle**, muy conocido por sus canciones profanas a tres voces. Aunque en menor medida, la música profana poco a poco se iba desarrollando.

Por último, destaca **Jacobo de Lieja**, arduo defensor del estilo del Ars Antiqua frente a las novedades posteriores del Ars Nova.

3.4 Escuela de San Marcial de Limoges

El desarrollo de la polifonía en el s. XII nos lleva a Limoges, región centro-meridional de Francia. De la abadía de San Marcial existe una gran colección de manuscritos musicales.

La mayor novedad de las fuentes de San Marcial es la aparición de otro tipo de organum llamado **organum florido o melismático**. La voz principal está en el grave y

se mueve con valores largos. La voz organalis es mas aguda y da varias o mucha notas contra cada una del grave. La voz principal se llamó **tenor** (del latín *tenere*: sostener).

Otro tipo de composición de esta escuela es el **discantus**, estilo notra contra nota que aquí se evoluciona a neuma contra neuma. Existirán problemas a la hora de transcribir las piezas ya que no se indica la duración de las notas y no queda claro como se coordinan las voces.

3.5 Escuela de Notre Dame de París

Entre 1260 y 1330 París se convierte en la vanguardia musical con centro en la catedral de Notre Dame. La música que allí se compone será conocida y difundida por toda Europa.

A. Modos rítmicos

La mayor novedad de esta escuela es que hasta el momento no se sabía que ritmo tenía la música pero la polifonía se iba volviendo mas compleja y los compositores tenían que indicar cómo encajaban las voces. A partir de esta época se utilizará un sistema para representar la duración de los sonidos siguiendo los pies métricos de la poesía clásica y que se basa en valores largos y breves. A esto se ha conocido como **notación modal**. Hay 6 modos:

Modo I: Troqueo: L – B (Larga – Breve)

Modo IV: Anapesto: B- B- L

Modo II: Yambo: B – L (Breve – Larga)

Modo V: Espondeo: L – L

Modo III: Dáctilo: L – B – B

Modo VI: Tríbraco: B – B – B

B. Organum

El tipo de organum que se compone en Notre Dame es el melismático o florido ya descrito en San Marcial. La voz principal es un tenor en valores largos y la/las voces superiores están ordenadas según los modos rítmicos. Pero existe una novedad más y son las cláusulas de discanto.

C. Discantus

En secciones de algunos organa, el tenor se vuelve melismático y se organiza según un modo rítmico. Estas son las llamadas **Cláusulas de Discanto**. A veces ocupan solamente una palabra. Con el tiempo se hacen intercambiables y después se independizan dando lugar a otra forma musical.

D. Conductus

Pieza de contenido sacro pero no litúrgico destinado a acompañar desplazamientos del clero, por lo menos en su origen. El estilo será distinto al organum, sobre todo porque la voz principal es de creación nueva, no se saca de ninguna melodía gregoriana. Normalmente a 2 o 3 voces y de estilo silábico aunque puede llevar secciones mas melismáticas.

E. Motete

Nace sobre 1225 a partir de las cláusulas de discanto de los organa. Cuando éstas se

independizan se les pone un texto nuevo, primero lo fue en latín y continuó siendo religioso y después también profanos franceses.

F. Compositores

Son cuatro las fuentes que tenemos de la Escuela de Notre Dame cuatro manuscritos llamados Wolfelbütel I, Wolfelbütel II, Manuscrito de Florencia y Manuscrito de Madrid y que contienen el repertorio de la escuela, lo que se conoce como **Magnus Liber Organi**.

En estas fuentes se habla de **Leonin**, músico que fue maestro de capilla de la catedral de 1163 a 1182, como el mejor compositor de la forma organum. Parece que él compuso el corpus central del Magnus Liber Organi.

También tenemos constancia de **Perotin**, el mejor compositor de discanto que completó la versión del Magnus Liber Organi añadiendo las clausulas de discanto y otras voces a los organa que allí aparecen.

4. Ars Nova

La época del Ars Nova comprende aproximadamente entre 1320 y el resto del s. XIV. Es un movimiento básicamente francés aunque con influencia en toda Europa.

4.1 Contexto histórico y social

En el s. XIV comienza una época de crisis provocada por distintas causas:

- Periodo de malas cosechas que conllevará el hambre y pobreza.
- Una serie de epidemias afectan a la población ya debilitada por la mala alimentación. La más importante fue la peste negra.
- Época de guerras que enfrentaron a diversos países de Europa como la Guerra de los Cien años.
- Se sigue viviendo un sentimiento profundamente religioso. Este sentimiento genera **las Cruzadas**, expediciones militares de cristianos que quieren recuperar los Santos lugares, en manos de los turcos musulmanes.
- Muy importantes serán los avances científicos que se dan a final de la Edad Media en el campo de la astronomía, las matemáticas o la navegación, aunque el invento más famoso, la imprenta, llega después.

4.2 Características musicales

La denominación de la época *Ars Nova* se debe al tratado de Philippe de Vitry del mismo nombre de 1322. Estas son las principales características musicales:

- Se establece un sistema de notación que aplica el principio de la notación mensural de Franco de Colonia a valores más breves. Los compositores cuentan con un sistema de organización rítmica que les daba gran libertad. Esto da lugar a distintos efectos musicales como el del **hoquetus** (unas voces cantan y otras callan intercambiando su papel rápidamente)
- La música en general se complica: aparecen las síncopas, los ritmos desajustados y la polirritmia. El grado de complicación fue en aumento hasta que desembocó en un estilo de música muy refinado y solo apta para entendidos, conocida como *Ars Subtilior*.
- Se comienza a desarrollar el contrapunto que continúa después con los

-
- compositores franco-flamencos.
 - Aparición de los compases binarios o medidas imperfectas.
 - Cada vez se compone mas cantidad de música profana. La canción polifónica profana fue muy cultivada.
 - El motete seguirá siendo la forma musical más importante. Desaparecen totalmente organa y conducti.

4.3 Formas musicales

A. Motete

La novedad de este periodo es la aparición del **motete isorrítmico**, donde hay un patrón rítmico (talea) y melódico (color) en la voz del tenor con varias exposiciones. Las taleas y colores podían coincidir o no. Aparte del tenor a veces aparecen también en otras voces. La isorritmia fue el principal recurso unificador en los motetes de Vitry aunque él no fue el inventor.

B. Formas con estribillo

- Ya usadas en la música trovadoresca serán:
- **Ballade:** Normalmente constan de introducción y tres estrofas con estribillo.
 - **Rondeau:** Solo consta de dos frases musicales. Su característica es que parte del estribillo se repite íntegramente en la estrofa.
 - **Virelai:** También consta solo de dos frases musicales. Parte de la melodía del estribillo se repite en la estrofa.

C. Técnicas de composición:

- Típicamente inglesas
- **Fauxbourdon:** composición a dos voces que va por sextas paralelas con octavas intercaladas. Se añade una voz improvisada que va haciendo terceras, una 4^o por debajo de la voz aguda.
 - **Gymel:** También llamado Discanto inglés, las voces se mueven por terceras, comenzando y concluyendo al unísono.

Estas dos técnicas muestran la preferencia en Inglaterra por las sonoridades más suaves de 6^a y 3^a.

4.4 Compositores

A. Francia: Guillaume de Machaut (1300 – 1377)

Figura fundamental del Ars Nova. El estudio de su obra lo es de la música francesa del s. XIV. A pesar de ser sacerdote tiene mucha música profana. Su obra se conserva en 7 manuscritos donde destacan sus **23 motetes isorrítmicos**, **la Misa de Notre Dame**, donde las 5 partes del ordinario se componen polifónicamente (por primera vez una persona compone distintas piezas con estructura de unidad) y sus **baladas, rondós y virelais**, sus obras mas progresistas.

Dentro de la música francesa destacan otras fuentes como **El Roman de Fauvel**,

poema de sátira medieval sobre la corrupción social que contiene también piezas monofónicas y 33 motetes (5 de Vitry). También están el **Códice Ivrea** (básicamente religioso) y el **Códice Apt** (completamente religioso) que contienen repertorio de la capilla papal de Aviñón entre 1309 y 1376.

B. Italia

La música italiana del s. XIV difiere de la francesa principalmente por diferencias sociales y políticas. Tampoco había una tradición polifónica en Italia como el organum o el motete francés. Al no haber fuentes del s. XIII el antecedente más lógico parece la poesía trovadoresca.

Sin duda **Francesco Landini** fue el músico italiano más destacado del s. XIV y el principal compositor de *ballate*, forma con estructura similar al virelai francés. Ciego desde niño, llegó a ser gran maestro de la teoría y práctica de la música profana. No escribió género religioso. Destacan sus melodías graciosas y sus suaves armonías.

Dos fuentes importantes serán el **Codex Rossi** y el **Codex Squarcialupi**. Ambos contienen música profana y formas del tipo madrigal, caccia y ballata.

Otros compositores italianos de la época son Jacopo da Bologna, Nicolo da Perugia, Johannes de Ciconia o Paolo Tenorista.

C. España

España se halla bajo la influencia francesa, por lo que la música que se hace aquí, sobre todo en la zona catalana, se parece mucho al estilo francés. Contaremos con dos fuentes básicas:

- **Códice de las Huelgas:** Repertorio de piezas para uso del Monasterio de Santa María de las Huelgas en Burgos los días más solemnes. Está dedicado a la Virgen. Ya lo hemos nombrado en el punto anterior ya que aunque fue escrito en 1325 por un tal Johannes Roderici, su repertorio es básicamente sobre Ars Antiqua, con un estilo sencillo y pocas disonancias. En estilo Ars Nova solo hay un par de piezas. Resulta curioso encontrar en él la primera lección de solfeo a dos voces de la historia.
- **Llibre Vermell:** Llamado así (libro rojo) por el llamativo color de su encuadernación, fue copiado a fin s. XIV y se encuentra en el Monasterio de la Virgen de Montserrat. Tenía la finalidad de entretener y dar una serie de normas a los peregrinos que allí llegaban y a modo de apéndice incluye diez piezas dedicadas a la virgen. Lo más novedoso es un grupo de danzas cantadas.

TEMA 3: LA MÚSICA VOCAL EN EL RENACIMIENTO

- 1.-Introducción. Características de la música renacentista.
- 2.-Música religiosa en el siglo XV:
 - 2.1.-Escuela franco-flamenca
 - 2.2.-Escuela borgoñona
- 3.-Música religiosa en el siglo XVI
 - 3.1.-Formas religiosas
 - 3.2.-Escuela romana: Palestrina
 - 3.3.-Escuela flamenca
 - 3.4.-Escuela veneciana: los Gabrieli y Willaert
 - 3.5.-Escuela española
- 4.-Música profana en el Renacimiento
 - 4.1.-Características
 - 4.2.-Italia: el madrigal, la frottola,...
 - 4.3.-El madrigal en Inglaterra
 - 4.4.-La canción francesa
 - 4.5.-España: el villancico, el romance,...

1. INTRODUCCIÓN. CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA RENACENTISTA.

En el Renacimiento hay un apasionado interés por la humanización de las letras y por la antigüedad clásica. Miguel Ángel, Leonardo da Vinci, Rafael y Correggio tienen a los clásicos como modelo de perfección. Pero la música carece de modelos clásicos que imitar.

Durante esta etapa se desarrolla el Humanismo, movimiento caracterizado por una actitud positiva hacia el hombre, sus valores (la racionalidad y la libertad) y su capacidad creadora. Para éste, la música se debe conocer por su importancia en la antigüedad y por pertenecer al mundo de la razón y al de los sentidos. La música es especialmente valorada por la clase civil y política; se restaura el pensamiento platónico de que perfecciona a la persona; además, exalta al hombre y canta sus problemas. El músico comienza así a ser valorado y a vivir mejor.

Las **cualidades de la música renacentista** se pueden resumir en:

- Música polifónica, normalmente contrapuntística, con la misma importancia en todas las voces (homogeneidad)
- No hay un lenguaje diferenciado para la voz y los instrumentos. Por ello, la música vocal se podía tocar y viceversa.
- Sólo hay disonancias en las notas de paso
- El ritmo es regulado por el tactus, por la casi declamación del texto cantado.
- La esencia de esta música es transmitir la expresión y el contenido de las palabras, ilustrar musicalmente las ideas del texto
- Las principales técnicas de composición son: contrapunto imitativo (consiste en exponer en una voz una breve melodía que repetirán sucesivamente el resto de las voces al unísono o a distancia de 5ª o 4ª), cantus firmus (una voz canta una melodía gregoriana mientras las otras tejen la trama polifónica), variación (se repite un tema variando el ritmo, la melodía, la armonía, etc) y homofónica/homorrítmica (todas las voces avanzan con el mismo ritmo).

La música está estrechamente vinculada al poder y la vida cortesana. Los músicos del Renacimiento reciben lo esencial de su formación en las escuelas de música sacra, que les aseguran una sólida enseñanza: la voz y su repertorio, técnica instrumental, y si tienen

talento las bases de la composición. Tras su aprendizaje, dentro de una capilla, llegan a ser cantor u organista, músico de iglesia o de corte. Las iglesias son importantes mecenas si poseen una escuela de música sacra y si mantienen a un grupo de instrumentistas. Al frente está el maestro de capilla (organista, compositor y director de coro), encargado de conseguir cantores adecuados, de su formación y repertorio.

2. MÚSICA RELIGIOSA EN EL SIGLO XV

Durante este siglo, las capillas eclesiásticas y cortesanas compiten por tener a su servicio a los mejores compositores e intérpretes, para la música de los servicios de la iglesia y del entretenimiento profano de la corte. La capilla musical suele acompañar a su señor en sus viajes por Europa, por lo que se crea un estilo cosmopolita o internacional, que proviene sobre todo de músicos de Francia, Países Bajos y Flandes.

Los excesos y la artificiosidad del Ars Nova de finales del XIV continúan en el XV, provocando a finales de siglo una reacción hacia la simplicidad. Las obras del XV se basan en el canon imitativo (la melodía de una voz se imita total o parcialmente por las otras); a veces se complica al imitar la primera voz aumentando o disminuyendo sus valores rítmicos; comenzando el canon al revés (leyéndolo de atrás hacia delante), o por movimiento contrario de intervalos.

A partir de la segunda mitad de siglo, el ámbito de las voces se hace más extenso, y cada melodía de una composición polifónica es interpretada por varios cantantes. Otro logro es la práctica regular de la composición de las partes del ordinario como un todo unificado musicalmente, usando, por ejemplo, el mismo material melódico o cantus firmus en cada movimiento. Esta forma cíclica resultante se denomina misa de cantus firmus o misa de tenor. Las melodías escogidas como cantus firmus proceden del gregoriano o de fuentes profanas, aplicándose el nombre de esas piezas a la misa.

2.1. Escuela franco-flamenca

Los músicos flamencos suelen abusar de las técnicas del canon y otros artificios, pero desarrollan la imitación y el contrapunto prodigiosamente. Esta escuela sienta las bases de la polifonía del siglo XV, básicamente religiosa. Se preocupan de adecuar la música al significado de las palabras, expresando cada emoción. Sus representantes son G. Dufay, que se sitúa en la transición entre Ars Nova y el siglo XV, Ockeghem, Obrecht y Josquin des Prés, que es el gran lazo de unión del siglo XV con la polifonía del XVI.

- Guillaume Dufay: compone sobre todo misas con la técnica de cantus firmus, cuyos cantos del ordinario están musicalmente unificados. Posee una importante producción de motetes, chanson (profanas, en francés, con textos amorios).
- Johannes Ockeghem: es un autor difícil, frío, controvertido y abstracto. Utiliza muchos cánones en sus composiciones, jugando a ocultar su estructura.
- Josquin des Prés: de los más renombrados e influyentes, en sus misas suele usar como cantus firmus una melodía profana. En sus misas de imitación o parodia toma en préstamo todas las voces de una chanson, misa o motete preexistente (no una voz sola). También compone motetes, chanson y frottolas.

Todos estos autores escriben abundante música religiosa con las técnicas citadas, sobre todo a través de dos géneros: el motete (en el que todas las voces cantan el mismo texto) y la misa.

2.2. Escuela de Borgoña

Desarrolla principalmente la música profana a través de la canción de corte armonizada a partir de los versos de una poesía. Son piezas cortas a tres voces con frecuentes interludios instrumentales en estilo ornamental. Los principales representantes son Gilles Binchois, en cuyos motetes, himnos, magnificats y secciones de la misa predomina el estilo de discanto, y Antoine Busnois.

3. MÚSICA RELIGIOSA EN EL SIGLO XVI

3.1. Formas religiosas

Las dos grandes formas polifónicas del Renacimiento, base de la liturgia católica, siguen siendo la misa y el motete. Habrá que añadir a éstos el coral luterano y el himno o anthem de la iglesia anglicana.

El motete: depurado de los adimentos del siglo XV, es un canto polifónico de regular extensión, con texto (normalmente en latín) sobre cualquier materia, generalmente religiosas. Desde mediados del XV hasta finales del XVI esta forma inspira casi todas las variedades del repertorio polifónico religioso. Destacan los motetes de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), en los que no se basa obligatoriamente en temas preexistentes. Adopta la forma de un conjunto de episodios, cada uno con su respectiva melodía, que pasa imitativamente de unas voces a otras, y sigue las frases del texto. Al principio, las voces comienzan escalonadamente, y se alternan fragmentos imitativos con otros homofónicos, hasta llegar a un final amplio, conclusivo o armónico.

La misa: algunos de sus fragmentos (Kyrie, Sanctus y Agnus Dei) son motetes, y otros (el Gloria y el Gredo) funden varios motetes en una sola pieza. Se construyen sobre un tema gregoriano o sobre una canción popular profana, de la cual toma el título (ej. *L'homme armé*). Palestrina tiene misas sin las infinitas repeticiones y artificios contrapuntísticos del siglo XV, dominando la serenidad y el equilibrio.

El coral luterano: nacido en el siglo XVI, es un canto sagrado de las iglesias protestantes alemanas destinado en un principio a ser cantado por los fieles en las ceremonias religiosas en su lengua. Lutero, que cree en el poder educativo y ético de la música, desea que todos los fieles participen en sus servicios. Normalmente el coral parte de una melodía profana o religiosa conocida o de una composición nueva, y se armoniza a cuatro voces. De estilo homofónico, se estructura en frases breves con cadencias finales.

El himno anglicano (anthem): del XVI, es una composición correspondida con el motete latino. Hay dos estilos: el anthem pleno (para coro, sin acompañamiento y contrapuntístico), y el anthem de versículo (para solista con órgano o viola y breves pasajes alternativos para coro). Se interpreta en el oficio de la iglesia anglicana, en la que el inglés va sustituyendo al latín.

3.2. Escuela romana: Giovanni Pierluigi da Palestrina

Sus principales características son la austeridad, sobriedad, claridad y equilibrio; prescinde de lo superfluo y sigue de cerca las huellas del gregoriano. El estilo nacional va adquiriendo importancia, modificando el idioma musical internacional de los franco-flamencos. Destaca Constanzo Festa, Jacob Arcadelt, Marco Antonio Ingegneri y Luca Marenzio.

La figura cumbre es **G. P. Palestrina**, cuyo arte engloba todas las técnicas de

composición polifónica. Sus misas revelan su singular contrapunto, regidas por un conservadurismo; casi en la mitad de ellas recurre a la técnica del cantus firmus, tomando una melodía gregoriana o profana como base para generar la composición contrapuntística. Este repertorio parcialmente se abandona en provecho de la música de parodia, basada en una obra polifónica, canción o motete que el autor extrae de su propio repertorio o del de sus contemporáneos o predecesores, y que reestructura al servicio de una nueva polifonía.

Músico en San Pedro de Roma, muy respetado, Palestrina ilustra las exigencias del Concilio de Trento, que censura la complejidad de la escritura polifónica porque perjudica la inteligibilidad del texto, el espíritu profano de algunas composiciones y el excesivo uso de instrumentos. Sin renunciar al contrapunto, concibe la música de las partes de la misa en función del texto: en el Kyrie usa la imitación, en el Gloria la homofonía, en el Credo el silabismo... Considerado “El Príncipe de la música”, sus obras se considera “la perfección absoluta” del estilo eclesiástico. Su música destaca por la pureza de la melodía y armonía, por su serenidad y transparencia y por el escaso cromatismo.

3.3. Escuela de Venecia: Willaert y los Gabrieli

El centro cultural musical de Venecia es la basílica de San Marcos. Su música manifiesta la majestuosidad del Estado y de la Iglesia. Venecia se toma más a la ligera la religión, por su espíritu hedonista, extravertido y cosmopolita.

Si la Escuela Romana perfecciona las formas anteriores, la veneciana presenta dos singularidades: la policoralidad (combina dobles o triples coros) y el aumento del número de voces, usando ocasionalmente instrumentos para reforzar el colorido musical. La música resultante posee una textura plena y rica, homófona, de sonoridad variada y colorida. Sus representantes son Adrian Willaert, Cipriano de Rore y Gioseffo Zarlino. Pero fueron Andrea Gabrieli y su sobrino Giovanni quienes llevan a la escuela a su apogeo y máximo colorido tímbrico.

3.4. Escuela flamenca

Continúa con el mismo esplendor del siglo XV. En la primera mitad destaca Josquin des Prés, y en la segunda Orlando di Lasso, que representa la madurez de esta escuela. Lasso viaja por toda Europa; por su cosmopolitismo e inquietud sintetiza el estilo flamenco con el italiano. Resalta su producción religiosa, formada por cincuenta y dos misas, setecientos ochenta motetes y cuatrocientas veintinueve canciones religiosas en latín y alemán. Su versatilidad se muestra en el uso del contrapunto franco-neerlandés, la armonía italiana, la opulencia veneciana, la vivacidad francesa y la gravedad alemana.

3.5. Escuela española

El siglo XVI es el Siglo de Oro de la música española; muy pocas composiciones se imprimen en nuestro país, por lo que bastantes se han perdido o están por descubrir. Esta escuela se distingue por su profundidad y misticismo o expresionismo dramático. Los tres grandes músicos son:

Francisco Guerrero: sevillano, es maestro de capilla en varias catedrales. Su obra se caracteriza por su perfección técnica, sus melodías con una innegable gracia y un pronunciado carácter personal. Aparte de sus misas y motetes, son destacables sus *Sacrae cantiones*, *Magnificat* y *Canciones y villanescas espirituales*.

Cristóbal de Morales: son reseñables sus “Libros de misas”, sus motetes y sus dieciséis magnificat, empapadas de un misticismo difícilmente superable. Su estilo es austero y sencillo y subraya la finalidad expresiva.

Tomás Luis de Victoria: estudia en Roma coincidiendo con Palestrina, de quien se influirá. Su “Libro de misas”, el “Oficio de Semana Santa” y la “Misa de Requiem” están cargadas de un gran misticismo, espiritualidad religiosa y una expresividad profunda. Investiga el timbre y la sonoridad mediante la policoralidad en algunas obras; usa los silencios con fines expresivos y tiende a la armonía tonal y al cromatismo. También publica magnificats y salmos. Para muchos, Victoria es el más grande compositor español de todos los tiempos.

4. MÚSICA PROFANA EN EL RENACIMIENTO

4.1. Características

Las diferencias con respecto a la música religiosa son las siguientes:

- Se parte de textos en lengua vulgar y no en latín
- Se da una gran tendencia a los modos mayor y menor actuales
- Los temas son más originales y no están tomados de los ya existentes
- Para voces solistas acompañadas frecuentemente de algún instrumento
- Las formas varían según la nación, pero confluyen en la segunda mitad del siglo más o menos directamente en la canción y en el madrigal.
- Se fija la disposición de las voces del coro que perdura actualmente: soprano (superius o tiple en España), contralto (o alto), tenor y bajo.

4.2. Italia: el madrigal, la frottola...

Entre finales del siglo XV y principios del XVI se desarrolla en Italia un estilo de canciones polifónicas sencillas y silábicas, como reacción al complicado estilo flamenco, siendo las más importantes:

- **La frottola:** a cuatro voces, homofónica, con la melodía en el soprano (a veces las voces intermedias se interpretan con instrumentos); de carácter popular, se canta en fiestas sociales y trata asuntos eróticos o satíricos.
- **La villanesca** o villanela: similar a la anterior pero más refinada.
- **El madrigal:** símbolo de la música profana renacentista, nace dentro del espíritu poético iniciado por Petrarca. Es una forma polifónica descriptiva ya que a través de la unión de letra y música expresa los sentimientos del hombre como ser profano. Cantado a cuatro o cinco voces, a capella o con acompañamiento, es el lenguaje de una clase selecta, expresión lírica del ser humano que canta sus vivencias, sus sentimientos sensuales y amorosos, y que demuestra que él es el centro del mundo. Plasma minuciosamente la letra de un poema, por lo que su forma y rima son libres y permite experimentar musicalmente. Se cultiva en ambientes cortesanos, sobre todo en zonas con fuerte ambiente profano (Venecia, Inglaterra). Usa un lenguaje musical muy difícil y culto, mediante el cromatismo y un contrapunto elaborado combinado con homofonía. Los períodos del desarrollo del madrigal son:
 - 1ª Época (1525-1560): homofónico, a tres o cuatro voces con la melodía en la superior. Poéticamente es libre, sin estribillo y sobre textos de poetas célebres (Petrarca, Boccaccio). Sus representantes son Arcadelt, Festa, Verdelot...
 - 2ª Época (1560-1590): es el madrigal clásico, más horizontal y polifónico, a cinco voces igualmente importantes. Traduce con mayor exactitud el carácter general de la poesía, usando muchos cromatismos con fines expresivos. Sus representantes son O. di Lasso, Palestrina, Andrea Gabrieli, Cipriano da Rore.

-
- 3ª Época (1590-1620): alcanza su maestría y experimenta todas las audacias posibles que lo hacen un verdadero poema musical, con un carácter más dramático. Los músicos se percatan de la dificultad de traducir los sentimientos individuales a través de un coro polifónico, y solicitan una sola voz para expresarlos, por lo que en el paso del siglo XVI al XVII las voces del coro (menos la principal) se sustituyen por instrumentos. Esto da lugar al “solo acompañado”, cuyo principal autor es **Monteverdi** (1567-1643). Combina uniformemente la homofonía con el contrapunto, refleja el texto, e introduce pasajes declamados a la manera de un recitativo. Aparte de Monteverdi, que da paso al Barroco, destacan Luca Marenzio y Gesualdo, Príncipe de Venosa.

4.3. El madrigal en Inglaterra

Se considera música de cámara o de solistas (de cuatro a seis), con ritmos de danza y secciones diferenciadas, homofónico, con pocos cromatismos y disonancias, menos artificioso que el italiano y con textos más sencillos y menos refinados. Sus autores más importantes son William Byrd, Orlando Gibbons y Thomas Morley, que puso música a canciones de Shakespeare.

4.4. La canción francesa

De raíz trovadoresca, rechaza los artificios contrapuntísticos en aras de la simplicidad, la espontaneidad y la delicadeza. Trata temas cómicos, eróticos, el amor cortés; usa el silabismo y la precisión rítmica francesa; descriptiva, gusta de imitar el canto de los pájaros, los efectos naturales, etc. Destacan Clément Jannequin (1485-1558), con cuatrocientas canciones, como “Las charlatanas”, “Los gritos de París”, “La batalla de Marignan”, en la que imita los tambores, y el fragor de la batalla. Otros autores son Pierre Attaignant y Claude le Jeune.

4.5. España: villancico, romance,...

La música vocal profana se caracteriza por expresar con vehemencia el texto, preferir la homofonía, usar un lenguaje moderno (disonancias, silencios con intención artística) y por influirse de las músicas populares, con un ritmo y expresión más vital. Las formas más características se encuentran en cancioneros como el Cancionero de Palacio, Cancionero de Upsala, Cancionero de Medinaceli, y son:

- **Romance:** polifónico, basado en antiguos romances españoles, se estructura en cuatro frases musicales que se corresponden con los cuatro versos de la primera estrofa. Con esta música se cantan todos los cuartetos (ABAC, ABAC) Autores de éstos son Juan del Enzina y Juan Vázquez.
- **Villancico:** de origen popular y profano, consta de: estribillo (A), que expone el tema; la copla, con la mudanza (b b) y la vuelta (a); y estribillo. Es el equivalente español de la frottola, de estilo homofónico y la melodía popular en la voz superior. La temática es variada, no sólo religiosa. A veces, se da el mismo número de voces en el estribillo y la copla; otras, alternan el coro y un solista. Juan del Enzina compone muchos para finalizar sus obras teatrales, conservados en el “Cancionero de Palacio”.
- **Ensalada:** polifónica y profana, mezcla los estilos del madrigal, canción popular, villancico, romance y danza; mezcla temas diferentes, texturas, timbres, etc. Las de Mateo Flecha el Viejo tienen curiosas mezclas lingüísticas (italiano, castellano, latín, catalana), profanas y religiosas, etc.

TEMA 4: LA MÚSICA INSTRUMENTAL EN EL RENACIMIENTO

- 1- Introducción: Contexto histórico, social y cultural
- 2- Desarrollo de la música instrumental durante el Renacimiento
- 3- Características de la música instrumental del Renacimiento
- 4- Organología:
 - Instrumentos de viento
 - Instrumentos de cuerda
 - Instrumentos de teclado
- 5- Formas instrumentales

1.- Introducción: Contexto histórico, social y cultural

Denominaremos como renacentista a la música producida durante el periodo comprendido entre 1450 y 1600 aproximadamente. En estas fechas se produjo un importante cambio histórico y cultural en toda Europa.

El siglo XV es un siglo de transición desde la Edad Media, en donde hay un desarrollo del comercio y un ascenso social de la burguesía. Las ciudades adquieren gran importancia y hay una revitalización de la cultura desde Italia a través del Humanismo, como base ideológica del Renacimiento. El nacimiento de la imprenta en 1455 permite una rápida y más amplia difusión de la cultura.

El siglo XVI supone el Renacimiento pleno con un afianzamiento de las ciudades-estado, dirigidas por la burguesía capitalista que algunas veces se convertirá en protectora del arte a través de los mecenas (Médicis, Sforza...). Los avances científicos se dan en todos los campos: medicina, astronomía, química mecánica... de la mano de Kepler, Copérnico, Galileo, Da Vinci, Servet... Pero todo no fue avance y prosperidad. La Reforma Protestante, no sólo tuvo consecuencias en la religión. También en lo político y lo económico, lo que provocó guerras internacionales en toda Europa. El objetivo del Concilio de Trento fue intentar afianzar la autoridad papal y reorganizar la religión a través de la Contrarreforma.

2.- Desarrollo de la música instrumental durante el Renacimiento

Nos ha quedado constancia del uso de instrumentos durante la Edad Media a través de testimonios iconográficos y literarios. Desde esta época se establecen una clasificación entre instrumentos para el exterior (altos) y para el interior (bajos), en donde se observa una futura distinción entre música de cámara y conjuntos al aire libre. Desde esta época los instrumentos musicales se empleaban para doblar voces o para ejecutar acompañamientos muy sencillos y por su puesto éstos no estaban bien vistos dentro de la Iglesia por sus connotaciones laicas (a excepción del órgano).

Durante el Renacimiento se ocasionó una serie de cambios que favorecieron el desarrollo de la música instrumental:

- Enriquecimiento de la sociedad y una afición a la música por parte de la burguesía. En el s. XVI se crean corporaciones de fabricantes de instrumentos.
- Los mecenas disponían habitualmente en sus capillas de conjuntos instrumentales (denominados ministriles), lo que favoreció el status social del músico.
- Los avances científicos provocaron una experimentación hacia la manera de producir sonidos, de ahí la invención de muchos de ellos durante esta época.

Las fuentes para estudiar la música instrumental del Renacimiento son de tres

tipos:

- Tratados musicales: con descripciones de instrumentos, grabados, tablaturas, et. Destacan los de Virdung, Agrícola y Praetorius.
- Iconográficas: la pintura y escultura de la época nos da pistas de que la música instrumental aparece en ceremonias públicas, cortejos, bailes, festejos...
- Instrumentos conservados: Los primeros datan del siglo XVI (violines, laúdes, tiorbas...). Son de gran valor porque nos permiten su reconstrucción.

La importancia de la imprenta: Por estos años también nace la imprenta de tipos móviles, que revolucionó la transmisión de información de la sociedad europea. Hasta ese momento, las notas musicales se escribían a mano sobre pentagramas grabados. Dicho invento supuso una mayor difusión de la música en cuanto a cantidad y rapidez de circulación de la misma.

En 1501 se editó el primer libro de música con caracteres móviles, el *Harmonice Musices Odhecaton*, del taller tipográfico de **Ottaviano Petrucci**. Esta primera producción fue una antología de 96 canciones polifónicas, a la que después siguieron otras tantas como colecciones de motetes, volúmenes de misas consagradas a un solo autor o recopilaciones de varios, incluso once libros de frottolas editados entre 1504 y 1514.

3.- Características de la música instrumental del Renacimiento

El Renacimiento asiste a las primeras manifestaciones de música puramente instrumental, para lo cual se requerirá de un instrumento suficiente, una capacidad técnica e interpretativa adecuada por parte de los tañedores y unos sistemas de notación adecuados a los instrumentos (tablaturas).

Además de las características de estilo comunes a todo el periodo (polifonía, texturas imitativas, etc.), la música instrumental tiene algunas peculiaridades:

- Se escribió música para solistas y grupos. Entre los primeros fueron importantes las composiciones para órgano, clave y laúd.
- En música para grupos se tiende a la agrupación de los instrumentos por familias llamadas *consorts* en Inglaterra (de 2 a 8 instrumentistas), buscando la homogeneidad en el registro de un instrumento. Sin embargo las agrupaciones instrumentales eran muy variadas, debido a que no había en aquella época, una conciencia tímbrica como la que hoy existe.
- La clasificación de los instrumentos por tanto, viene dada por el criterio del volumen sonoro de los mismos, esto es, en instrumentos altos, para tocar al aire libre (viento y percusión) y en instrumentos bajos, para tocar dentro de un recinto (algunos de viento madera y cuerda).

4.- Organología

Instrumentos de viento

-Viento madera:

- o *flautas de pico* o dulces
- o Instrumentos de lengüeta doble: *bajón*, *chirimía* y *orlo* o *cromorno*
- o *Cornamusa*

-Viento metal:

- o *Trompetas largas*

-
- *Cornetas* (de varios tamaños y de sonido más suave que las trompetas)
 - *Sacabuche* (antecesor del trombón)

Instrumentos de cuerda

1. Cuerda frotada:

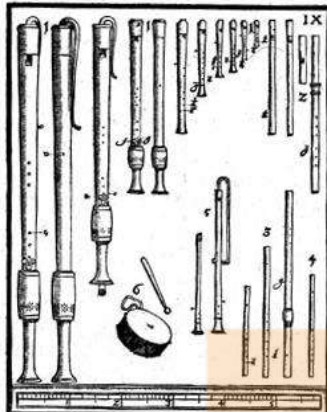
- *Viola da braccio* (de brazo, para tocar sobre el hombro)
- *Viola da gamba* (de pierna, para tocar a la manera del actual cello).

2. Cuerda punteada:

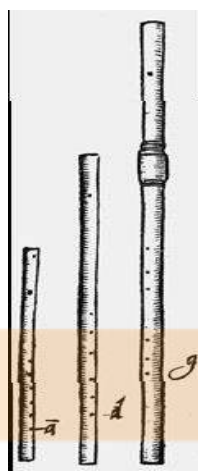
- *Laúd* (el instrumento doméstico más importante de la época)
- *Vihuela*: característica de España, antecesora de la guitarra, fue un instrumento elitista en la época. Los principales libros para vihuela que se han conservado son del siglo XVI y están firmados por Luís de Milán, Luís de Narváez, Alonso de Mudarra, Diego Pisador...
- *Guitarra*: más pequeña que la actual y con cuatro órdenes de cuerdas, cuyo repertorio era parecido a la vihuela o el laúd. La tablatura para este instrumento es más sencilla que la de éste último.
- *Arpa*

Instrumentos de teclado

- *Órgano de iglesia*: Durante el Renacimiento, este instrumento se enriqueció con nuevos registros y un tercer teclado manual. A su vez, su extensión llegó a las cuatro octavas. En España destacan las composiciones para órgano de Antonio de Cabezón, Francisco Salinas...
- *Órgano portátil* o de mano: Su timbre era muy agudo debido a la cortedad de sus tubos. El fuelle se acciona con un mano mientras con la otra se tañe el teclado. Se utilizaron hasta bien entrado el siglo XV en procesiones religiosas, y música de calle.
- *Órgano positivo* o realejo: Llamado así porque era necesario posarlo sobre una mesa o un mueble para poder tocarlo. Se utilizaba en la música de cámara y de corte y también en procesiones, subido a un carruaje o en andas
- *Clavicordio*: instrumento de cuerdas percutidas. Presenta la posibilidad de graduar la intensidad del sonido y su sonoridad es dulce y melancólica. Este instrumento fue relegado a un segundo plano durante el Barroco, durante el cual tomó un mayor protagonismo el *clavecín*.
- *Clave, Clavicémbalo* o *Clavecín*: instrumento de cuerdas pulsadas mediante mecanismo de teclado, su sonido es más fuerte que el del clavicordio, pero apenas puede diferenciar matices. Para producir cambios de timbre o intensidad, se vale de registros, pedales y dos teclados. También se le conoce como *clave*, *clavicémbalo* o *harpsichord*, dependiendo de los países.
- *Espineta* y *Virginal*: Se trata de clavecines pequeños, portátiles (por lo tanto, de cuerda pulsada), de forma regular y de un solo registro con un teclado de unas cuatro octavas. El virginal alcanzó su apogeo en la época isabelina inglesa. Su nombre proviene probablemente del hecho de que era tocado frecuentemente por las doncellas de la alta aristocracia inglesa. El nombre de espineta procede del mecanismo de arañar la cuerda con una púa o espina. El compositor inglés más importante para este tipo de teclados es William Byrd.



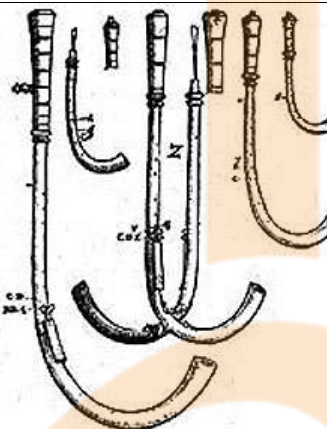
Flautas de pico



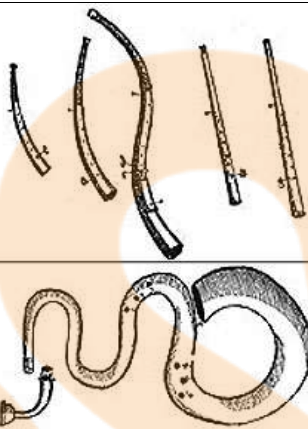
Flautas traveseras



Bajones



cromornos



cornetas



sacabuches



violas



laúdes y guitarras



Clavicordios



órgano positivo



órgano de iglesia



virginal inglés

5.- Formas instrumentales

Paulatinamente se va alcanzando una independencia en la composición de formas instrumentales. Se establecen los siguientes tipos de composiciones:

- Derivadas de modelos vocales: *canzona, ricercare...*
- Vinculadas a la danza: *suite*
- De carácter improvisatorio: *preludio, tocata, fantasía, glosa, tiento...*
- Variaciones y diferencias.

Canzona: derivada de la chanson francesa, podía ser de dos tipos: para instrumento solista (laúd o teclado) o para conjunto (las más famosas fueron las de los Gabrieli, caracterizadas por presentarse para dos o más grupos, produciendo efectos de eco, contrastes de texturas y repeticiones).

Ricercare: pieza derivada de modelos vocales de la que se podía encontrar dos variedades: *ricercare homofónico*, que presenta varios temas a la manera de una improvisación, y el *ricercare polifónico*, de carácter contrapuntístico.

Suite: la danza estaba muy extendida y era muy popular durante el Renacimiento. Se esperaba que cualquier persona educada fuera un experto bailarín. De ahí la proliferación de danzas instrumentales para laúd, instrumentos de teclado o conjuntos, que no eran improvisadas, sino que se escribían en tablaturas o libros y fueron editadas en antologías impresas por editores como Petrucci o Attaignant. Su misión era la de amenizar reuniones sociales celebradas en hogares de la burguesía o en las cortes aristocráticas.

La suite se define como una serie de movimientos instrumentales más o menos diferentes, que se interpretaban como una sola obra. Casi siempre los movimientos eran breves y contrastantes. El origen de la suite está en la música de danza que empareja dos danzas contrastantes; una lenta y deslizante con otra más saltarina. La primera en compás binario y la segunda en ternario. Ejemplos de danzas que forman parte de la suite: *pavana-gallarda, allemande-courante...* todas estas danzas tendrán su continuidad en la suite barroca.

Las formas de carácter improvisatorio. Durante el siglo XVI había dos maneras de improvisar: una era adornando la melodía dada y otra era añadir partes contrapuntísticas a una melodía de canto llano, siendo ésta última la más importante. De todas las obras de carácter improvisatorio (*preludio, tocata, entonación, fantasía, glosa, tiento...*) destacamos la tocata (o *toccata*) por su importancia durante el siglo XVI. Principalmente compuestas para laúd y posteriormente sobretodo para órgano, eran piezas breves, muy parecidas a los *ricercares homofónicos* anteriormente descritos, donde primaban notas pedales mantenidas y pasajes virtuosísticos.

Variaciones y diferencias: Las variaciones del siglo XVI se basan en una armonía constante sobre un bajo en ostinato (un ejemplo sería la canción popular *Guárdame las vacas*) o del tipo de perfil melódico, si el bajo de danza aparece junto a una melodía popular. En España este tipo de composiciones se las llamo diferencias y alcanzaron gran profusión con las obras para laúd de Enrique Valderrábano y las excepcionales composiciones para órgano de Antonio de Cabezón.

TEMA 5: EL BARROCO INSTRUMENTAL

1. INTRODUCCIÓN Y CARACTERÍSTICAS
2. LOS INSTRUMENTOS EN EL BARROCO
3. LOS CREADORES DEL CONCIERTO
4. FORMAS INSTRUMENTALES
 - 4.1. Formas del primer barroco
 - 4.2. Pequeñas formas instrumentales
 - 4.3. Formas orquestales
5. EL BARROCO EN LOS PAÍSES EUROPEOS

1.- Introducción y características:

El término barroco empezó a utilizarse para describir las tendencias exuberantes, decorativas, recargadas y expresionistas del arte del XVII, de forma peyorativa. El hombre del Barroco vive una crisis económica y espiritual, debido a una recesión económica importante y a la división de la Iglesia en protestantes y católicos. Por ello, en las artes se da una fuerte tendencia a la expresión de la realidad exagerándola o deformándola. Entre 1600 y 1750 se fortaleció el poder de los monarcas con el absolutismo, cuyas cortes fueron importantes centros de cultura musical, para mostrar su ostentación y magnificencia. La Iglesia también la promovió con una importancia menor, como medio para atraer y seducir a los fieles.

La sociedad estaba dividida en tres estados: dos con privilegios, el clero y la nobleza, y el estado llano, excluido de la participación política. La grandiosidad del barroco exalta el poder y riqueza de reyes y nobles; ilustra las verdades de la fe y ofrece un marco suntuoso para las celebraciones litúrgicas de la iglesia.

Los compositores e instrumentistas no eran independientes, sino que estaban ligados a la aristocracia por relaciones de mecenazgo. Si dependían de una ciudad o de una iglesia gozaban de relativa libertad y salarios sustanciosos; si estaban al servicio de un noble eran considerados unos lacayos y tenían otras tareas. La música ocupaba un lugar preeminente en la vida social y toda persona culta debía apreciarla e interpretarla.

A finales del Renacimiento, se abre una nueva etapa en la que se precisan los principios básicos sobre los que se apoyará la música hasta época reciente:

1. la tonalidad sustituye a la modalidad y se desarrolla la armonía
2. se estructuran las grandes formas musicales y géneros: ópera, oratorio, cantata, suite, sonata, concierto...
3. los instrumentos antiguos son sustituidos por los actuales
4. la orquesta toma cuerpo
5. aparece la noción de concierto público en teatros.

El Barroco (1600-1750) presenta una relativa unidad en el tiempo y en el espacio, impone un código de expresión en todos los países que hace que la música sea un lenguaje universal. Las características de la música barroca son:

1. Uso de los diferentes **grupos tímbricos** contrastándolos (solista/coro u orquesta), dando como resultado el multicolorismo en la expresión. Se relaciona con el estilo concertado, en el que varias voces se oyen a la vez sin perder su personalidad, opuesto a la homogénea polifonía del Renacimiento.
2. Se impone el **sistema armónico**, vertical u homofónico, sin abandonar un contrapunto regido ahora por la tonalidad.

3. Se intensifica la **fuerza emocional de las palabras** con el estilo recitativo, arioso y aria.
4. Se dan dos tipos de **pulsación**: uno muy marcada y mecánica, y otra libre sin batuta.
5. **Carácter** grandioso, gigantesco, colosal, dramático. Gusto por lo fasto y monumental, por lo excesivo, explotando al máximo los recursos que ofrecen el lenguaje musical, las voces y los instrumentos.
6. El juego de **contrastes** mediante planos sonoros (solista/tutti), tempos lentos y rápidos, secciones homofónicas y contrapuntísticas, registros graves y agudos confrontados, dinámica de terrazas (de piano a fuerte sin transición)...
7. Se distingue un **lenguaje** instrumental de otro vocal.
8. Surge el **bajo continuo**, un sistema de notación en el que se escribe la melodía de la voz superior y el bajo (tocado por uno o más instrumentos, que podían ser el clave, órgano o laúd). Mediante cifras se indica los acordes de las voces intermedias que improvisa el ejecutante de teclado o laúd.
9. La música cuenta con la "**Teoría de los afectos**", de Descartes, que habla de seis formas de la emoción: admiración, amor, odio, deseo, alegría y tristeza. Atanasio Kircher expone estas asociaciones entre afecto y música:
 - Alegría: modo mayor, tempo rápido, intervalos consonantes y grandes, tesitura aguda y brillante
 - Tristeza: modo menor, tempo lento, intervalos pequeños (tono y semitono), tesituras graves y oscuras, disonancias.
10. Al **cantante** se le exigía mayor capacidad expresiva y agilidad, por lo que se prefería más a los castrati que a los falsetistas. El número de voces de un coro eclesiástico aumenta (30-35 cantantes).
11. Uso del **policoralismo**, extendiéndose el ámbito de la voz humana (sonidos más agudos y graves) y se usan contrastes y ecos.
12. Profundo **dramatismo**, que lleva a un atrevido uso de las disonancias, ornamentos, cromatismos y melodías ensortijadas, llenas de adornos.
13. Es la época del **virtuosismo** instrumental o vocal.

Periodización del Barroco

1. **Barroco Temprano (1580-1630)**: diferenciación de la música vocal e instrumental. Las obras siguen teniendo aún una duración corta.
2. **Barroco Medio (1630-1680)**: La época de la ópera y de la cantata, y con ellas la distinción entre aria, arioso y recitativo.
3. **Barroco Tardío (1680-1750)**: las formas adquieren mayores dimensiones, aparece el estilo concertante. La música instrumental domina a la vocal.

2.- Los instrumentos en el Barroco

Algunos instrumentos vieron sus últimos momentos de esplendor (laúd, viola de gamba, clave), otros evolucionan (violín) y algunos de los actuales nacen (clarinete, fagot, pianoforte). Los instrumentos se reunían en conciertos, imperando al principio el intercambio entre aquellos con la misma tesitura. Hasta mediados del XVIII los autores no especifican los instrumentos, indicando sólo en la partitura el esquema melódico general sostenido por un bajo cifrado. Los instrumentistas determinaban el tempo, adornaban la melodía, variaban las repeticiones, restauran la dinámica y la articulación, realizan el bajo y eligen los instrumentos. Además de las formas de cámara, se agrupaban en "bandas" de instrumentos de la misma familia. El compositor dirigía su obra desde su lugar como intérprete de clavecín o como primer violín.

3.- Los creadores del concierto.

Son una serie de compositores que viven en los tres grandes centros del norte de Italia, **Módena, Bolonia y Venecia**, los que desarrollan el *concerto*. Para ello fue preciso el virtuosismo violinístico y contar con los magníficos instrumentos de los constructores de **Cremona**. De los tres centros, el más importante fue, sin duda, el de **Bolonia** a través de los músicos de la *iglesia de San Petronio*. Es **Tommaso Vitali** el más importante de ellos; inmediatamente surgen otros dos: **Arcangelo Corelli** (1653-1713), que compondrá en Roma, y **Giuseppe Torelli** (1658-1709), en Bolonia.

Sin desmerecer el trabajo de los anteriores, podemos decir que el más importante compositor italiano de música instrumental es **Antonio Vivaldi** (1676-1741), uno de los genios más grandes del barroco veneciano. Sacerdote, gran violinista, compone además numerosas óperas. Representa la culminación del barroco instrumental italiano; entre sus obras hay que destacar sus colecciones de conciertos: *L'estro armónico*, *La stravaganza*, *Il cimento della armonía e della invenzione*, que contiene las famosas Cuatro estaciones.

Las cualidades de su música son:

- Belleza de los temas.
- Claridad de su forma.
- Vitalidad rítmica.

El concierto tuvo una fuerte presencia en el resto de Europa, especialmente en Alemania, donde **Johann Sebastian Bach** (1685-1750) llevó a su culmen formas como la *suite*, y lo mismo sucedió con el *concerto*, al componer los seis famosos *Conciertos de Brandeburgo*, donde realiza una aportación sustancial integrando en el *concerto grosso* otros instrumentos de viento, por lo que el color es mucho más rico, de forma que el *grosso* sigue siendo la cuerda, pero en el *concertino* se añaden trompeta, flauta, oboe, etc. Otro compositor alemán destacado en esta música es **Telemann**.

En Inglaterra destacan las aportaciones de **Händel**. Especialmente sus *Concertos solísticos para órgano y oboe*, de gran belleza. Händel escribe además toda una serie de obras para ceremonias cortesanas, como la *Música acuática*, compuesta para un paseo por el Támesis; o *Música para los fuegos artificiales*, para conmemorar la Paz de Aquisgrán.

4.- Formas instrumentales

4.1.- Formas instrumentales del primer barroco

Hay formas que son herencia del siglo XVI que conviven con las nuevas sobre todo en el primer barroco. Las antiguas están basadas en la imitación (*ricercare*, *canzona*, *fantasía*, *capriccio*), secciones contrastantes (*sonatas*), las realizadas a partir de un bajo dado (*chacona*, *passacaglia*), las basadas en la improvisación (*tocata*, *preludio*) y danzas.

4.2.- Pequeñas formas instrumentales

Preludio y tocata

Son formas para tecla caracterizadas por una melodía caprichosa y exuberante con la que el ejecutante virtuoso demuestre su habilidad en los teclados y pedales. Al independizarse las secciones en contrapunto de la *tocata* surgirá la *fuga*. El *preludio* tiene un estilo más libre y homófono.

Sonata barroca

Significa “música para ser sonada”. Surge al usar series de danzas contrapuestas que no se bailan, sino que sólo se tocan. También deriva de la “canzona para sonar”, pieza polifónica vocal pero interpretada con instrumentos, por lo que es más virtuosa y seria.

Su esquema, ordenado por **Arcangelo Corelli**, se basa en estos movimientos de danzas: Allemande (grave y lento), Corrente (allegro fugado), Zarabanda (lento) y Giga (allegro), contrastando movimientos rápidos con lentos y texturas contrapuntísticas con homofónicas.

A partir de la obra de **Claudio Merullo** se distinguen dos tipos:

- Sonata da chiesa: sus movimientos no llevan nombre de danza y el continuo lo hace un órgano. Se interpreta en la iglesia.
- Sonata da cámara: sus movimientos sí llevan nombre de danza y el continuo lo hace un clave. Se destina al concierto.

Por el número de instrumentos, se distinguen tres tipos de sonatas:

- Sonata a trío o trío-sonata: conformada por dos instrumentos agudos (dos violines) y un violonchelo más el continuo
- Sonata a dúo: dos instrumentos más el continuo
- Sonata solística o a solo: un instrumentos sólo (violín, flauta, etc.) o acompañado de continuo.

La sonata de la primera mitad del siglo XVII aspira especialmente al virtuosismo, como las escritas para clave de Domenico **Scarlatti** y del padre **Soler**. Durante el segundo barroco, la estructura bipartita de cada movimiento es lo habitual; en el tercer barroco, los movimientos pueden ser fugados (un único tema imitado), binarios (AB), variaciones o fantasías (muy virtuosas, con rápidas figuraciones).

Esta forma será muy cultivada por la Escuela de Bolonia, cuyo espíritu lo recogerá **Arcangelo Corelli**, que tras estudiar aquí se trasladará a Roma, donde compondrá sonatas da chiesa, trío-sonatas de cámara y sonatas para violín, en las que usa dobles y triples cuerdas rápidas, escalas y arpeggios, etc., evitando meros repliegues virtuosísticos sin justificar musicalmente. Cada movimiento se basa en único tema, independiente de las siguientes partes de la sonata. Entre sus discípulos destacamos a **T. Albinoni** y **Giuseppe Torelli** que desarrollaron enormemente la técnica violinística, descubriendo el virtuosismo aprovechando los magníficos instrumentos de los constructores de Cremona, los Amati, Stradivari y Guarneri. **Bach** compuso sonatas para violín, flauta sola, etc.

Sonata bipartita

Al final del Barroco, las obras de **Alessandro Scarlatti** y su hijo, el virtuoso **Domenico Scarlatti**, pasan la sonata del violín al clave. Esta sonata también se llama monopartita, porque consta de un movimiento dividido en dos secciones, A y B, que se repiten, y en las que en la primera se llega de la tónica a la dominante, y en la segunda de ésta a la tónica.

La Fuga

Nace del *ricercare* y de la canzona renacentista como una compleja composición polifónica en contrapunto de un solo movimiento, estructurado según este plan:

1. La exposición: una voz presenta el tema o sujeto que, posteriormente otra voz hace transportado a la 5ª superior o a la 4ª inferior, llamado respuesta. El contrasujeto es

-
- lo que suena cuando se inicia la respuesta en la voz que dejó de hacer el sujeto, y ambos contrastan rítmicamente.
2. El desarrollo, episodio o divertimento: cuando el sujeto es expuesto en todas las voces se inicia esta parte, que juega con material aparecido en la exposición. Puede darse falsas entradas de sujeto.
 3. Estrecho: al final se alcanza unas voces a otras para terminar juntas en un final común, en la tonalidad principal. Aquí las respuestas entran antes de que termine el tema o sujeto, mezclándose.

Esta forma alcanza su punto culminante con **J. S. Bach**.

4.3.- Formas orquestales

El nacimiento de la música orquestal va unido al Barroco. A partir de 1600, en la Escuela de Venecia, Giovanni **Gabrieli** y otros inician una nueva concepción instrumental. Para ello, la música instrumental ha evolucionado hacia una expresión compleja y rica en color y variedad. La orquesta se forma y transforma en un conjunto pensado con la cuerda como espina dorsal. Se transforman las técnicas para este tipo de música, aplicando las de la coral: policoralismo instrumental; contraposición de planos sonoros y timbres entre la orquesta (*tutti*), un grupo (*concertino*) y el solista (*solo*); el estilo *concertato*; contraposición de movimientos veloces y lentos.

Obertura

Es una pieza para iniciar una ópera o un oratorio, como un prólogo para que los espectadores se sentasen y el ambiente se prepare. Las primeras eran fanfarrias para llamar la atención, con nombres tan variados como *tocata* o *sinfonía*. A finales del siglo XVII tenemos dos variantes: Obertura Francesa (dos movimientos, uno lento y pomposo, y otro veloz e imitativo, creada por **Lully**) y Obertura Napolitana (tres secciones: *Allegro* (imitativo), *Adagio* y *Allegro*; introducida por Alessandro **Scarlatti**).

Suite

En el primer Barroco, estaba formada por la pavana y gallarda. Entre 1690 y 1740 surge en Alemania la suite orquestal, una serie de danzas contrapuestas en el ritmo y carácter. Es una forma abierta porque el número de danzas es variable. Su estructura es: un prelude de introducción; sigue un número variable de danzas en el mismo tono que son: *allemande* (4/4, moderada), *corrente* (ternaria y rápida), *zarabanda* (ternaria y lenta) y *giga* (6/8 y fugada). Destaca Händel con sus suites orquestales para ceremonias cortesanas, como “Música Acuática” o “Música para los fuegos artificiales”.

El Concierto

Aparece en las dos últimas décadas del XVII, cuyo nombre viene de “*concertare*”, y lo interpretan varios instrumentos simultáneamente. Muestra los principios de la música barroca:

- Lucha entre el bajo continuo y una voz florida encima;
- Organización en los modos Mayor y Menor;
- Movimientos separados y contrastados;
- Contraste entre los diferentes grupos tímbricos;
- Yuxtaposición de texturas;
- Progresiones constantes, ecos y repeticiones;
- Lanzamientos de ida y vuelta de frases cortas entre los solistas y el *tutti*.

Se trata de una forma orquestal compuesta por tres movimientos contrapuestos con este esquema: allegro/lento/allegro. El primero tiene forma de ritornello, semejante a un rondó, pero difiere en que el ritornello (interpretado por el ripieno y el concertino), semejante a un estribillo, cambia de tonalidad y se alterna con pasajes del solista que son distintos entre sí. El segundo movimiento tiene forma binaria, y el tercero es un rondó simple (ABACAD...). Las variantes que surgen son:

- Concierto orquestal: obra orquestal sin grupos contrastantes
- Concierto grosso: se oponen el grosso o tutti (ripieno) y un pequeño número de solistas (concertino)
- Concierto solístico: contrasta el grosso de la orquesta y un solista

La orquesta del concierto está formada por la cuerda dividida en violines I y II, viola, violonchelo y violón, junto con el bajo continuo. La esencia del concierto es el diálogo contrastante entre el tutti y el concertino o solo.

Los creadores del concierto son unos compositores que viven en el norte de Italia (Módena, Bolonia y Venecia); para ello fue preciso el virtuosismo violinístico y los magníficos instrumentos de los luthiers de Cremona. Tres de los autores más importantes son **Arcangelo Corelli**, **Tommaso Vitali** y **Giuseppe Torelli**, pero el más célebre es **Antonio Vivaldi**, uno de los genios del Barroco. Gran violinista, representa la culminación del barroco instrumental italiano, destacando entre sus obras “L’estro armonico”, “La Stravaganza”, “Il Cimiento della armonía e della invenzione”, que contiene “Las cuatro estaciones”. Las cualidades de su música son: belleza de los temas, claridad de su forma, fuerte expresividad, empleo del viento, figuración virtuosística y vivacidad rítmica. Sus conciertos son para violín sobre todo, pero también para flauta, fagot, etc. Gusta además de usar descripciones musicales.

En Alemania, **J. S. Bach** llevó a su cima el concierto, al componer los seis “Conciertos de Brandenburgo”, donde integra al concierto grosso otros instrumentos de viento enriqueciendo el color. Estructurados en tres tiempos, utiliza la forma ritornello, y mezcla rasgos italianos y alemanes. El grosso sigue siendo la cuerda, pero en el concertino se añaden trompeta, flauta, oboe, etc. Otro compositor destacado es **Telemann**.

Händel trabajó la mayor parte de su vida en Inglaterra. Citamos sus “Conciertos solísticos para órgano y oboe”, de gran belleza.

5.- El Barroco en los países europeos

Italia: la práctica instrumental se redujo a oberturas, concerti grossi, sonatas y formas en las que predomina la cuerda y el clavecín. Los autores más destacados son **A. Vivaldi**, **G. Tartini**, **T. Albinoni**, **A. Corelli**, etc.

Francia, el estilo galante: En la Francia del XVII, la viola, el laúd y el clavecín se consideraban instrumentos nobles; sin embargo, los violines no tenían buena reputación. Pero en 1640 el laúd, será sustituido por el clave. El estilo rococó o galante es un modo de componer que toma la forma de breves piezas graciosas, llenas de embellecimientos para ser degustadas en salones nobles, interpretadas casi siempre por el clavecín. François **Couperin** representa la finura y la simplicidad, lo espiritual y lo galante; no es afín a los grandes desarrollos contrapuntísticos de los alemanes ni a las repeticiones de la anterior suite francesa. Por ello, sus piezas breves son pinturas preciosistas, poéticas y refinadas. Otro gran autor es Jean-Philippe **Rameau**.

Inglaterra: El instrumento de tecla con más éxito continúa siendo el virginal, desarrollándose menos el órgano. Los conjuntos de violas y violines ocupan un puesto principal, hasta que los segundos van sustituyendo a las primeras. La forma para consort más importante es la fantasía (fancy). Destaca **Purcell**.

España: Destaca la música para teclado; como clavecinistas citamos a **Domenico Scarlatti**, italiano que pasó gran parte de su vida en España, y al **Padre Soler**; como organistas **Correa de Araujo** y **Juan Bautista Cabanilles**, maestros de la variación y de “batallas” (piezas vocales e instrumentales que describen batallas), dominados por el timbre incisivo del juego de lengüetas. La principal obra de **Scarlatti** son sus “Ejercicios”, breves sonatas para clave de un movimiento en las que a veces anuncia los dos temas de la sonata clásica. Por primera vez emerge el virtuosismo en el teclado con cruces de manos, ataques, arpegios y otros artificios. Une la gracia y agilidad italiana al sabor hispánico, de ritmo alegre y adornos y giros melódicos ibéricos. **Gaspar Sanz** es el maestro de la guitarra española para la que compuso danzas españolas.

Alemania: Con Bach y Händel, las formas instrumentales alcanzan su máximo esplendor. Tras ellos, los nombres más célebres son **Matheson** y **Telemann**, que compuso muchas obras para clave (suites, fantasías y breve piezas) y órgano. **Buxtehude** compuso piezas para teclados y conciertos religiosos. **Bach** posee una genialidad que radica en haber perfeccionado las formas hasta límites insospechados. Es especialmente relevante su música para órgano (fugas y corales), clavicémbalo y orquesta. Algunas de sus obras más importantes son: “El clave bien temperado”, reunión de 24 preludios y fugas en todos los tonos mayores y menores, utilizando todas las posibilidades de escritura fugada; “Variaciones Goldberg”, basadas en una zarabanda y sus treinta variaciones, “La ofrenda musical”, basada en las improvisaciones a partir de un tema expuesto por Federico el Grande de Prusia, y “El arte de la Fuga”, dieciocho cánones y fugas basados en un mismo sujeto y dispuestos en orden de dificultad creciente. Tanto en las suites como en los conciertos une el gusto melódico italiano con la técnica contrapuntística alemana. Son famosas las seis suites para violoncello solo y para clave. **Händel** tiene un número de obras instrumentales nada despreciable: cuarenta suites para clavecín, treinta y siete sonatas y tríos, doce conciertos para órgano y orquesta, veintidós conciertos para orquesta (concierto grosso)...

TEMA 6: MÚSICA VOCAL EN EL BARROCO

1. INTRODUCCIÓN
2. CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA BARROCA.
3. LA ÓPERA
 - 3.1 Introducción
 - 3.2 Nacimiento: la Camerata Florentina
 - 3.3 Escuelas y compositores
 - A-Italia: Roma, Venecia, Nápoles
 - B-Francia
 - C-Inglaterra
4. MÚSICA VOCAL RELIGIOSA.
 - 4.1 Introducción
 - 4.2 Oratorio
 - 4.3 Cantata
 - 4.4 Anthem
 - 4.5 Pasión
 - 4.6 Misa

1.- INTRODUCCIÓN

El Barroco es el periodo artístico que comprende desde 1600 hasta 1750 aproximadamente.

Lo más característico de la época es la **oposición de principios estéticos respecto al Renacimiento**. Durante el s. XVI estuvieron vigentes los principios de armonía, claridad, proporción y belleza en todas las artes. En el Barroco habrá un gusto por lo exuberante, el movimiento, el contraste. La **música será recargada, buscando todo tipo de efectos y contrastes** para la expresión de sentimientos.

En las cortes europeas predominarán las **Monarquías Absolutas** para conseguir un mayor dominio ante las clases populares. Las cortes contarán con gran poder y lujo y **el arte en general y en concreto la música será la manifestación de este poder**. La Iglesia después de los disturbios provocados durante el s. XVI continúa los dictados del Concilio de Trento y para mantener intacto su poder utilizará las artes con fines propagandísticos.

Continúa vigente una fuerte actividad de **mecenazgo** que hará que artistas y músicos trabajen para Reyes, instituciones religiosas o instituciones con poder.

Una novedad será desde fin del s. XVII la **apertura de sala de conciertos públicos** a las que se accederá pagando una entrada. La burguesía participará activamente de la vida musical.

2. CARACTERÍSTICAS MUSICALES

Época de grandes avances musicales:

- **Se establece el sistema tonal**,
- Los instrumentos evolucionan
- Se crean nuevos géneros musicales (oratorio, ópera).
- Se destruye el principio de igualdad de voces de la polifonía renacentista. La textura ahora es de una voz destacada y la subordinación de otras.
- Como soporte de esta estructura aparece el **bajo continuo**, línea melódica en el bajo que se completa con acordes. Puede realizarse por uno o más instrumentos.

- En relación con la nueva textura se realizan dos prácticas en esta época: la llamada **Prima prattica** que mantiene el estilo polifónico renacentista y la **Seconda prattica** que se refiere a la melodía acompañada del barroco.
- Utilización de todo tipo de medios para la expresión de sentimientos, lo que se ha conocido como la **Teoría de los Afectos**. La música apoya la expresión del texto.
- La música instrumental se independiza totalmente de la vocal apareciendo gran cantidad de obras específicas instrumentales. Aparece la figura del virtuoso.

3. LA ÓPERA

3.1 INTRODUCCIÓN

La ópera es una obra escénica donde canto, partes instrumentales, danza y escenografía unidas por un texto constituyen una unidad de espectáculo que se representa para un público.

El cambio de textura producido hacia la melodía acompañada será fundamental para la creación de este nuevo género. Esta transformación es clara siguiendo la evolución de los madrigales de Monteverdi. Por otro lado los antecedentes históricos de unir música-texto y dramatización son numerosos desde la época griega, los dramas litúrgicos medievales...

3.2 NACIMIENTO: CAMERATA FLORENTINA

Las Cameratas estaban formadas por grupos de poetas, músicos, literatos... que al amparo de diversos mecenas se reunían para hablar de ciencia, arte, literatura...

En Florencia surgió la Camerata Florentina o Camerata Bardi donde se discutía sobre las facultades de la música griega. Se pretende hacer renacer la forma de Teatro en Grecia partiendo de la base de que éste es cantado y de temática mitológica-moralizante según las investigaciones de Girolamo Mei. Músicos como V. Galileo, Peri, Caccini y Monteverdi formaban parte de este círculo.

Surge así la manera de escribir obras musicales bajo estas premisas que serán la base de la ópera, donde una melodía acompañada expresa una serie de sentimientos mientras cuenta un argumento, una historia. Se conservan dos óperas de 1600, las dos con el mismo nombre, **Eurídice**, de Peri y Caccini pero en ellas habrá solamente uso del recitativo.

La ópera **Orfeo** de Monteverdi de 1607 es considerada la primera ópera en el sentido completo ya que el autor empleó una mayor variedad de recursos y medios como arias o canciones de danza. También compuso otra, **Ariadna** en 1608 de la que solo nos queda el Lamento.

3.3 ESCUELAS Y COMPOSITORES

A- ITALIA

Ya hemos hablado de Florencia. Pasamos a continuación a otras ciudades:

1. **ROMA:** Después del auge de Florencia, la ópera pasa a Roma sobre 1620. La temática continúa siendo mitológica. La diferencia entre arias y recitativos es aquí ya totalmente evidente. A medida que avanza el siglo la calidad musical se vio mermada por un empleo excesivo de los decorados y la tramoya. Destacan compositores como **Landi** o **Rossi**.

2. **VENECIA:** A mediados del siglo XVII el auge operístico pasa a esta ciudad. Es en Venecia donde se abrirá en 1637 el **Teatro San Cassiano**, primer teatro público de taquilla. Las representaciones de las óperas durante los primeros años se hicieron en ambientes reducidos, pero el hecho de contar con un teatro favoreció la afluencia de un público mas popular. Aunque los argumentos mitológicos se siguen dando, también se buscan historias fáciles que gusten y distraigan.
Destaca Francesco **Cavalli** con **Senes** y **La Didone**. Él profundizará en la forma del Aria da Capo, típica de este periodo. Consta de tres partes A B A' siendo A y B contrarias en carácter. La repetición A' da libertad al cantante a introducir ornamentación improvisada lo cual favorece su lucimiento personal.
También es importante Antonio **Cesti** y sobre todo Claudio **Monteverdi** que compone sus dos últimas óperas para Venecia: **Il ritorno d'Ulisse** y **L'Incoronazione di Poppea**.
3. **NÁPOLES:** En Nápoles nace otra tendencia que conquista el mundo cultural de entonces. La ópera se apoya más en el espíritu popular que en la antigüedad. **Provenzale** es considerado fundador de esta tendencia. Se imitarán canciones populares. También se deben nombrar a Alessandro **Stradella** y a Alessandro **Scarlatti**. Es en Nápoles donde encuentran la forma definitiva la ópera bufa con figuras como Giovanni Battista **Pergolesi** autor de la conocidísima **La Serva Padrona**.
4. **OPERA ITALIANA EN EL SIGLO S. XVIII:** Habrá una clara diferencia entre **ópera seria** y **ópera bufa**.
 - La ópera seria cuenta argumentos históricos-mitológicos. Se ensalzan valores morales, el honor... Gran cuidado de las voces. Lucimiento de los cantantes. Aparición de los castrati.
 - La ópera bufa tiene un tono deliberadamente popular. Cuenta historias de la vida cotidiana, con personajes de clases bajas. Lenguaje sencillo y marcados toques de humor. Habrá un tratamiento natural de la voz. Nunca aparecen castrati.

B- FRANCIA

Algunas óperas italianas se representaron en la corte francesa con la visita de Caccini y otros artistas italianos. Poco después comienza la búsqueda de una propia ópera nacional.

La figura mas destacada será Jean-Baptiste **Lully**, músico de la corte de Luis XIV donde organizó una orquesta propia. De gran ambición y carácter calculador, se convirtió en un soberano tan absoluto en la música como Luis XIV en la política. Sus óperas francesas fueron llamadas *Tragédie Lyrique* y tenían obertura, prólogo y 5 actos. Famosas fueron **Armide**, **Alceste**, **Athys...**

También destacó Jean-Philippe **Rameau** ya en el s. XVIII. Fue nombrado músico de corte de Luis XV. Destacan su obra **Les Indes Galantes**.

Como contrapartida cómica a la Tragédie Lyrique se crea el **vaudeville**, que incluye diálogos hablados. Su música suele ser de carácter tradicional. Después de 1715 fue

conocida como **Opéra comique**.

Aunque cronológicamente casi se sale del periodo es interesante nombrar la *Querella de los Bufones* que se da en 1752 – 1754 entre partidarios de la música francesa e italiana por motivo de la llegada a París en 1752 de *La Serva Padrona* de Giovanni Battista **Pergolesi** y otras operas bufas.

C- INGLATERRA

Será a partir de la 2º mitad del siglo XVII cuando la ópera comienza a tener cierto renombre. La figura más destacada es Henry **Purcell** con *Dido and Aeneas*, su única ópera. Escrita para ser representada en un colegio femenino, debía durar poco más de una hora, pero estas limitaciones no influyen en la calidad de la música. También destacan sus semióperas, partes musicales de obras teatrales como *The Fairy Queen*.

Ya en el siglo XVIII quien mas destacará será Georg Friedrich **Händel**, de origen alemán pero que desarrolló su carrera en Londres. Escribe 40 óperas, muchas basadas en la historia de Roma. Destacan *Rinaldo*, *Orlando* o *Giulio Cesare*. Las arias se convierten en momentos de lucimiento total de los cantantes y las obras se vuelven una sucesión de recitativos, arias y a veces coros con carácter grandilocuente y muy estático.

4. MÚSICA VOCAL RELIGIOSA

4.1 INTRODUCCIÓN

Los mismos compositores que hacen obras religiosas son los que componen música profana e inevitablemente el espíritu operístico de la melodía acompañada lo invade todo así que junto al estilo polifónico renacentista se perfila otro con claras influencias operísticas, coros e instrumentos en las nuevas formas como el Oratorio, Pasión, Cantata y Anthem.

4.2 ORATORIO

Al igual que la ópera, une música y texto pero sin dramatización. Los textos son religiosos, bíblicos o de carácter alegórico. Consta de los mismos elementos que la ópera: obertura, recitativos, arias y coros, que participarán en la acción.

El oratorio aparece sobre todo porque había momentos a lo largo del año como Navidad, Cuaresma, o Semana Santa en que la Iglesia veía mal las representaciones de ópera. El oratorio surge como una alternativa religiosa al otro espectáculo profano.

En principio eran unas reuniones con fines apostólicos celebradas en el Oratorio (salón de oración) donde además de cuestionarse temas de arte, filosofía, literatura..., se interpretaban ciertas obras musicales sobre textos bíblicos. En Italia destaca Giacomo **Carissimi** y Alessandro **Scarlatti**.

Pero sin duda el mayor genio del oratorio será Georg Friedrich **Händel**. Después de una primera etapa operística, a partir de 1741 compone 32 oratorios. Entre los más importantes están *Saul* o *Judas Maccabeus*, pero el más conocido es “*El Mesías*”, donde se habla sobre la vida de Jesús a lo largo de 52 números musicales. “El Mesías” es la obra vocal más interpretada de la historia de la música.

4.3 CANTATA

Forma musical compuesta sobre un tema religioso de carácter lírico con solistas, coro, orquesta... Se ejecuta antes y después del sermón como comentario al texto evangélico. Su extensión es mucho menor que la el oratorio.

Es en Alemania donde encontrará mayor brillantez relacionada con el culto luterano. El mayor compositor de cantatas es Johann Sebastian **Bach**. Se encuentra un alto grado de expresividad y dramatismo en estas obras. Se conservan alrededor de 200 cantatas suyas.

4.4 ANTHEM

Relacionado con la Cantata está el Anthem inglés. Se sitúa dentro del culto anglicano. Es una composición religiosa con solos y coros donde se intercalan determinados versículos, todo con acompañamiento instrumental. Destacarán John **Blow** y su alumno Henry **Purcell**.

4.5 PASIÓN

Forma musical similar al Oratorio pero con tema relativo a la Semana Santa. Tiene origen en la costumbre de la Iglesia desde el s. X de leer durante la Semana Santa la Pasión del Señor. Conforme van avanzando los siglos esta forma evoluciona y llega a su mayor esplendor en el barroco.

Johann Sebastian **Bach** supone la culminación de esta forma. Escribió 5 pasiones aunque sólo nos han llegado dos. **La Pasión según San Juan** es más corta y en ella tienen poca presencia las arias. Más importante es **La Pasión según San Mateo**, mucho más monumental, con mayor número de arias y coro y orquesta más numerosos. Destacan la belleza de las arias y las partes corales.

4.6 MISA

Se siguen componiendo misas consistentes básicamente en poner música a las partes del Ordinario. El acompañamiento instrumental es generalizado. Destaca la **Misa en si menor** de **J. S. Bach**, así como las de Alessandro **Scarlatti** o Antonio **Caldara**.

Otras obras religiosas a destacar son el **Te Deum** de Marc-Antoine **Charpentier** o el **Stabat Mater** de G. B. **Pergolesi**.

Tema 7.- LA MÚSICA INSTRUMENTAL EN EL CLASICISMO.

- 1.- Introducción
- 2.- Características
- 3.- Los Instrumentos Del Clasicismo
- 4.- Formas musicales: sonata, sinfonía, concierto y cuarteto.
 - 4.1.- La sonata
 - 4.2.- La sinfonía
 - 4.3.- El concierto
 - 4.4.- Formas camerísticas
- 5.- La Escuela de Viena: Haydn, Mozart y Beethoven

1.- Introducción

El Clasicismo comprende desde la mitad del siglo XVIII hasta el final del siglo. Continúan las grandes monarquías absolutas viviendo rodeadas de lujo, pero por poco tiempo, la Revolución Francesa acaba con este abuso de poder y de derroche irracional. Surge una clase muy fuerte, la burguesía, desde la cual se impulsa un gran movimiento cultural y progresista, la Ilustración, que promueve los ideales de igualdad y bienestar para todos a través de la educación y del conocimiento.

En el arte, el estilo Neoclásico es el segundo retorno a los ideales de la cultura clásica. El primer retorno se dio en el Renacimiento. Otra vez, la razón, la inteligencia y el sentido común buscan la belleza y el equilibrio también en el arte. Gusta la simetría y el orden.

La música será un entretenimiento que sirve para hacer la vida más amable, es un pequeño placer. La música clásica es elegante, ingeniosa y simple. Lo dramático ha pasado de moda.

2.- Características

1. Gran variedad de elementos dentro de la misma composición: distintos ritmos, melodías y temas, cambios y relevos tímbricos y de carácter, riqueza dinámica... todo ello moldeado con flexibilidad y elegancia. Los contrastes pierden la rigidez barroca.
2. La melodía es muy importante: natural y equilibrada, construida con frases simétricas y líneas limpias de adornos. Predominio de las tonalidades mayores sobre las menores.
3. Además de los contrastes de matiz del Barroco, se incorporan como novedad los cambios graduales de intensidad, que producen un gran impacto en la época: el crescendo y el diminuendo.
4. Las texturas son más transparentes y ligeras que en el Barroco. Tendencia hacia la melodía acompañada por encima del contrapunto.
5. Se gana en flexibilidad tímbrica, la orquesta crece y desaparece el papel del continuo. El piano se impone como instrumento de teclado, y el clave desaparece. La música instrumental continúa desarrollándose, siguiendo la tendencia iniciada en el Barroco.
6. Las formas instrumentales ganan prestigio: sinfonía, sonata, concierto, cuarteto, trío...
7. En la música clásica predomina un carácter ligero, optimista y luminoso.

3.- Los instrumentos del Clasicismo

Como en los períodos anteriores, la orquesta clásica realizó cambios para poder expresarse con novedad. Aunque los cambios no fueron tan grandes como en el Barroco, algunos son de interés. El primero es que, con **la caída del bajo continuo**, deja de usarse el clave. El instrumento que hará sus veces, es decir, la unión o empaste entre los instrumentos, es la **trompa**. Hay otro instrumento de tecla que surge con fuerza y que será de vital importancia, nos referimos al **piano**. El tercer instrumento característico será el **clarinete**.



El **agrandamiento de la orquesta** se debe, sin duda, a las necesidades que reclama la nueva forma que es la sinfonía. Esto sucede en la familia de la cuerda, que aún estando compuesta por los mismos instrumentos, incrementa su número de esta forma: 10 violines primeros, 10 segundos, 8 violas, 6 violonchelos y 4 contrabajos. Si se compara su número con el de la orquesta barroca, vemos que la orquesta del Clasicismo es bastante mayor.

La música de cámara incrementa su peso con la llegada del Clasicismo y los tres grandes compositores de este período: **Haydn, Mozart y Beethoven**.

La mayor parte de la música de cámara se realiza para piano o alguno de los conjuntos, dúo, trío, cuarteto, quinteto, etc., y es en torno a ella como toma vida el nuevo concepto de sonata, fundamental para entender toda la música clásica, que también tiene especial relieve en el piano.

4.- Formas musicales: sonata, sinfonía, concierto y cuarteto.

4.1.- La sonata

Lo esencial del Clasicismo es el respeto a las formas y a la norma, dado que para llegar a esa perfección que se pretende lo primero es respetar las leyes musicales. Justamente la sonata resume mejor que nada este respeto a la forma y a la norma, dado que está basada en ello.

La sonata que hemos visto nacer durante el Barroco, cambia radicalmente con la llegada del Clasicismo, dotándose de una forma muy estricta que debe seguir el músico. Los cambios son:

1. Sometimiento a una estructura muy determinada.
2. División de la sonata en tres o cuatro tiempos (sonata tripartita o cuatripartita), a los que puede anteceder una especie de introducción lenta.
3. El primer movimiento es el más normativo y se llama "forma de sonata" por antonomasia.
4. Establecimiento con claridad de las relaciones armónicas, es decir, de un lenguaje tonal jerarquizado con el predominio de la tónica (I), la dominante (V), y subdominante (IV).

Esquema de sonata clásica:

I. ALLEGRO (Forma de sonata propiamente dicha)	A. Exposición	Introducción..... (opcional) a) I temaen el tono principal b) puentemodulante c) II tema..... en un tono vecino
	B. Desarrollo	Desarrollo temático modulante
	A'. Recapitulación	a') I tema en el tono principal b') puente modulante c') II tema en el tono principal Coda
II. ADAGIO: dos opciones Andante o Largo (tono vecino)	Con dos temas: Forma Lied	En forma ternaria, A-B-A
	Con un solo tema	Tema con variaciones: A-A'-A"-A"'...
III. MINUETO o SCHERZO (tono libre)	A. Primer período (Minueto)	1.Exposición del tema 2.Breve episodio y 3.Repetición del tema
	B. Segundo período (Trío)	1.Exposición del tema 2.Breve episodio y 3.Repetición del tema
	A'. Tercer periodo	Repetición exacta del primero
IV. FINAL: dos opciones Allegro o Presto (tono principal)	Forma sonata (como el primer tiempo)	
	Rondó: Tema que se repite varias veces (4 ó 5), separado por episodios (ABACA...A) Coda	

4.2.- La sinfonía

La **sinfonía** es una gran sonata para orquesta; sigue, por ello, la forma de sonata, aunque, al no ser un instrumento sólo el que toca, sino toda una orquesta, suele ser un poco más compleja.

Son varias las influencias que recoge la sinfonía, aún siendo cierto que ante todo es una sonata:

1. La evolución de la *Obertura avanti l'ópera*. Hemos visto que la obertura en Nápoles tenía tres movimientos.
2. A estos tres movimientos se añade un cuarto: el *minueto*, con lo que tenemos los cuatro movimientos de una sinfonía.
3. Estos cambios son realizados en el norte de Italia, por compositores como Giovanni **Sammartini** y Luigi **Boccherini**.
4. Parecidos experimentos realiza a través de la forma sonata alguno de los numerosos hijos de Bach, como **J.Ch. Bach** y **K. Ph. E. Bach**, que trabaja en la corte de Federico el Grande, en la escuela de **Berlín**.
5. Una segunda ciudad importante es **Mannheim**, que se convierte en centro de la actividad sinfónica desde 1750 gracias al príncipe elector Karl Theodor y sus compositores **Stamitz**, Richter y Cannabich.
6. **Viena** es la tercera gran ciudad donde se da la actividad sinfónica. La corte de Viena atraía a muchos músicos, y allí se dio la música que se consideró como el paradigma de la música clásica.

4.3.- El concierto

La música sinfónica durante el Clasicismo tuvo otra forma muy importante, el **concierto solístico**, que se puede definir como una **composición para orquesta y un instrumento solista**. Los elementos básicos de esta forma son:

- El concierto solístico no tiene nada que ver con el concierto grosso barroco.
- Es en realidad como una sinfonía compartida entre la orquesta y un solista, en la que ambos tienen igual importancia.
- La forma del concierto es generalmente la misma de la sonata y de la sinfonía. Se diferencia en que normalmente tiene sólo tres movimientos, prescindiendo del minueto.
- Otra diferencia es que los temas del primer movimiento son expuestos por la orquesta y también por el solista, es decir, suelen tener cada uno dos exposiciones.
- En esta forma, y para el lucimiento del solista, suele haber una cadencia al final del primer movimiento.
- El último movimiento es casi siempre un rondó, que permite la brillantez del final.
- El lenguaje del solista se escribe en estilo virtuoso que permita su lucimiento.

4.4.- Formas camerísticas

El esquema de sonata se usa para el resto de las formas de cámara, de manera que un dúo es una sonata para dos instrumentos; y un cuarteto, una sonata para cuatro. Todas pueden formarse con cualquier clase de instrumentos. Serán muy habituales los tríos, cuartetos y quintetos.

Otras formas camerísticas que derivan de la suite son la casación, el divertimento y la serenata.

5.- La Escuela de Viena: Haydn, Mozart y Beethoven

Viena fue la capital del clasicismo musical. Allí desarrollaron su obra los tres compositores más importantes del Clasicismo musical:

Franz Joseph Haydn (1732-1809) nació en Rohrau (Austria). Fue niño cantor en la catedral de San Esteban de Viena, y fue autodidacta en lo que a composición se refiere. Entró al servicio del príncipe Esterházy, jefe de una de las familias más acaudaladas y poderosas de la nobleza húngara, consagrado a la música y generoso mecenas de las artes. Estuvo a su servicio durante toda su vida, lo que le dio una gran estabilidad para dedicarse plenamente a la música. En el palacio contaba con una orquesta de unos veinticinco músicos y doce cantantes. Este fue el laboratorio en el que, aislado del mundo, pudo realizar todo tipo de experimentos musicales, por lo que llevó a la forma sonata a un alto grado de perfección, escribiendo según este esquema obras para teclado, sinfonías, cuartetos, conciertos en un gran número, que es casi imposible de determinar, ya que en su vida no se confeccionó ningún catálogo completo ni fidedigno.

Escribió 104 sinfonías, algunas conocidas por su sobrenombre (*Militar*, *Oxford*, de *los Adioses*, del *Reloj*, *Sorpresa*), más de 70 cuartetos y oberturas, conciertos, divertimentos, serenatas, tríos para viola di bordone (que era el instrumento que tocaba el príncipe para el que trabajaba), 47 sonatas para piano, 26 óperas, 4 oratorios, misas, cantatas, canciones, arias, etc.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) es una de las figuras más destacadas del Clasicismo y de la historia de la música. Fue niño prodigio, músico genial, de espíritu libre y creativo, de personalidad rebelde y atormentada, dentro de una sociedad en la que el músico sólo podía sobrevivir al servicio de un patrón. En 1782 Mozart decide dejar al arzobispo de Salzburgo, su ciudad natal, para quien trabajaba desde 1769, y trata de vivir de sus conciertos y de su obra. Pero el público, que por entonces comenzaba a pagar por

asistir a los conciertos, dictaba lo que deseaba escuchar. La obra de Mozart no fue valorada, y con la excepción de algunos éxitos, se vio marginado en la pobreza, y en ella murió con tan sólo treinta y cinco años.

Las innovaciones de Mozart no están tanto en el desarrollo de las formas como en el lenguaje que emplea en ellas. Mozart aúna el lenguaje de la tradición contrapuntística alemana con el melódico y expresivo de la italiana. A ello le añade la solidez estructural de Haydn y una fuerza emocional, riqueza armónica y expresión melódica que llevan al Clasicismo a su culmen. Esto se aprecia sobre todo en sus últimas obras, que apuntan hacia una nueva etapa.

A pesar de su corta existencia, escribió más de 750 obras. En su música sorprende la ternura, naturalidad y espontaneidad. Su facilidad de asimilación y sus numerosos viajes le hicieron poseedor de un estilo donde la vena melódica italiana se entremezcla con la elegancia francesa y con la austeridad del sinfonismo germano. Dentro de su obra instrumental deben destacarse sus sonatas para piano y para violín y piano, sus 25 conciertos para piano y orquesta, 13 conciertos para violín y orquesta y 12 para diferentes instrumentos. Para música de cámara escribió innumerables quintetos, cuartetos y tríos. Compuso 41 sinfonías, todas ellas de corte refinado y aristocrático. Entre ellas cabe mencionar las sinfonías *Haffner*, *Linz*, *Praga* y *Júpiter*.

Ludwig van Beethoven (1770-1827) es uno de los músicos más relevantes de toda la historia de la música. Beethoven es uno de los últimos compositores del Clasicismo y es quien nos introduce de lleno en el siguiente periodo, el Romanticismo. Él es quien define con su música muchos de los principios estéticos sobre los que se fundamentaría esta nueva etapa. A diferencia de la mayoría de compositores anteriores a él, Beethoven no escribió música para complacer a un patrón rico, sino que luchó para no tener que depender de ningún benefactor y poder componer libremente lo que él deseara.

Habitualmente se ha dividido su vida, su obra y estilo en tres periodos. El primero de ellos muestra la clara influencia de Mozart y sobre todo de Haydn, de quien Beethoven recibió algunas lecciones en Viena. En esta primera etapa Beethoven sentiría con terror los primeros síntomas de su sordera, lo que le produjo una profunda crisis personal.

Beethoven superó esta depresión refugiándose en la música. Su segundo período se prolonga hasta 1816. Se caracteriza por alejarse cada vez más del Clasicismo con construcciones grandiosas y llenas de profundos sentimientos, al mismo tiempo que profundiza en el desarrollo temático en sus sinfonías.

El tercer periodo está marcado por su aislamiento del mundo a causa de la sordera. Se refugia por completo en su imaginación, con lo que compone sus obras más importantes, las más personales y las más avanzadas musicalmente: la Sinfonía nº 9, los últimos cuartetos y sonatas para piano. Su lenguaje es plenamente romántico en la forma y en la expresión.

Entre otras aportaciones, Beethoven modificó las formas clásicas perfeccionadas por Haydn y Mozart y las expandió, les dio mayor amplitud y capacidad expresiva, les dio esa libertad por la que él mismo luchaba dentro de la sociedad. El dramatismo y los conflictos o contrastes emocionales son rasgos esenciales del estilo de Beethoven. Sus obras contienen una energía poderosa, a menudo violenta, de conducción rítmica, en la que explota los contrastes tímbricos y dinámicos. Pero también domina el lenguaje melódico, lleno de sentimiento, que refleja especialmente en sus movimientos lentos.

TEMA 8. LA MÚSICA VOCAL EN EL CLASICISMO

0.- Introducción

1.- Música vocal profana

Ópera seria

Ópera bufa

○Italia: intermezzo y ópera bufa

○Francia: La opéra comique

○Inglaterra: La Ballad-opera

○Alemania: El Singspiel

La reforma de la ópera

○Gluck

○Mozart

2.- Música vocal religiosa

Mozart

Haydn

Beethoven

0.- INTRODUCCIÓN

El Clasicismo comprende desde la mitad del siglo XVIII hasta el final del siglo. Continúan las grandes monarquías absolutas viviendo rodeadas de lujo, pero por poco tiempo, la Revolución Francesa acaba con este abuso de poder y de derroche irracional. Surge una clase muy fuerte, la burguesía, desde la cual se impulsa un gran movimiento cultural y progresista, la Ilustración, que promueve los ideales de igualdad y bienestar para todos a través de la educación y del conocimiento.

En el arte, el estilo Neoclásico es el segundo retorno a los ideales de la cultura clásica. El primer retorno se dio en el Renacimiento. Otra vez, la razón, la inteligencia y el sentido común buscan la belleza y el equilibrio también en el arte. Gustan las simetrías y el orden.

La música será un entretenimiento que sirve para hacer la vida más amable, es un pequeño placer. La música clásica es elegante, ingeniosa y simple. Lo dramático ha pasado de moda.

1.- MÚSICA VOCAL PROFANA

1.1.- ÓPERA SERIA

La ópera seria italiana recibió su formulación clásica de parte del poeta italiano Pietro **Metastasio** (1698-1782), cuyos dramas fueron puestos en música centenares de veces por los compositores del siglo XVIII.

Características:

- Estas obras presentaban un conflicto de pasiones humanas en una acción basada en alguna historia de un autor griego o latino clásico.
- El curso de la acción daba oportunidad para presentar escenas variadas y a menudo la resolución del drama giraba en torno a algún acto de heroísmo o de renuncia por parte de uno de los protagonistas.
- La obra se dividía en tres actos, en los cuales se alternaban arias y recitativos: en los recitativos se desarrollaba la acción, mientras que en cada aria un actor principal de la escena precedente solía expresar sentimientos referentes a la situación particular del momento de la trama.
- Había dúos ocasionales, pocos conjuntos grandes y poquísimos coros.
- La orquesta, aparte de la obertura, sólo acompañaba a los cantantes.

-
- El recitativo carecía de importancia musical y sólo se acompañaba con el clave y algún instrumento grave.

El interés musical se centraba en las arias. La forma más común era el *aria da capo*, aunque hacia mediados de siglo se volvió más común el procedimiento de escribir arias en un solo movimiento con un esquema tonal semejante al de la sonata y *ritornellos* orquestales como en el concierto. El hecho de que el interés musical fuera exclusivo del aria ocasionó innumerables abusos por parte de los cantantes, especialmente de los *castrati* italianos. Estos cantantes formulaban exigencias arbitrarias a poetas y compositores, obligándoles a alterar, añadir y sustituir arias, sin respeto alguno por la idoneidad dramática o musical. Además, las ornamentaciones melódicas y las *cadenzas* que los cantantes añadían a voluntad eran con frecuencia despliegues de acrobacia vocal, de dudoso valor musical o estético.

1.2.- ÓPERA BUFA

El término ópera cómica indica obras de estilo más ligero que la ópera seria; presentan escenas y personajes familiares en vez de temas heroicos o mitológicos y requieren recursos de ejecución relativamente modestos. Asumió diferencias nacionales, aunque en todas partes representó una revuelta artística contra la ópera seria o trágica italiana. Los libretos estaban en lenguas vernáculas, y la música tendía a acentuar el lenguaje musical local. La ópera cómica creció continuamente en importancia después de 1760, y antes de fines de siglo muchos de sus rasgos característicos se vieron absorbidos por la corriente principal de composición operística.

1.2.1.- ITALIA: Intermezzo y ópera bufa

Un importante tipo de ópera cómica italiana fue el intermezzo, cuyo nombre viene de la costumbre de presentar breves interludios musicales cómicos entre los actos de una ópera seria. Uno de sus principales maestros fue **Pergolesi**, cuya obra *La serva padrona* fue compuesta para ser interpretada con su propio *Il prigioner superbo*, en 1733, en Nápoles. Está escrita para bajo y soprano con orquesta de cuerdas, y su estilo es cómico, animado y ligero.

La mayor influencia de este tipo de ópera será la explotación de las posibilidades de la voz de bajo y el *finale* de conjunto: para la conclusión de un acto salen gradualmente a la escena todos los personajes, mientras la acción prosigue con creciente animación hasta que la misma alcanza su culminación, en la cual participan todos los cantantes del elenco. En este tipo de final los compositores se vieron forzados a seguir la acción rápidamente cambiante de la escena sin perder coherencia en la forma musical.

Se produjo un refinamiento del libreto de la ópera cómica, en parte gracias al dramaturgo italiano **Carlo Goldoni**: comenzaron a aparecer tramas de un carácter serio, sentimental o patético, así como las tradicionales cómicas. Así, la ópera bufa comenzó a llamarse **dramma giocoso**. Así, tenemos *La buona figliuola* de Piccini, *La serva Padrona* de Paisiello o *Il matrimonio segreto* de **Domenico Cimarosa**. Así, la ópera bufa avanzó un largo trecho en el aspecto teatral como en el musical a lo largo de todo el siglo XVIII, con lo que el camino estaba preparado: Mozart supo emplear muy bien su herencia de teatro cómico, serio y sentimental, mezclada con un estilo musical vivo y flexible.

1.2.2.- FRANCIA. La opéra comique

En Francia, la versión nacional de la ópera ligera se conocía como *opéra comique*.

Comenzó hacia 1710 como una forma más bien baja de entretenimiento popular. La visita de una compañía de óperas cómicas italianas en París en 1752 estimuló la producción de óperas cómicas, en las que se introdujeron aires originales junto a melodías populares, que fueron poco a poco sustituidas. En esta *opéra comique* se utilizaba el diálogo hablado en lugar del recitativo, igual que en todas las formas nacionales de ópera ligera, salvo la italiana. Durante la segunda mitad del siglo asumió un tinte romántico y en algunos libretos se trataron con audacia los temas sociales candentes que agitaron a Francia durante los años anteriores a la Revolución. Fue muy popular durante la Revolución y la era napoleónica y adquirió una significación musical cada vez mayor durante el período romántico.

1.2.3.- INGLATERRA. Ballad-opera

La ballad-opera inglesa ascendió a la popularidad tras el éxito extraordinario de *The Beggar's Opera* de John Gay, en Londres, en 1728. Esta obra satirizaba abiertamente la ópera italiana de moda, y su música, como la de la *opéra comique* primitiva, estaba formada en su mayor parte por melodías populares (baladas) con algunas parodias de aires operísticos conocidos. La inmensa popularidad de las óperas de baladas en la década de 1730 fue uno de los signos de la reacción general que se produjo en Inglaterra contra la ópera extranjera.

1.2.4.- ALEMANIA. Singspiel

En Alemania surgió una forma de ópera cómica denominada *singspiel* hacia mediados del siglo XVIII. Los primeros *singspiel* fueron adaptaciones de óperas baladas inglesas, pero los libretistas pronto empezaron a usar en su búsqueda de material traducciones o arreglos de óperas cómicas francesas, para las que los compositores escribieron música nueva en una vena melódica nacional, familiar y atractiva. Muchas de las melodías de los *singspieler* del siglo XVIII fueron incorporadas a cancioneros alemanes para terminar por convertirse en canciones populares. En el norte de Alemania, el *singspiel* terminó por fundirse con la ópera romántica nativa de comienzos del XIX. En el sur, especialmente en Viena, estaban de moda los temas y los tratamientos de farsa, con una música animada, de estilo popular, influida por la ópera cómica italiana. El *singspiel* alemán tuvo importancia como antecedente histórico de las obras teatrales musicales de Mozart.

1.3.- LA REFORMA OPERÍSTICA DE GLUCK Y MOZART

El comienzo de la reforma operística coincidió con el nacimiento del *estilo expresivo*, lo cual era un signo de la creciente influencia de las ideas de la clase media sobre los moldes estrechos y aristocráticos de la primera parte del siglo. Cuando algunos compositores italianos comenzaron a intentar seriamente poner de acuerdo la ópera con los cambiantes ideales de la música y el teatro, sus esfuerzos se dirigieron a hacer más natural toda su disposición: flexibilizar su estructura, volver más profundamente expresivo su contenido, descargarla de agilidades y hacerla más variada en materia de otros recursos musicales. No se abandonó el *aria da capo*, sino que fue modificada; se usaron otras formas, se alternaron más flexiblemente arias y recitativos, para hacer avanzar la acción con mayor rapidez y realismo; se utilizó en mayor proporción el recitativo acompañado; la orquesta se volvió más importante; los coros reaparecieron y hubo un endurecimiento general de la resistencia contra las exigencias arbitrarias de los cantantes solistas.

1.3.1.- GLUCK

La síntesis de los estilos francés e italiano fue obra de Christoph Willibald **Gluck**

(1714-1787). Estudió en Italia, visitó Londres, efectuó giras por Alemania como director de una compañía de ópera, fue compositor de la corte del emperador en Viena y triunfó en París, bajo el patrocinio de María Antonieta. Comenzó escribiendo óperas en el estilo italiano convencional, aunque se sintió fuertemente afectado por el movimiento reformista de la década de 1750. Inspirado por las ideas más radicales de la época, colaboró con el poeta Raniero **Calzabigi** para estrenar en Viena *Orfeo ed Euridice* (1762) y *Alceste* (1767). En el prefacio de *Alceste* expresa su decisión de eliminar los abusos que hasta entonces habían deformado la ópera italiana, y confinar a la música a su función adecuada de servir a la poesía en la expresión y las situaciones de la trama, sin consideración alguna con las trilladas convenciones del aria da capo ni con el deseo de los cantantes de exhibir sus habilidades en la variación ornamental. Además convirtió la obertura en parte integrante de la ópera, adaptó la orquesta a los requerimientos dramáticos y allanó el contraste existente entre el aria y el recitativo. También devolvió el papel de importancia al coro. En su estilo asimila el donaire melódico italiano, la seriedad alemana y la pomposa magnificencia de la *tragédie lyrique* francesa.

La culminación de su trayectoria se plasmó con el estreno de *Iphigénie en Aulide* en París en 1774. Este estreno suscitó un extraordinario interés, ya que desde 1752 se venía fraguando en París una fuerte oposición crítica contra la ópera francesa pasada de moda y subvencionada por el estado. Surgió entonces una verdadera batalla verbal conocida en la historia como *la querelle des bouffons* (querrela de los bufones), motivada por la presencia en París de una compañía operística italiana que representaba óperas cómicas (*opere buffe*). Todos los intelectuales de Francia intervinieron en la reyerta, partidarios de la ópera italiana, por un lado y amigos de la francesa, por otro. Cuando Gluck entró en escena, fue presentado como capaz de demostrar que podía escribirse una buena ópera en lengua francesa, apelando al patriotismo y a la curiosidad del público francés. Fue un éxito rotundo. Rápidamente surgieron versiones revisadas de *Orfeo* y *Alceste*, con textos en francés. La obra maestra de Gluck, *Iphigénie en Tauride*, se estrenó en 1779; es una obra de grandes proporciones que posee un excelente equilibrio entre el interés dramático y el musical, y la que se utilizan todos los recursos de la ópera: orquesta, ballet, canto solístico y coral, para crear un efecto global de grandeza trágica clásica.

1.3.2.- MOZART

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) nació en Salzburgo (actualmente Austria). Su padre, Leopold, era violinista y compositor. Desde su más temprana infancia demostró un talento musical tan prodigioso que su padre abandonó toda otra ambición para consagrarse a la educación del niño y a exhibir sus habilidades en una serie de viajes que poco a poco les llevó a Francia, Inglaterra, Holanda e Italia, así como a Viena y a las principales ciudades de Alemania. Gracias a ello, el joven Mozart tomó contacto con toda la música que se escribía o escuchaba en la Europa occidental contemporánea. Imitaba, pero mejorando los modelos. Su obra llegó a ser una síntesis de estilos nacionales, un espejo en el cual se reflejaba la música de toda una época, iluminado por su propio y trascendente genio.

Mozart poseía un fino instinto teatral y pensaba muy a fondo los temas a los que había de poner música, discutiendo con los libretistas e incluso aconsejándoles. Su preocupación se puso de manifiesto de manera clara en cuanto el músico comenzó a adquirir una cierta madurez (alrededor de los 25 años) y abandonó la estricta dependencia a la que le habían sometido hasta entonces las modas y las imposiciones derivadas de los

encargos.

Los libretos que Lorenzo **da Ponte** escribió para Mozart elevaron a la ópera bufa a una categoría literaria más alta al otorgarles una mayor profundidad a los personajes, intensificar las tensiones sociales entre las clases y tratar de temas morales. La penetración psicológica de Mozart y su genio para la caracterización mediante la música igualmente elevaron el género a un nuevo grado de seriedad. La caracterización de los personajes se realiza no sólo mediante las arias, sino gracias a los dúos, tríos y conjuntos de muchos participantes; además, en los finales concertados se combina el realismo con la acción dramática que se desarrolla y una forma musical soberbiamente unificada. La orquestación, y especialmente el uso de los instrumentos de viento, adquirió un papel importante en la delineación de los personajes y situaciones.

Sus óperas más importantes son las que compuso en el periodo vienés:

- Con ***El rapto del serrallo*** Mozart elevó el *singspiel* alemán hasta los dominios del gran arte sin alterar ninguno de sus rasgos establecidos.
- En ***Las bodas de Fígaro*** se siguen los convencionalismos de la ópera cómica italiana del siglo XVIII.
- ***Don Giovanni*** es un *dramma giocoso* de una índole muy especial. Gracias a Mozart, Don Juan fue tomado en serio, no como una mezcla incongruente de figura de farsa y de horrendo blasfemo, sino como héroe romántico, rebelde contra la autoridad y burlón de la moralidad vulgar, individualista supremo, osado y sin arrepentimientos.
- ***Così fan tutte*** es una ópera bufa de la mejor tradición italiana, con un libreto brillante glorificado por una música que se halla entre las más melodiosas que haya compuesto Mozart.
- ***La flauta mágica*** es otra cosa. Aunque exteriormente se trata de un *singspiel*, su acción está colmada de significados simbólicos y su música es tan rica y profunda que debe ser considerada como una de las más grandes óperas alemanas modernas. Existe una relación entre la acción de esta ópera y las enseñanzas y ceremonias de la francmasonería. En esta obra, Mozart entreteje en nuevos diseños los hilos de todas las ideas musicales del siglo XVIII: la opulencia vocal de Italia, el humor popular del *singspiel* alemán, el aria solística, el conjunto bufo, un nuevo tipo de recitativo acompañado, solemnes escenas corales e incluso una resurrección de la técnica del preludio coral barroco, con acompañamiento contrapuntístico.

2.- MÚSICA VOCAL RELIGIOSA

La supremacía de la razón durante el clasicismo combatió sin descanso el oscurantismo de la religión. Se rechazó el dogma y sólo se admitieron como válidas la razón, la ciencia y la experiencia. En este sentido, se habla de una “religión natural”, que valora especialmente la razón individual. Inevitablemente, este modo de pensar afectó a la propia Iglesia iluminando aspectos hasta entonces incuestionables.

La religión natural y el humanismo moral constituyeron la base de la francmasonería. Por la confianza que este movimiento supo depositar en la fuerza de la razón, y en la virtud y la fraternidad humanas, consiguió atraer a muchos artistas e intelectuales, así como a aristócratas de espíritu progresista. En la segunda mitad del siglo, muchos músicos se vincularon a él, aunque posiblemente pocos con el fervor con que lo hizo Mozart.

2.1.- W. A. Mozart:

Las misas de Mozart son, en general, alegres y espectaculares, con brillantes acompañamientos orquestales, arias de tipo operístico y coros tan terrenales y rápidos como los de un oratorio de Händel. *La Misa de la Coronación*, como el título indica, fue escrita para una ocasión solemne y, por ello, es triunfal y ceremoniosa; otras, como la *Misa* nº 6, KV 192, son más breves y ligeras, y, por tanto, compuestas para ser escuchadas los domingos durante las celebraciones religiosas.

Tras abandonar Salzburgo, su ciudad natal, donde había trabajado al servicio del arzobispo, Mozart compuso solamente dos obras mayores para textos litúrgicos, *La Misa en do menor* y el *Requiem*, y resulta simbólico que no terminara ninguna de las dos.

En la Misa, Mozart lleva a cabo una recreación altamente individualista del Barroco en forma dramática y sinfónica. El Requiem, su última composición, es de inspiración masónica y católica a partes iguales, y en él, Mozart se sirve de la liturgia como vehículo de expresión de una creencia individual.

2.2.- Franz Joseph Haydn

También Haydn hizo una interpretación muy personal de la liturgia, aunque menos consciente y desafiante que la de Mozart, ya que el primero fue siempre un “católico piadoso”. Las misas que escribió entre 1796 y 1802, especialmente las de *Nelson*, de *Theresa* y de *Wind-band*, son obras geniales que representan la culminación del genio de Haydn y cuyo olvido es por ello más lamentable. La independencia creativa de Haydn no es menos evidente en *La creación*, oratorio “vienés” muy diferente de los modelos alemanes e italianos ya tradicionales.

Es curioso señalar el oratorio “Las siete palabras de Cristo en la cruz”, encargada al compositor por una cofradía gaditana.

2.3.- Ludwig van Beethoven.

De la obra sacra de Beethoven, cabe destacar su *Missa Solemnis*, destinada a celebrar la solemne ceremonia en la que el archiduque Rodolfo, amigo y protector de Beethoven, fue nombrado arzobispo de Olomouc. En ella, la música excede el significado religioso específico del texto y pretende dirigirse a toda la humanidad, creyente o no creyente.

La duración de la obra intimida a los organizadores de conciertos, por lo cual raramente es programada. Sin embargo, no por ello deja de ser una obra cumbre del repertorio coral.

TEMA 9: LA MÚSICA INSTRUMENTAL EN EL ROMANTICISMO

1- INTRODUCCIÓN

- a) Contexto histórico social y cultural
- b) Características generales de la música romántica:
- c) Dualidad Romántica:

2- ORGANOLOGÍA

3- AGRUPACIONES INSTRUMENTALES

4- LAS FORMAS MUSICALES

1- Introducción

a) Contexto histórico social y cultural

El **Romanticismo** fue un movimiento cultural y político que se originó en Alemania a finales del siglo XVIII como una reacción al racionalismo de la *Ilustración* y el *Neoclasicismo*, dándole preponderancia al sentimiento. Se desarrolló fundamentalmente en la primera mitad del siglo XIX y favorecía, ante todo:

- La supremacía del sentimiento frente a la razón.
- La fuerte tendencia nacionalista de cada país.
- La del liberalismo burgués frente al despotismo ilustrado.
- La de la originalidad frente a la tradición grecolatina.
- La de la creatividad frente a la imitación neoclásica.
- La de la obra imperfecta, inacabada y abierta frente a la obra perfecta, concluida y cerrada.

El siglo XIX se inaugura bajo el influjo de la Revolución Francesa, las conquistas napoleónicas. El Congreso de Viena (1815) supuso en principio, el triunfo de la Restauración y la reconstrucción del mapa de Europa. Es la época en la que la burguesía alcanza el poder político (revoluciones burguesas – 1830, 1848...), pero también es la época en la que nacen los nacionalismos y el liberalismo económico, que se traducirán en dos concepciones económicas contrapuestas.

Los impulsos sociales proceden de dicho liberalismo, de los movimientos democráticos, el socialismo, y el anarquismo. Al mismo tiempo otro movimiento recorre el continente: el nacionalismo, que hacia fin de siglo deriva, en algunos casos, en imperialismo colonialista. Las transformaciones económicas y sociales producidas por la extensión de la Revolución Industrial contribuyen de forma definitiva a un cambio radical del panorama histórico .

b) Características generales de la música romántica:

El romanticismo musical es un período que transcurrió aproximadamente entre principios del siglo XIX y la primera década del siglo XX, y suele englobar toda la música escrita de acuerdo a las normas y estilos de dicho período. Algunas de las características generales son:

- Gusto por el virtuosismo y los alardes técnicos.
- Melodías bellas y apasionadas. A veces adquieren un sabor nuevo debido a que se incorporan giros melódicos procedentes de la música popular o tradicional.
- El movimiento musical y la pulsación son muy flexibles (cambios agógicos: rápido – lento, *acelerando*, *ritardando*...).
- Riqueza de contrastes dinámicos. Uso constante del *crescendo* y *diminuendo*, junto

-
- con espectaculares contrastes entre *pianissimo* y *fortissimo*.
 - Armonías audaces y muy desarrolladas, con cambios constantes de tonalidad, aunque el ritmo armónico se ralentiza.
 - Aumento de las posibilidades tímbricas (aumenta la orquesta y aparecen nuevos instrumentos).
 - Las formas musicales pueden alcanzar gran duración y se aplican de manera más libre. Simultáneamente aparecen pequeñas formas que permiten una mayor fantasía y espontaneidad.
 - Todo esto da como resultado una música de gran potencia expresiva y de carácter muy marcado: tremenda y brillante a veces, recogida y lírica otras, la música romántica posee una gran capacidad de evocación.

c) Dualidad Romántica:

El conflicto cultural que mejor define esta época viene dado a través de una serie de contradicciones, ambivalencias, dualidades... que en música se pueden apreciar de la siguiente forma:

- Conflicto entre la música instrumental pura como forma suprema de expresión de los sentimientos y la fuerte tendencia literaria de la música del XIX.
- Contraste entre las grandes formas instrumentales para un gran número de intérpretes y el individualismo reflejado en las pequeñas formas para piano.
- La individualidad del músico (genio incomprendido) frente a la multitud a quien va dirigida su obra.
- Contraste entre el músico profesional virtuoso reservado a las salas de concierto y el músico aficionado en torno al piano del salón de su casa.

2- Organología

Durante todo el Romanticismo, los elementos del lenguaje musical se van a utilizar como recursos expresivos para dar color, crear atmósfera, subrayar los detalles... Y desde el punto de vista de los instrumentos musicales, hay que tener en cuenta una serie de factores que influirán definitivamente en el panorama musical romántico:

- Uno de los factores más importantes fue la Revolución Industrial, la cual incidirá en la transformación, invención y mejora de los instrumentos. De esta forma se adapta un nuevo sistema de llaves a los instrumentos de madera (*Boehm*), los pistones al viento metal, etc. facilitando y mejorando la técnica interpretativa y las posibilidades de los mismos. Esto de alguna manera respondía a las demandas de los músicos virtuosos.
- La demanda de instrumentos por parte de la sociedad burguesa (aumento de los músicos aficionados) obliga a la fabricación de instrumentos de manera industrial y “en serie”.
- La orquesta se amplía de acuerdo a las necesidades expresivas de grandiosidad y ampulosidad, de acuerdo también a la extensión de las formas y a la ampliación de los recursos armónicos. Instrumentos que aparecen nuevos en la orquesta: flautín, clarinete bajo, corno inglés, contrafagot, tuba, gong, campanas, glockenspiel, yunque, látigo...
- Hay que destacar las dosis de experimentación durante el siglo XIX, con la creación de nuevos instrumentos, sobre todo con la intencionalidad de crear nuevos registros y colores. Es el caso de la flauta grave en sol, la invención del saxofón por Adolfo Sax en 1840 (así como el fliscorno y bombardino) y la tuba wagneriana (híbrido entre trompa y tuba).

-
- El piano se convierte en el instrumento rey de esta época, ya que se prestaba tanto para el lirismo subjetivo e íntimo del artista como para la explosión retórica y virtuosística del mismo. Es decir, conectaba muy bien con los valores estéticos del Romanticismo: lo intenso, lo exagerado, grandioso, lo íntimo... El piano fue universal puesto que se adaptaba tanto a los virtuosos como a los aficionados. Algunos de los cambios técnicos que sufrió el piano fueron la utilización de los macillos de fieltro en lugar de piel, las cuerdas de latón y acero, los bastidores metálicos, la implantación de pedales para efectos sonoros, etc.

3- Agrupaciones instrumentales

Las agrupaciones instrumentales que se dan durante el Romanticismo se pueden clasificar en dos grupos dependiendo de si el género es música de cámara o música orquestal.

Dentro del primero se englobaría tanto la música solística (sobre todo para piano u órgano) como la de conjuntos vocales o instrumentales. En este último punto cabría destacar toda la música de cámara con piano y los cuartetos de cuerda. Así pues encontraremos duos, tríos o cuartetos de cuerda con piano y los cuartetos de cuerda en sí mismos (Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Brahms...).

Por otro lado, también merece la pena mencionar la música de cámara para instrumentos de viento que aparece de variadas formas: dúos de instrumentos iguales o diferentes, tríos, cuartetos... hasta llegar al noneto. Como ejemplos destacaremos el *Septimino* de Beethoven y el *Octeto* de Schubert.

En cuanto a las agrupaciones instrumentales relacionadas con la música orquestal destacamos a la orquesta como un todo en sí mismo y la relación de la orquesta con un solista en los conciertos, destacando como no, los conciertos para piano.

Queda por lo tanto configurada la orquesta romántica como un conjunto sinfónico que incluía hacia mediados del siglo XIX, aparte de las cuerdas y timbales, unos 20 instrumentos de viento (dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, cuatro trompas, dos trompetas, tres trombones y una tuba), es decir, cerca de los sesenta músicos. A finales del siglo y a principios del XX la orquesta podía alcanzar proporciones formidables, superando en muchos casos los 100 músicos.

4- Las formas musicales

Durante el Romanticismo asistimos a la continuidad compositiva de algunas formas ya establecidas durante el Clasicismo y la aparición de otras formas nuevas. Con respecto a las primeras (sonata, sinfonía, concierto, cuarteto de cuerda), la tendencia es a ampliar la extensión y la duración de dichas formas siempre por motivos expresivos.

Por otro lado, para clasificar las formas instrumentales de este periodo debemos entender la dualidad musical del momento en cuanto a la división en música para las *grandes formas* (en donde la orquesta es la protagonista), y música para *pequeñas formas* instrumentales (donde el protagonista es el piano).

Así pues destacamos dentro de las *grandes formas*:

- La **sinfonía romántica**: que experimentará notables cambios. En general aumenta sus dimensiones, así como el número de temas, cuyo carácter melódico

más que motivico, dificulta su desarrollo. El ritmo armónico se ralentiza y la tonalidad se vuelve más cromática, original y colorida. Se tenderá a la ejecución sin pausa de los distintos movimientos (sobre todo del tercero al cuarto) y se concentrará el material temático en éste último. Se introducen elementos ajenos al medio como son la voz y los coros. Se distinguen tres periodos:

- Dentro de un primer romanticismo sinfónico destacaríamos las 9 sinfonías de Beethoven, así como las sinfonías de Franz Schubert, Felix Mendelssohn y Robert Schumann.
 - En un segundo periodo podemos destacar las sinfonías de Johannes Brahms como representativas del renacimiento de la música absoluta después de 1860, y Antón Bruckner cuyas sinfonías destacan por su monumentalidad y sus grandes desarrollos.
 - El tercer periodo sería el vinculado con el sinfonismo posromántico de Gustav Mahler y Richard Strauss.
- El **concierto**: El concierto sigue teniendo tres movimientos aunque se experimentará con la estructura en cuatro, así como con el enlace entre los mismos. Fueron muy apreciados los de piano y violín aunque prácticamense se compone para casi todos los instrumentos de la orquesta. El concierto favorece el virtuosismo del intérprete. Destacan los conciertos para piano de Beethoven, Schumann y Brahms y los conciertos para violín de Beethoven, Paganini, Mendelssohn y Saint-Saëns.
 - La **música programática**: se trata de música instrumental, con un “*contenido extramusical*”, que se comunica a través de un título o programa. Dicho contenido está basado en la experiencia vivida por parte de un compositor en la que se desarrollan acciones, situaciones, imágenes o ideas. Este programa estimula la fantasía del compositor y orienta al oyente hacia una determinada dirección. Lo opuesto a música programática es la **música absoluta**, es decir, aquella que no posee ideas extramusicales, no se apoya en un texto o en otras ideas secundarias.

Entre la música programática se cuentan:

- La **Sinfonía programática**: pieza sinfónica para orquesta en varios movimientos, con un contenido extramusical. Destacan la *Sinfonía Fantástica* de Héctor Berlioz, la cual gira en torno a una vivencia amorosa del mismo compositor y la *Sinfonía Nº 6 Pastoral* de Beethoven.
- El **Poema sinfónico**: es una obra orquestal en un solo movimiento y de estructura libre, cuyo desarrollo viene dado por la existencia de un elemento literario previo. El compositor que más destacó con sus poemas sinfónicos fue Franz Liszt, quien compuso doce de estos poemas, entre ellos: *Los preludios*, *Hamlet*, *Orfeo*, *Mazeppa*, *Años de peregrinación*...

Dentro de las *pequeñas formas* destacan todas aquellas piezas breves que crean un conjunto de literatura pianística como un medio apropiado para la expresión individual del lirismo y el sentimiento románticos: *nocturnos*, *estudios*, *baladas*, *impromptus*, *preludios*, *romanzas*, *valeses*, *polonesas* *mazurcas*, etc.

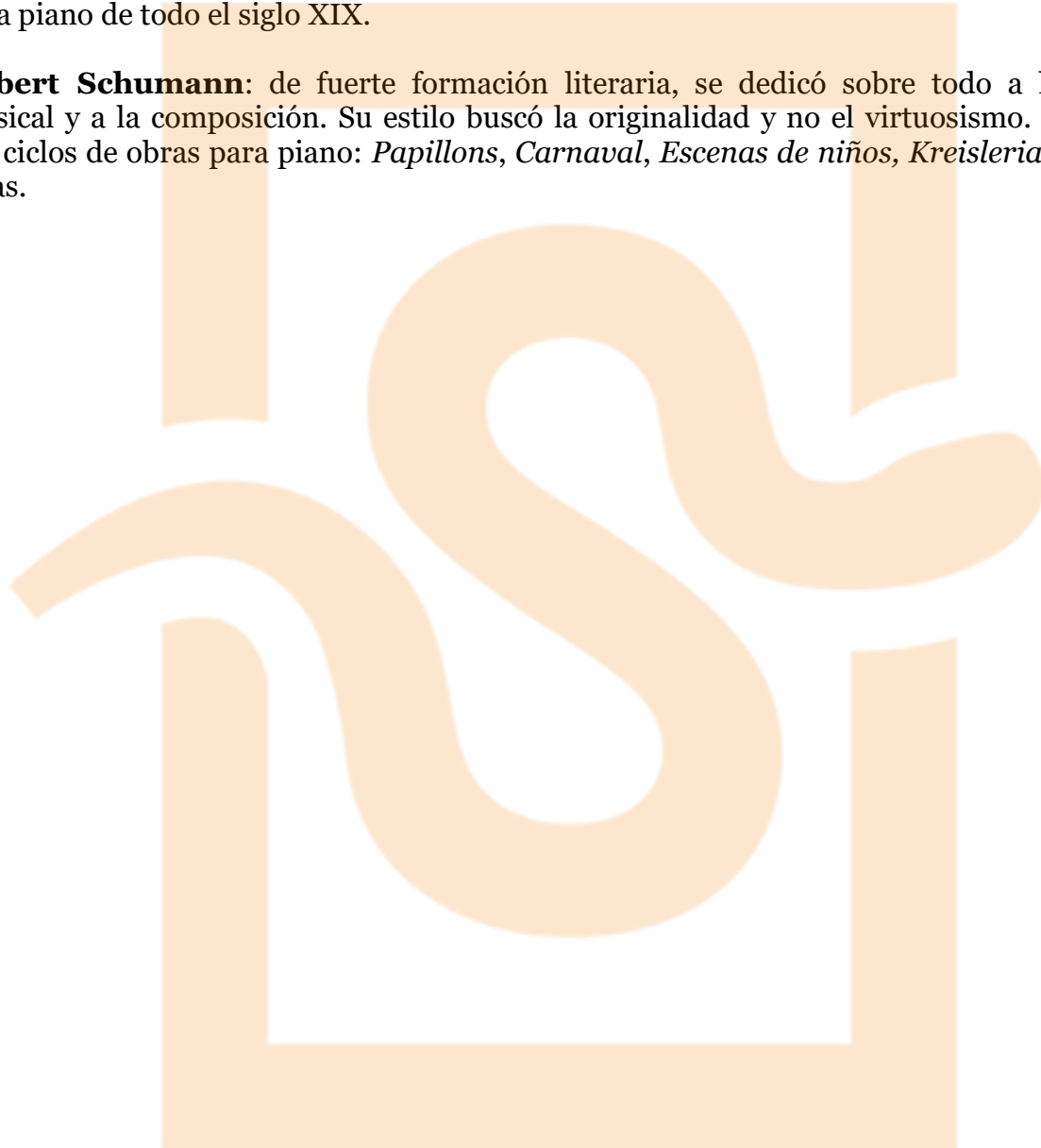
Con respecto a la música para piano destacamos a los siguientes compositores:

Frédéric Chopin: representa el genio romántico en estado puro, individualista y recluido, que busca la evasión con respecto al mundo exterior. Su romanticismo se hace patente en su sentimiento patriótico, así como en carácter casi abstracto de su música, que

huye de las formas establecidas. Insistimos en sus *estudios*, sus ciclos de *preludios*, sus cuatro *baladas* y sus *polonesas* y *mazurkas* donde muestra su carácter nacionalista del espíritu romántico.

Franz Liszt: Considerado el pianista virtuoso más genial de todos los tiempos. Sus estudios supusieron una revolución en la concepción técnica del piano por las combinaciones sonoras y contrastes inesperados que logró. Destacó también por sus transcripciones para piano de obras sinfónicas, por incorporar títulos programáticos a sus obras para piano y por su Sonata en si menor, considerada la obra cumbre de la música para piano de todo el siglo XIX.

Robert Schumann: de fuerte formación literaria, se dedicó sobre todo a la crítica musical y a la composición. Su estilo buscó la originalidad y no el virtuosismo. Destacan sus ciclos de obras para piano: *Papillons*, *Carnaval*, *Escenas de niños*, *Kreisleriana*, entre otras.



TEMA 10.- LA MÚSICA VOCAL EN EL ROMANTICISMO.

- 1.- Introducción.
- 2.- El lied romántico: Schubert, Schumann, Brahms, Wolf y Mahler.
- 3.- La música religiosa.
 - 3.1.- El oratorio: Mendelssohn y Liszt.
 - 3.2.- La misa.
 - 3.3.- El requiem: Berlioz, Brahms, Verdi y Fauré.
- 4.- La ópera.
 - 4.1.- Francia.
 - 4.1.1.- La Grand'opéra.
 - 4.1.2.- La ópera cómica.
 - 4.1.3.- La opereta.
 - 4.2.- Italia: Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi y Puccini.
 - 4.3.- Alemania: Weber y Wagner

1.- Introducción.

El siglo XIX es trascendental para la música de Occidente. En él se inscribe el Romanticismo, periodo que tiene su origen en la Revolución Francesa y que en una u otra variante llegará hasta el siglo XX.

El músico romántico, cuya producción abarca prácticamente todos los géneros, considera que su arte es una expresión personal del sentimiento y no debe estar sujeto a limitación alguna. En consecuencia, los moldes clásicos le resultan estrechos y los expande vigorosamente. Europa central se convierte en el eje de la música occidental en todos los terrenos excepto en la ópera, cuya supremacía sigue ostentando Italia.

2.- El lied romántico: Schubert, Schumann, Brahms, Wolf y Mahler.

Lied es una palabra alemana cuyo plural es lieder y que significa canción. Sin embargo, como forma musical tiene una acepción más concreta: es una canción para voz solista con acompañamiento de piano, en el cual el piano comparte por igual la tarea de prestar apoyo, ilustrar e identificar el significado de la poesía.

La primera piedra del edificio romántico del lied la pone Franz **Schubert**. Compone más de 600 lieder, que agrupa a veces en colecciones. Son básicos los ciclos como *La bella molinera* y *Viaje de invierno*. Aunque esta música le da poco éxito en vida, son precisamente sus lieder una de las aportaciones más importantes de Schubert.

Schumann, más romántico y expresivo que Schubert, se preocupa de la expresión del sentimiento y de intensificar los efectos y el colorido de la música, especialmente en la colección *Amor y vida de una mujer*, y en *Amor de poeta*; es decir, se convierte, en su mayor parte, en la expresión de los dolores del artista y de sus sentimientos ante el mundo.

Johannes **Brahms** produce 260 lieder relacionados con los de Schumann por su sentimentalismo. Sin embargo, Brahms se acerca más a la música popular tomando muchos temas de ésta y dando a sus canciones un pintoresquismo característico. Entre sus ciclos destacan las *Romanzas de Magelone*.

Hugo **Wolf** intentará reproducir, casi de manera literal, el texto a través de la música. Dentro de su obra se distinguen sus colecciones: *Lieder españoles*, *Lieder italianos*, *Lieder sobre Goethe*.

Mahler sólo compuso **5 ciclos de lieder** y **10 sinfonías**. Lo peculiar de este compositor es que buscó durante toda su vida la síntesis de estos dos géneros considerados hasta entonces irreconciliables, la sinfonía y el lied, de manera que en el fondo de sus sinfonías se encuentra siempre el espíritu del lied y, al contrario. Así, Mahler compondrá lieder acompañados de gran orquesta.

Tres de sus primeras obras fueron esenciales en la formulación de su estilo y un buen campo de experimentación: el ciclo de *Canciones de un caminante*, está entroncado con Schubert, sigue la obra titulada *El cuerno mágico de la juventud* y los *Kindertotenlieder*. Sus ciclos terminan con *La canción de la Tierra*.

3.- La música religiosa.

El gusto de los románticos por mirar hacia atrás les llevó a redescubrir la grandeza de la cultura cristiana y, en consecuencia:

- Recuperación de músicas del pasado, por ejemplo de Johann Sebastian Bach, redescubierto por Mendelssohn.
- La imitación de modelos musicales de la Antigüedad.
- La restauración de músicas ligadas al canto y, especialmente, a ciertas formas como el **oratorio** y el **réquiem**.
- Uso de temas musicales antiguos e influencia del gregoriano y la polifonía.

3.1.- El oratorio: Mendelssohn y Liszt.

La primera forma que sufre una clara restauración es la del oratorio. Esta restauración sucede a partir de **Haydn**, que compone *La Creación* e inicia la recuperación del género en los países germánicos; pero es **Mendelssohn** quien le da importancia componiendo don bellas obras, *Paulus* y *Elías*, que tienen como modelo los oratorios de Haendel.

Franz Liszt abandonó Weimar y se trasladó a Roma donde, en 1865, ingresó en la Iglesia Católica. Así, en la década de 1860-1870 compuso dos enormes oratorios, *La leyenda de Santa Isabel* (1862) y *Christus*. El primero es casi una ópera, mientras que el segundo es muy recogido y recuerda a sus misas.

3.2.- La misa.

Destacan obras tan importantes como la *Misa solemnis* de **Beethoven**, una de sus obras fundamentales, así como las de **Liszt**, que dejó tres misas para coro y orquesta. Compositores de misas fueron también **Anton Bruckner** y **Charles Gounod**.

3.3.- El requiem: Berlioz, Brahms, Verdi y Fauré.

Un lugar especial dentro de estas misas lo ocupa el requiem, que es la misa dedicada a los muertos. Los románticos fueron atraídos por el tema de la muerte y del más allá, y por eso este género recuperó una gran trascendencia. **Mozart** inicia la recuperación del género con su *Requiem*, pero esta forma llega a su culmen con tres grandes obras de muy distinto carácter: *Gran misa de los muertos* de **Berlioz**, de una grandiosidad sin límites que tiene en cuenta el estilo colosal romano del siglo XVII; el *Requiem Alemán* de **Brahms**, muy distinto, con texto en alemán y sin fines litúrgicos, y el *Requiem* de **Verdi**, totalmente influido por la ópera. Un *Requiem* muy distinto a todos ellos por su sobriedad es el de Gabriel **Fauré**.

4.- La ópera.

4.1.- Francia.

Tres son los fenómenos operísticos que nacen en la Francia romántica: la **Grand'opéra**, la **Ópera cómica** y la **Opereta**. Los puntos de partida para comprender el inicio y eclosión de la ópera romántica son éstos:

- La influencia de la Revolución Francesa, el imperio napoleónico y la presencia de **Gluck** convierten a París en el gran centro de la ópera en los primeros momentos del Romanticismo.
- La clase media, cada día más fuerte, comienza a ir a la ópera y demanda una ópera nueva y espectacular que se denominará *Grand'opéra*, concebida para seducir al público a través de los grandes medios que emplea: gran orquesta, coro, ballet, escenarios grandiosos.
- Por otra parte, Italia encuentra en la ópera el modo de expresión de sus ideales nacionalistas, y más tarde lo hará Alemania.

4.1.1.- La Grand'opéra.

Las características que definen la *Grand'opéra* son:

- Empleo de grandes escenografías y decorados que contienen paisajes, naturaleza, etc.
- Suele tener cinco actos, menos frecuentemente tres.
- Incluye todo tipo de teatralidades y sensacionalismos, como la presencia del ballet, grandes masas, ceremonias, confrontaciones, etc.
- El coro toma más importancia, implicándose en la acción.
- Uso de una gran orquesta, que deja de ser un adorno para implicarse en el drama.

El género denominado *Grand'opéra* se suele hacer comenzar con la obra de Daniel **Auber** *La muta di Portici*, estrenada en 1828. La *Grand'opéra* necesitó de un libretista, Eugène **Scribe**, para constituirse como forma específica; y de un compositor Giacomo **Meyerbeer**. Las dos obras de este autor que establecen el estilo son *Robert le diable* y *Los hugonotes*, concebidas para impresionar y subyugar al público.

4.1.2.- La ópera cómica.

Mientras la *Grand'opéra* escribía sus mejores páginas, la Ópera cómica, lejos de desaparecer, evolucionaba. Se crea un tipo de obra de gusto naturalista y entretenido para un nuevo público burgués que busca en la ópera ante todo entretenimiento. Las diferencias de la ópera cómica con la anterior eran:

- Usa el diálogo hablado.
- Es menos ambiciosa musicalmente, con menos cantantes y con orquesta menos numerosa.
- Lenguaje musical más sencillo, con una melodía más graciosa y sentimental.
- Los argumentos son una comedia o un drama semiserio.

Dentro de este género surgen diversas variantes: la **Ópera cómica** propiamente dicha, la **Ópera lírica** y la **Opereta**.

El término "**Ópera lírica**" se emplea para señalar un tipo de música intermedia entre la Ópera cómica y la *Grand'opéra*. Su atractivo, como en la cómica, se consigue

fundamentalmente a través de la melodía; su tema es el drama o la fantasía románticos, y es de mayor dimensión que la ópera cómica. El ejemplo más famoso del género es *Fausto* o *Romeo y Julieta*, de Charles **Gounod**, o *Sansón y Dalila* de Camille **Saint-Saëns**.

Un lugar especial merece *Carmen*, de Georges **Bizet**, obra de gran valía en la que el músico se opone a las teorías wagnerianas.

4.1.3.- La opereta.

El último género que aparece en la década de los setenta, lo constituye la “Opereta”. Este subgénero refleja el espíritu del Segundo Imperio francés con una música, sucesora de la ópera bufa y del vodevil, que combina pasajes hablados con otros cantados, y que nos da una imagen perfecta de la sociedad frívola del Segundo Imperio, pero que, curiosamente, implica muchas veces una sátira social y ridiculización del ambiente de este régimen político.

La opereta introduce algunos cambios, como:

- Nuevos elementos melódicos y rítmicos de carácter ciudadano.
- Armonías y texturas muy sencillas, pensadas para un público menos culto.
- Presencia de la danza y de ritmos de moda.

Su primer autor destacado es Jacques **Offenbach**, que se hizo famoso a partir de obras como *Orfeo en los infiernos*, *La bella Helena* y *La vie parisienne*. Este género tuvo también un desarrollo importante en Austria con Johann **Strauss (hijo)**, autor de *El murciélago*, y en Ingllaterra con **Gilbert y Sullivan**, con *El mikado*.

4.2.- Italia: Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi y Puccini.

En Italia los cambios de la ópera en los inicios del siglo XIX son menos claros, porque se continúa una ya rica tradición operística. Por ello, el romanticismo entra más lentamente y la distinción entre ópera seria y bufa todavía se mantiene por un tiempo.

El tránsito entre la ópera del siglo XVIII y la del XIX lo realiza Gioacchino **Rossini** (1792-1868), que representa la culminación de la ópera napolitana del siglo XVIII y el comienzo de una nueva época, y es uno de los compositores más admirados durante el siglo XIX. Dotado de unas cualidades melódicas impresionantes y de un olfato natural para la escena, compone 32 óperas, entre sus 18 y 32 años (en que deja de componer ópera). Su primer éxito lo alcanza con su ópera seria *Tancredi* en 1813, a la que siguen varias cómicas que congeniaban mejor con su carácter, como su obra maestra *El barbero de Sevilla*, *La Cenerentola*. También prueba en la Grand'opéra con *Guillermo Tell*.

Gaetano **Donizetti** compondrá obras serias como *Lucia de Lammermoor*, óperas bufas como *L'Elisir d'Amore* y *Don Pascuale*, o cómicas, como *La hija del regimiento*. Como compositor tenía el mismo instinto melódico que Rossini. En general, sus óperas cómicas son de más valor. Su obra está enraizada en la vida del pueblo italiano.

Vincenzo **Bellini** está más influido ya por el Romanticismo en los temas que trata y, sobre todo, en el fuerte apasionamiento y dramatismo que da a sus obras. Sus diez óperas pertenecen al género serio. Entre ellas destaca *La sonámbula*, *Norma*, e *I puritani*.

Giuseppe **Verdi** es el gran genio de la ópera italiana del siglo XIX, y no se puede

entender sin el pasado operístico italiano. Es heredero de la obra de Donizetti y Bellini. Considera la ópera como un modo de contar el drama humano y, por ello, reclama en sus libretos situaciones emocionales fuertes y violentas. Trata temas de interés para el pueblo italiano, huyendo de asuntos de tipo mitológico. Este drama se cuenta fundamentalmente a través de la melodía vocal directa y sencilla. Enriquece la orquesta tanto en color como en textura y armonía.

Su extensa obra se suele dividir en tres períodos:

- **Primero**. El de menor valor, con una obra maestra, *Luisa Miller*. Ya en él se exhibe su poderoso sentido dramático y profundos estudios psicológicos, así como su sentido político.
- **Segundo**. Esta época se corona con *Rigoletto*, *El trovador* y *La Traviata*, en donde el músico alcanza ya su lenguaje casi perfecto. También compone obras de carácter experimental, como *La forza del destino* y *Don Carlo*.
- **Tercero**. En el último período escribe *Aida*, *Otello*, símbolo del género trágico, y *Falstaff*, del cómico, obras todas ellas que culminan su gran aportación al teatro lírico.

Puccini es el último compositor italiano importante dentro del mundo operístico. Es en gran parte **verista**, pero no totalmente, dado que muchas de sus obras son de ambiente fantástico y se salen del mundo real. Por ejemplo, su obra cumbre, ***Turandot***, es una leyenda mítica. Otras obras importantes, como *La Bohème*, *Tosca* y *Madama Butterfly*.

4.3.- Alemania: Weber y Wagner

Es durante el Romanticismo cuando, por fin, la ópera alemana encuentra su camino independiente de la influencia italiana que había estado presente desde el Barroco.

Esta nueva ópera nace con *Fidelio* de Beethoven, en los inicios del Romanticismo, pero es un contemporáneo de este músico, Carl María von **Weber**, el que establece plenamente este género. Entre sus obras destaca *El cazador furtivo*, *Oberón* y *Euryanthe*. Estas tres óperas presentan importantes elementos, como el uso de lo sobrenatural y maravilloso, y todas incorporan grandes arias para los protagonistas, con romances para los personajes menores.

La obra de Richard **Wagner** (1813-1883) ha provocado opiniones diferentes y a veces encontradas, pero nadie puede dudar, a pesar de estas discusiones, de su importancia. Después de la muerte de Weber la ópera alemana decae; él no sólo la recupera, sino que crea un nuevo sistema de gran trascendencia. Su ideal es hacer una ópera cuya altura artística sea semejante a la más grande música sinfónica. Para ello, busca en realidad un nuevo tipo de ópera que denomina “drama”.

Los períodos de su obra son:

- **Primero**. A él pertenecen sus primeras óperas, entre las que destaca *Rienzi*. A partir de *El buque fantasma* comienza a usar las leyendas germánicas.
- **Segundo**. Con *Tannhäuser*, en 1845, trata las leyendas del Medievo y el tema del amor. A partir de aquí es cuando busca la **obra de arte total**, con otra ópera de paso que es *Lohengrin*.
- **Tercero**. Con él culmina la obra de Wagner. Compone el ciclo denominado *El anillo del nibelungo*, que consta de cuatro obras (un prólogo y tres jornadas): *El oro del Rhin*, *La walkiria*, *Sigfrido* y *El ocaso de los dioses*. Para representar esta obra

necesita un teatro especial que le es facilitado por su amigo el rey Luis II de Baviera, en **Bayreuth**. Esta ciudad se constituye, desde entonces, en el centro wagneriano por excelencia

Wagner, en medio de esta tetralogía compone obras tan importantes y diversas como *Tristán e Isolda*, una historia de amor, *Los maestros cantores de Nüremberg*, de carácter cómico, y termina con un drama religioso *Parsifal*, en 1882.

La influencia de su música en los músicos que le siguen, hasta que **Debussy** logre liberarse de ella, es enorme, no sólo en el campo de la ópera, sino también en el de la música sinfónica.

Las características de su ópera son:

- Se basa en la mitología alemana, hecho muy importante, dado que es en esta época cuando comienza el sentimiento de nacionalidad alemana.
- Su ideal es conseguir una obra de arte total, es decir, aquélla en la que se dan la unión de poesía, música, decoración, acción, etc. En realidad, sigue con ello el ideal romántico de llegar a un arte en el que estén incluidas todas las demás.
- Hace de la orquesta, y no del aria, el punto crucial de sus óperas, dándole gran importancia, enriqueciendo el lenguaje musical con nuevas armonías, cromatismo y, sobre todo, con una gran riqueza tímbrica.
- Crea un elemento orquestal, el *leitmotiv* musical, que es la idea unitaria de la ópera. Es el elemento unificador de sus óperas.
- En cuanto a su melodía, raras veces lo es en el sentido italiano. Está pensada, más bien, para sostener al texto y facilitar los diálogos de los cantantes; por ello, no se puede hablar de aria propiamente dicha. Se le denomina “**melodía infinita**”.

Tema 11: LA MÚSICA NACIONALISTA

- 1.- Origen y concepto. Características.
- 2.- Principales escuelas nacionalistas
 - 2.1.- Rusia
 - 2.2.- Bohemia
 - 2.3.- Países Nórdicos: Noruega y Finlandia
 - 2.4.- Nacionalismo español:
 - 2.4.1.- El Nacionalismo español
 - 2.4.2.- Historia del Nacionalismo español
 - 2.4.3.- Siglo XX:
 - 2.4.3.a.- La Generación del 98, la de los Maestros
 - 2.4.3.b.- La Generación del 27
 - 2.4.3.c.- La Generación del 51
 - 2.4.3.d.- Los intergeneracionales y la Generación del 61
 - 2.5.- Inglaterra y los Estados Unidos
 - 2.6.- Hungría
 - 2.7.- Iberoamérica

1. ORIGEN Y CONCEPTO. CARACTERÍSTICAS.

Durante la Revolución Francesa se populariza el vocablo “nación” y surge el concepto de nacionalidad. Las ocupaciones napoleónicas enardecieron el ánimo de muchas naciones, que formaron su propio estado para defenderse de cualquier ocupación extranjera. Los esfuerzos nacionalistas culminan en el Congreso de Viena, que declara inviolables los derechos de cada nación a fijar sus fronteras. El Nacionalismo se manifiesta principalmente en literatura, poesía y música, artes que se unen en muchas ocasiones originando bellas composiciones. Hay ejemplos en Cataluña (Verdaguer y su “Atlántida”), Alemania (Weber y su “El cazador furtivo” o Wagner y sus dramas musicales).

Rechaza la unidad de normas y estilos que imperaban en el siglo XVIII en Europa, cuyas directrices venían marcadas por Francia, Italia y Prusia. El resto de los países copiaban lo que se hacía en ellos. Donde más arraiga es en los países que no tuvieron oportunidad de desarrollar, hasta entonces, un arte estable: países centroeuropeos y escandinavos, y Rusia.

Las características de la música nacionalista son:

1. Parte de acentos populares, trasciende el color local y pasa a ser universal.
2. Se basa en la asimilación por parte de los compositores de los caracteres específicos del folclore autóctono que utilizarán para la creación (ritmos de danzas, rasgos estilísticos de canciones, escalas, giros melódicos, estilo instrumental...) y para expresarse como naciones.
3. El tema central no serán las formas que son la expresión de una sociedad aristocrática, sino la danza y la canción popular.
4. Búsqueda de la unión entre la música y la poesía propia de cada país
5. El recurrir al folclore lleva a nuevos lenguajes (emancipación modal, escalas pentatónicas, hexátonas,...)
6. Incorporación a la orquesta de nuevos instrumentos de percusión y nuevos efectos coloristas en la orquestación
7. Por la misma razón, esta música tiene una especial riqueza melódica

2. PRINCIPALES ESCUELAS NACIONALISTAS

2.1. RUSIA

En el primer cuarto del siglo XIX se dan los primeros intentos de construir una ópera específicamente rusa; Glinka (1804-1857) compone la primera, “Una vida por el zar”, en la que, aún con influencias de Rossini y de la Grand Ópera francesa, trata un tema ruso con

rasgos nacionalistas (canciones rusas identificables, el compás 5/4, melodías pentatónicas y acompañamiento al unísono). Otro compositor que contribuirá a perfilar la base del nacionalismo será Dargomizhsky (1813-1869), con su ópera “El convidado de piedra”. En tiempos del zar Alejandro II se instauran instituciones educativas musicales, produciéndose una ambigüedad al intentar acabar con el retraso endémico importando modelos occidentales (Antón Rubinstein en Moscú), y al cultivar lo específicamente ruso (San Petersburgo).

El Grupo de los Cinco: esta escuela se caracteriza por la defensa general de la música rusa y una oposición frontal a las instituciones musicales oficiales. Llamados también “la manada poderosa”, estaban organizados por Mili Balakirev (1837-1910), siendo el resto de los miembros Cesar Cui (1835-1918), Alexander Borodin (1833-1887), Modest Musorgsky (1839-1881) y Nikolai Rimski-Korsakov (1844-1908). Algunos de sus rasgos comunes son:

- alientan al nacionalismo renovando el teatro lírico
- colorismo orquesta
- dejan muchas obras sin terminar
- novedades modales, rítmicas y dramáticas

Mili Balakirev: su fuerte personalidad dominó el grupo, corrigiendo y revisando al resto. Coleccionó cantos populares y fundó la Nueva Escuela de Música, rival del Conservatorio. Compuso canciones, oberturas y poemas sinfónicos.

Cesar Cui: fue el teórico del grupo

Alexander Borodin: en sus dos sinfonías y en su ópera “El Príncipe Igor” se advierten sus efectos orquestales (su especial tratamiento del viento metal), atractivas melodías e inflexiones modales, y una tendencia al exotismo. También destaca su pintura musical “En las estepas del Asia Central”.

Modest Musorgsky: junto a los grandes literatos rusos del momento, comparte el desdén por la belleza formalista, el arte ligado a la vida y al pueblo ruso, el arte como comunicación, y un consciente y agresivo eslavismo que simpatiza con el campesino ruso. Casi toda su obra fue revisada por Rimski Korsakov, que suavizó su áspera orquestación. Es el que más penetra en el alma rusa con sus escalas modales, y sus ritmos y melodías litúrgicas y folclóricas. Entre sus obras citamos las óperas “Boris Godunov”, “Khovanshchina”, “El matrimonio” y el poema sinfónico “Una noche en el monte pelado”.

Nikolai Rimski-Korsakov: Posee una gran habilidad orquestadora, revisando las obras del grupo. Su técnica orquestal se manifiesta en el relieve que da a una línea melódica principal a través de doblajes, anulando la actividad de los registros medios y bajos. Calcula los efectos orquestales cuidadosamente, cuya sonoridad se manifiesta en “Capricho Español”, “Sherezade” y “Obertura del Festival de la Pascua Rusa”. Sus óperas más conocidas son “La novia del zar” y “La doncella de nieve”

2.2. BOHEMIA

En 1772 el pueblo bohemio es el más musical de Europa, pero por las guerras durante su historia no gozará de las mismas oportunidades que Italia. En 1918 se independiza, unificándose Bohemia, Moravia y Eslovaquia, creándose Checoslovaquia. Los primeros intentos de música checa se dan a principios del XIX con Tomášek, que pone música a textos checos y compone melodías con influencias folclóricas. Pero será a finales del XIX cuando, con Bedřich Smetana (1824-1884), Moravia encontrará un compositor

nativo que intentará crear un arte musical nacional. En sus óperas serias, los argumentos los extrae de historias y leyendas de Bohemia. Fue de los primeros en usar el poema sinfónico como vehículo expresivo, destacando el ciclo épico de los seis poemas sinfónicos “Mi patria”, siendo el más conocido “El Moldava”. En ellos representa episodios de la vida y leyendas de Bohemia descritos así por el propio autor: una escena espléndida en un castillo medieval (Vyšehrad), el fluir apacible del río Moldava (Vltava), el triunfo de la amazona bohemia Sarka sobre sus enemigas (Šárka) y las hazañas militares de los seguidores de Jan Hus (Tábor), incorporando ritmos de polka y elementos folclóricos. En su música de cámara, destaca el cuarteto de cuerda “Mi vida”, con carácter programático al ilustrar aspectos de su vida (deseos y borracheras de juventud, su primer amor, su desesperanza final ante el augurio de su sordera).

Antonín Dvořák (1814-1904): En su primer periodo recibe influencias clásicas de Beethoven, Schubert y Wagner. En el segundo, emplea la música popular de su Bohemia natal, suponiendo entonces una especie de romanticismo exótico. Las obras con estas características son “Dúos Moravos” para dos voces y piano y “Danzas Eslavas”, para dos pianos, posteriormente transcritas para orquesta. Cada danza consiste en una serie de secciones contrastantes, actuando la primera como ritornello. Los movimientos de sus obras se ajustan a patrones rítmicos de danzas de Bohemia y las melodías adquieren un carácter cíclico, un aire modal o bien ciertos giros melódicos basados en una “escala por saltos”, todos ellos rasgos populares. En Nueva York compuso “Sinfonía del Nuevo Mundo”, tradicional en su forma pero con aires modales y populares. En general, su estilo es retrospectivo: tonalidades claras sin abusar del cromatismo, regularidad en las melodías, modulaciones a tonos esperados y variedad de efectos orquestales.

Leoš Janáček (1854-1928): Difundirá también la tradición musical checa. En su ópera “Jenůfa” se observa su estilo: flexibilidad en su tonalidad, ritmo y melodía; uso de la melodía discurso; modalismo, y reflejo musical de las acciones dramáticas y psicológicas. También destaca su misa eslava para coro, solistas, órgano y orquesta titulada “Misa Glagolítica”.

2.3. PAÍSES NÓRDICOS

Noruega: Edvard Grieg (1843-1907) realizó una importante actividad como director de orquesta y como promotor de la música en Noruega. Su estilo se caracteriza por frases regulares, incapacidad para lograr continuidad rítmica y unidad formal en los movimientos extensos, estilo pianístico con adornos en la línea de Chopin, influencias de canciones y danzas populares noruegas (giros modales y armónicos, bajos de bordón y combinación del $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$). De su producción, destacan los lieder, piezas breves para piano, “Melodías y danzas populares noruegas”, “Concierto para piano en La menor” y “Peer Gynt”.

Finlandia: Jan Sibelius (1865-1957): Sus primeras obras son poemas sinfónicos, como “Finlandia”, compuesta para una fiesta patriótica que, provocó tal conmoción política que sus representaciones fueron prohibidas. También es famoso por sus “Suites orquestales” y por su “Concierto para violín en Re menor”, pero donde realmente aparece su solidez técnica y su perfección formal es en sus siete sinfonías. Sus rasgos son: apagada escritura musical, acorde con la severidad del paisaje y clima finlandés; melodías con influencias folclóricas (cromatismos, escalas diatónicas y modales, armonía modal ambigua, largas notas pedales).

2.4. ESPAÑA

2.4.1. El Nacionalismo español

Son fundamentales las ideas de Francisco Asenjo Barbieri y Felipe Pedrell para el surgimiento del nacionalismo, quienes tratan de recuperar los valores de nuestro pasado a través del estudio y la inspiración de sus obras. Pedrell plasma estas ideas en su manifiesto “Por nuestra música”. Ambos contribuyen a restaurar la música patria y a defenderla de invasiones extranjeras no sólo con sus composiciones, sino con la publicación de parte de nuestro folclore musical y de las partituras de nuestros grandes autores del XVI, como el “Cancionero de Palacio”. Los elementos que lo determinan son:

- La conciencia de la riqueza de nuestra música y folclore, que sirve de punto de partida para esta restauración.
- Influencia de la música andaluza y de otras regiones.
- Explotación de las peculiaridades armónicas, rítmicas, escalas específicas e instrumentos típicos españoles.
- Los músicos tratan de solucionar dos problemas: ayudar a la creación de un nuevo espíritu nacional y poder presentarse en Europa con voz propia.

Muchos de estos músicos participan de los ideales de la Generación del 98, buscando las esencias de nuestro pueblo.

2.4.2. Siglo XIX

El primer personaje relevante, como compositor y violinista, es Pablo Sarasate (1844-1908) con obras como “Danzas Españolas” y “Aires gitanos”, inspiradas en el folclore español. Representa la presencia en España del virtuosismo violinístico, junto con el santanderino Jesús de Monasterio.

Tras él, la siguiente personalidad es Isaac Albéniz (1860-1909). Su piano recoge tendencias que van desde el Romanticismo más clásico hasta el Impresionismo debussiano. Compone “Suite Española” y “Cantos de España” para llegar a la “Suite Iberia”, donde el folclore se eleva a niveles muy creativos. El otro creador del Nacionalismo español antes de llegar a Falla es Enrique Granados (1867-1916), que se expresa con el piano en sus “Danzas Españolas” y “Goyescas”. Muy relacionado con el mundo de la tonadilla y llena de arabescos, a veces recuerda el lenguaje de Scarlatti, y en otras a Debussy y Schumann. También destacan sus tonadillas para piano y canto.

2.4.4. El Siglo XX

Asistimos a un claro renacimiento de la música en España por estos motivos:

- Los esfuerzos por cambiar la música de Barbieri, Pedrell, Chapí, etc, que fructifican en el siglo XX
- Creación de sociedades filarmónicas que cambian el panorama de la música sinfónica y de cámara
- Creación de, al menos, tres importantes orquestas: la Orquesta Sinfónica de Madrid, La Orquesta Filarmónica de Madrid y La Orquesta Sinfónica de Barcelona, que estrenan repertorio español y presentan el europeo.
- Renacimiento de la música coral y de la Musicología
- Creación de la Sociedad Nacional de la Música (1915), donde se presentan las novedades de la música europea
- Las grandes figuras nacidas en el siglo XIX (Albéniz, Granados y Falla) dan ahora sus mejores frutos y nombre internacional a la música española

a) Generación del 98, de los maestros

Se les denomina así por el magnífico magisterio que ejercieron sobre las siguientes generaciones y por su magnífica creación musical. Se relacionan con el ideario de la Generación del 98. Destacamos a Manuel de Falla, Joaquín Turina, Pau Casals, Jesús Guridi y Óscar Esplá.

Manuel de Falla (1876-1946): figura cumbre del grupo, con él nuestra música comienza a tener un lugar privilegiado mundialmente. Pasa por todas las fases (Nacionalismo, Impresionismo, Neoclasicismo) y reúne cualidades tales como el espíritu individualista, búsqueda a través del folclore del paisaje español, intento de europeización y el vivir íntimamente los problemas políticos y sociales que le unen a la Generación del 98. Las etapas de su obra son:

1. Comienza con “La vida breve”, basada en elementos folclóricos. También incluye “Cuatro piezas españolas” y “Canciones españolas”.
2. Aquí, la esencia del folclore andaluz impregna su pensamiento musical. Incluye en “El amor brujo” la Andalucía trágica; en “Noches de los jardines de España” la Andalucía campesina y en “El sombrero de tres picos” la Andalucía nostálgica y poética.
3. “El retablo de Maese Pedro”, “Concierto de clave”. Trata temas de la vieja música castellana, busca ese ascetismo típico de las esencias castellanas y que tanto entusiasmo a la Generación del 98. Su última obra, en Argentina, “La Atlántida”, mezcla la ópera y el oratorio.

Joaquín Turina (1882-1949): se inspira en Andalucía con obras como “Danzas Fantásticas”, “Procesión del Rocío”, “La oración del torero” y “Sinfonía Sevillana”.

b) Generación del 27

Los rasgos que la definen son:

- Introducen las vanguardias europeas (Impresionismo, Neoclasicismo, Dodecafonismo)
- Nos incorporan en la historia de la música europea
- Activismo musical simbolizado en la crítica musical, continuos estrenos, creación de orquestas, etc.
- Relación de los músicos con otros intelectuales (Lorca, Alberti), viendo la música como un ejercicio de inteligencia.
- Los autores más relevantes son:
 - El Grupo de Madrid: Ernesto y Rodolfo Halffter, Salvador Bacarisse, Fernando Remacha y Rosa Ascot
 - El Grupo de Barcelona: Federico Mompou, Roberto Gerhard, Eduardo Toldrá
 - Resto de España: Joaquín Rodrigo (“Concierto de Aranjuez”), Rafael Rodríguez Albert, etc.

c) Generación del 51

Tras la Guerra Civil, se da un corte brusco en todas las artes. A finales de los 40 se intenta cambiar la situación en Madrid y Barcelona. Esta generación surge como respuesta al renovarse o morir; se presenta en los 50 como un intento de recuperar el tiempo perdido para acomodarnos en Europa, dar a nuestra música el sentido de cambio necesario o inventar un nuevo mundo de formas. Los compositores que participan son Carmelo Bernaola, Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Antón García Abril, etc. Las vanguardias que estos autores cultivan son el serialismo, las corrientes objetualistas, las corrientes

aleatorias, el movimiento zaj, la corriente electrónica, etc.

d) Los intergeneracionales y la Generación del 61

Aprovechan el clima de restauración creado por la Generación del 51. Está formada por autores aún en activo: Tomás Marco, Francisco Guerrero, José Luis Turina. Contribuyen también a la labor musicológica y a la investigación. Algunos de estos autores trabajan también con las músicas alternativas.

2.5 INGLATERRA Y ESTADOS UNIDOS

Tras caer enormemente una vez que finaliza el Barroco, Inglaterra resurge con la producción musical de dos grandes autores: Edward Elgar y Frédéric Delius. La música nacionalista norteamericana toma un carácter especial por el nacimiento de un nuevo estilo de música: el jazz. Destaca George Gershwin con “Porgy and Bess”, “Rhapsody in blue” y “An american in Paris”.

2.6. HUNGRÍA

Las peculiaridades de esta nación donde se juntan razas muy diferentes (húngara, gitanos, turcos) han dejado una diversa forma de folclore, caracterizado por el énfasis rítmico, resaltado por la percusión y por la inestabilidad tonal. Destacan Zoltán Kodály y Béla Bartók.

No hay otro compositor que ejemplifique con tanta perfección como **Bartók** la integración de los estilos folklórico y artístico en el siglo XX. La importancia de **Béla Bartók** es triple. En primer lugar, publicó cerca de dos mil melodías populares de Hungría, Rumanía y Yugoslavia, de Turquía y el norte de África.

Escribió cinco libros e innumerables artículos sobre música folklórica, realizó versiones de melodías populares o compuso piezas basadas en ellas y desarrolló un estilo en el cual fusionó elementos folklóricos con técnicas desarrolladísimas de la música artística, de una manera más íntima de cuanto jamás se había hecho antes. En segundo lugar, fue un virtuoso del piano y maestro de este instrumento en la Academia de música de Budapest. También es uno de los cuatro o cinco músicos de la primera mitad del siglo XX cuya música sigue vigente. Destaca en todos los géneros. Sus *Cuartetos* son la más importante aportación de grandes dimensiones al repertorio de este medio desde Beethoven. *Mikrokosmos* para piano es una obra de enorme valor pedagógico y una muestra del propio estilo de Bartók. *El mandarín maravilloso*, la *Música para cuerda, percusión y celesta*, la *Sonata para dos pianos y percusión* y el *Concierto para orquesta* son también obras destacadas de este compositor.

La música de **Zoltán Kodály**, más nacionalista, es menos completa que la de Bartók, aunque su singspiel *Háry János* y su *Psalmus Hungaricus*, para tenor solista, coro y orquesta son obras muy estimables. No obstante, su mayor mérito reside en su labor como pedagogo musical.

2.7. IBEROAMÉRICA

En estos países el nacionalismo musical supone el nacimiento de la creación en este arte. En México destaca Manuel Ponce, con un nacionalismo muy romántico. En Brasil destaca Heitor Villa-Lobos, con sus “Bachianas Brasileiras” y abundantes obras para piano.

TEMA 12.- LA ZARZUELA: ORÍGENES, EVOLUCIÓN, ELEMENTOS, ETAPAS Y COMPOSITORES.

- 1.- Orígenes: Siglo XVII
- 2.- Siglo XVIII
- 3.- Siglo XIX: La restauración de la zarzuela en España. La zarzuela romántica.
 - a) La restauración de la Zarzuela.
 - b) Zarzuela Grande y Zarzuela Chica (1851 a 1880).
 - b.1.- Zarzuela Grande.
 - b.2.- Zarzuela Chica.
 - c) El género chico (1880-1910).
- 4.- La zarzuela en el siglo XX. Decadencia y restauración.

1.- Orígenes: Siglo XVII

En España, la creación de teatro musical comienza en el siglo XVII. Nuestras dos grandes formas teatrales, la Comedia y la Zarzuela, tenían partes habladas y partes cantadas. Por ello, la cultura musical española del siglo XVII produjo lenguajes y formas musicales muy específicas.

El nombre de “zarzuela” proviene del Palacio de la Zarzuela (a su vez llamado así, porque en él abundaban las zarzas), donde se representaron las primeras obras con este título.

La podemos definir así: Género teatral español, de carácter cómico, en uno o varios actos, en el que alternan las escenas habladas y cantadas, por lo tanto, es del mismo tipo que la ópera cómica francesa o el singspiel alemán.

El género comienza con las obras escritas por **Calderón de la Barca** alrededor de 1658, para ser representadas en el pequeño teatro del Palacio Real de la Zarzuela.

Los elementos que definen las zarzuelas del siglo XVII son:

- El diálogo era hablado y no cantado, raramente cantado en recitativo.
- Era un género para un público cortesano, no para el pueblo, que asistía a los "corrales de comedias".
- Su temática era amorosa, idealizada y pastoril; sus protagonistas son dioses y diosas de la mitología clásica pero, a pesar de ello, personajes de carne y hueso que se enamoran, odian y sufren; también participan villanos, jardineros, etc.
- Incorpora las características de la tradición dramática española del siglo XVII, es decir, la presencia de lo tragicómico, elementos populares como canciones, bailes, danzas, etc.
- Se emplean coros a cuatro voces, dúos, tonos y tonadas a voz sola, la mayoría en forma estrófica, o compuestos por coplas y estribillo.
- Aparecen también arias (llamadas **áreas**), y apenas se usa el recitativo.
- Son representadas por las compañías de Madrid y los instrumentistas de la corte.
- Los papeles solistas los interpretan actrices-cantantes de las compañías cómicas, y músicos de guitarra y arpa.

Las zarzuelas pronto se hicieron comunes en todas las fiestas reales, sobre todo a finales

del XVII. Los autores de la música fueron, en su mayoría, músicos asentados en la corte: **Juan Hidalgo** (*El laurel de Apolo*), **Sebastián Durón** (*Salir el amor del mundo*) y **Antonio Literes** (*Acis y Galatea*). La zarzuela conservó su carácter de fiesta real durante la época de los Austrias, hasta entrado el siglo XVIII.

2.- Siglo XVIII

En el siglo XVIII se producen algunos cambios, porque la zarzuela deja de ser un espectáculo para la corte y se extiende al público de los corrales y a los teatros municipales de Madrid, especialmente a los de *La Cruz*, de *Los Caños del Peral* y el del *Príncipe*, comenzando a ser, a partir de entonces, un género popular.

Quizá el músico que mejor simboliza el cambio en la primera mitad del siglo XVIII es **José de Nebra** (1702-1768). Conoce en Madrid el estilo español y el italiano, siendo ayudado y muy valorado por Farinelli, ya situado en España, y se dedica, durante treinta años, a producir para los tradicionales corrales de comedias.

El segundo cambio se da en la segunda mitad del siglo XVIII con la llegada del libretista **Ramón de la Cruz**, que introduce elementos populares, cuadros de costumbres y un claro realismo en colaboración con el músico **Antonio Rodríguez de Hita** (1724-1878).

La popularización de la zarzuela lleva a la creación de un nuevo género, la tonadilla escénica, que se representaba en los intermedios de zarzuelas u óperas de mayor calado. Empezarán a representarse de forma independiente a partir de la 2ª mitad del s. XVIII.

3.- Siglo XIX: La restauración de la zarzuela en España. La zarzuela romántica.

a) La restauración de la Zarzuela.

La gran época de la zarzuela española coincidirá con la restauración del género a partir de 1849; es decir, con el Romanticismo. Con el restablecimiento de la monarquía y la apertura del nuevo Conservatorio de María Cristina, se ponen las bases para competir con los italianos en el campo de la ópera; en consecuencia, nuestros músicos buscan la alternativa en el viejo género de la zarzuela, entonces en decadencia.

El éxito de estas obras concienció a una serie de compositores y libretistas, capitaneados por **Barbieri**, de la necesidad de esta restauración. Son los que dan vida al género en esos 30 años que van desde 1850 a 1880, en que llega el Género Chico: **Barbieri**, **Gaztambide** y **Arrieta**.

Ellos intentan crear un nuevo teatro nacional y una “música nacional”, y llegan al género de **zarzuela** como el adecuado sobre todo después del enorme éxito en 1851 de la obra *Jugar con fuego*, de **Barbieri**, que determina el modelo de la nueva zarzuela.

Estos músicos fundan la Sociedad de Artistas.

b) Zarzuela Grande y Zarzuela Chica (1851 a 1880).

b.1.- Zarzuela Grande.

La zarzuela está realizada con los mismos medios del teatro decimonónico europeo: partes para solistas, coros e instrumentos.

Las características de la zarzuela grande, siguiendo el modelo de *Jugar con fuego*, de **Barbieri**, son:

- **SOLISTAS**: aria (de influencia italiana, no es muy utilizada), romanza, coplas, dúos, tercetos y concertantes.
 1. La **romanza** tiene el mismo sentido del *romance* francés, es decir, carácter lírico y unido a textos amorosos o históricos. En general, es más sencilla, frecuentemente tiene carácter estrófico y es muy empleada.
 2. La **copla** es más ligera, graciosa, sencilla y popular. De aquí surgirá el futuro cuplé.
 3. Los **conjuntos** o concertantes constituyen el segundo elemento de la zarzuela decimonónica, y se usan al menos en dos o tres números de cada acto.
- El **CORO** constituye una de las sustancias y su empleo uno de los motivos del éxito popular de las obras, dado que a través de él se presenta lo más vistoso y entendible por el pueblo.
- **PARTES INSTRUMENTALES**: preludios de cada acto de fuerte color hispano e intermedios.
- Tres actos; menos frecuente dos, y excepcionalmente cuatro.
- Van precedidas de un preludio que prepara el ambiente y permite la apertura del telón.
- Este preludio va seguido de la entrada de un gran coro, generalmente de fuerte color hispano, con el que comienzan casi todos los actos.
- Los tres actos están compuestos por quince o dieciséis números de música, cinco o seis por acto.
- Estos números son poliseccionales, es decir, con cuatro, cinco y hasta seis secciones cada número. Cada sección implica cambios de tiempo y ritmo, y a veces de tonalidad.
- Existe un predominio del texto cantado sobre el hablado, y son frecuentes los temas de carácter histórico español.

Otras obras que destacan dentro de este género son *El juramento* de **Gaztambide** y *Marina* de **Arrieta**.

b.2.- Zarzuela Chica.

El segundo modelo lo constituyen las obras en un acto (o excepcionalmente dos), realizadas con unos medios y una estructura musical mucho más pobre y que será la que siga el futuro Género Chico. Sus elementos los podríamos fijar así:

- Un solo acto compuesto por cuatro, cinco o seis números de música.
- Se inicia con una introducción orquestal acompañada de un número coral uniseccional.

- Menor presencia de números corales.
- El número de personajes suele ser reducido, de tres a cinco.
- Carácter popular y claro predominio de elementos popularizantes en la música.
- Uso restringido del virtuosismo vocal, dado que los papeles serán interpretados por cantantes con dotes cómicas.
- Predominio del texto declamado sobre el cantado, temática popular y asuntos diarios.

Esta zarzuela tuvo la misma vida que la grande. Los estrenos de esas obras alternaban con las grandes, y en los mismos teatros. Para llenar un espectáculo se representaban dos o tres zarzuelas chicas. Las más destacadas fueron, de **Barbieri**, *Gloria y Peluca*, *Entre mi mujer y el negro*; de **Gaztambide**, se deben citar *El estreno de un artista* y *Una vieja* y de **Arrieta** *El grumete*.

c) El género chico (1880-1910).

En torno a 1866, el público que asistía a los teatros estaba cansado de los largos dramas románticos en tres actos y dejó de ir al teatro. Entonces una serie de autores y actores decidieron hacer obras pequeñas, en un acto, que durasen sólo una hora, y representarlas en cuatro sesiones diferentes a lo largo de la tarde: 8:30, 9:30, 10:30 y 11:30; por ese motivo se le denominó "teatro por horas"; de esta manera, cada espectador podía escoger, como en el cine de hoy, la sesión que más le gustase. Hasta 1880, estas obritas eran habladas, pero el público también se cansó del teatro por horas, que entró en crisis. Se pensó entonces en que si a estas obras se les añadía música, atraerían de nuevo al público. Esto se experimenta en 1880 con la obra *La canción de la Lola*, para la que hizo música **Federico Chueca**. El experimento tuvo éxito y, a partir de ahí, el "Género Chico" será ya con música y comienza la historia que estudiamos a continuación. El lugar por excelencia en donde se representará este nuevo género será el Teatro Apolo.

Ese Género Chico nuevo se puede definir como **obra teatral breve, en un solo acto, generalmente de carácter cómico y que se representa en las sesiones por horas** de algunos teatros madrileños.

Estas obras tienen las siguientes características:

- Obra escénica en lengua castellana en un acto.¹
- Consta de entre 5 y 8 números de música.
- Alterna diálogos hablados y cantados.
- Desarrollo de un lenguaje musical de clara tendencia popular, con uso de canciones andaluzas, seguidillas, boleros, tiranas, fandangos, cachuchas, polos, etc.
- Fuerte caracterización musical de los personajes, llegando en algunos casos a la caricatura y su clasificación en buenos y malos.
- Defensa de valores tradicionales como nacionalismo, patriotismo, o de los sacrificios propios de la naciente burguesía decimonónica.
- La contemporaneidad. Salen a relucir políticos, marcas de productos comerciales, alusiones al naciente cine, los problemas municipales, bailarinas y cupletistas, la subida de los precios, las modas en el vestir y en las costumbres, etc.
- El Género Chico es un fenómeno muy típico de Madrid. El resto de las regiones,

- cuando salen en las obras, son vistas desde Madrid.
- Música usada es de carácter popular urbano (vals, habanera, mazurca, chotis, tango, el pasacalle o pasodoble).
 - Presencia del folclore andaluz y de la jota.
 - Otras danzas: seguidilla y el chotis, posiblemente de origen escocés que comienza, a partir de esta época, a ser el símbolo de Madrid.

No obstante, la expresión Género Chico resulta hoy ambigua, dado que abarca géneros diferentes, sobre todo dos: el sainete lírico y la revista:

Sainete lírico. Es una obra musical en un acto, de acción contemporánea, con personajes y ambiente populares, localizado en una ciudad (generalmente Madrid), de carácter cómico, enredo mínimo, lenguaje coloquial y final feliz. El ejemplo más claro es el de *La verbena de la Paloma*, de Tomás **Bretón**.

Revista. Obra lírica que consiste en una sucesión de escenas yuxtapuestas sin casi enlace argumental, salvo la alusión a la actualidad pasada o a un tema concreto, también actual. Un ejemplo también perfecto puede ser *La Gran Vía* de Federico **Chueca**; en ese caso, inspirada en la construcción de una nueva calle que se proyectaba entonces: la actual Gran Vía madrileña.

Las mejores páginas del Género Chico se escribieron por estos autores, que nos han legado obras geniales, oídas millares de veces en toda España y América, y cuyas músicas han pasado a ser parte de nuestro legado musical. Siguiendo un poco la sucesión de éxitos del Género Chico, debemos destacar: **Federico Chueca** con *La Gran Vía*, *Agua, azucarillos y aguardiente* y *El bateo*; **Tomás Bretón** con *La verbena de la Paloma*; **Ruperto Chapí** con *La Revoltosa* y *El tambor de granaderos*; **Jerónimo Giménez** con *La boda de Luis Alonso*, *El baile de Luis Alonso*.

4.- La zarzuela en el siglo XX. Decadencia y restauración.

A comienzos del siglo XX el Género Chico inicia una gradual decadencia, y con ello la zarzuela desemboca en su tercer período, que se extiende hasta después de la Guerra Civil, en los años cincuenta. El Género Chico fue erosionado por una serie de nuevas variantes líricas, como el “género ínfimo”, varietés, cuplé y la opereta, que no era sino una contaminación entre las variedades y la zarzuela; pero la zarzuela resurgió de sus cenizas y, concretamente, la vieja Zarzuela Grande, que es la que deja sus mejores páginas. Un enemigo no menor fue, sin duda, la invención del cinematógrafo.

La zarzuela entra en decadencia a partir de 1910; sin embargo, esta decadencia durará poco dado que se vuelve a recuperar en la década de los veinte con figuras de la talla de **Amadeo Vives** (*Bohemios* y *Doña Francisquita*), **José Serrano** y **Pablo Luna** (*El niño judío* y *El asombro de Damasco*).

Estos autores van a hacer otro tipo de zarzuela, con otros aires y basándose en las costumbres, las modas y los personajes que circulan por Madrid y por España en el siglo XX. A la manera de un nuevo brote de romanticismo sentimentalista, se entroniza un

género lírico que recoge las notas "chulapas" de la zarzuela anterior, con su garbo.

El final de la Guerra Civil activó por un tiempo el mundo de la zarzuela. Fueron muy importantes para el género las obras de **Pablo Sorozábal**, *Katiuska*, *La del manojo de rosas* y *La tabernera del puerto*; **Jacinto Guerrero**, con *La rosa del azafrán* y *El huésped del sevillano*; **Federico Moreno Torroba** con *Luisa Fernanda*, y **Francisco Alonso** con *La calesera*, *Las leandras*.



TEMA 13: LA DANZA Y EL BALLET

- 1.- La danza hasta el siglo XIX.
 - 1.1.- La danza para los griegos.
 - 1.2.- El inicio de la danza como arte: el Renacimiento y el Barroco.
 - 1.3.- El ballet en el siglo XVIII. Noverre, el "ballet d'action" y otras reformas.
- 2.- El ballet en el siglo XIX. El ballet romántico. Salvatore Viganó y Carlo Blasis.
 - 2.1.- Los dos grandes ballets: La sífide y Giselle. Taglioni, Perrot y Elssler.
 - 2.2.- La presencia de España. La escuela bolera.
 - 2.3.- De la decadencia a la restauración del ballet: Rusia.
- 3.- Los cambios del siglo XX. Sergei Diaghilev, Fokine, Massine y los Ballets Rusos.
 - 3.1.- Las reformas de Diaghilev.
 - 3.2.- Leonid Massine y Serge Lifar.
 - 3.3.- Otros reformadores.
- 4.- La danza moderna.
- 5.- La danza española.

1.- LA DANZA HASTA EL SIGLO XIX.

La danza se puede estudiar comenzando desde la prehistoria, dado que ha sido un fenómeno cotidiano; o bien partiendo ya de ella como arte evolucionado, es decir, un arte que, ayudado de una música creada para ser bailada, necesita del escenario, escenografía, etc.

Ya en las pinturas rupestres de la Edad de Piedra está patente su uso para diversos rituales; uso que continúa en frescos de Tebas y Egipto, en honor a Isis. Toda el área mediterránea conserva testimonios de este tipo y, así, en torno al año 1400 antes de Cristo existe ya la Danza del toro, en la que una serie de danzantes bailan alrededor de un toro, saltando sobre sus cuernos.

1.1.- La danza para los griegos.

Pero la danza es elevada a una categoría superior por Platón, quien la considera como una parte de la educación en la infancia. Los griegos distinguen entre las nueve musas a la musa de la danza, *Terpsícore*, "la que se complace en la danza en rueda". Es más, para los griegos la música no es como para nosotros "el arte de los sonidos", es algo mucho más complejo y rico, la música es la *mousike tegne*, es decir, "el arte de las musas" que, en sentido griego, es la palabra bailada y acompañada por instrumentos; y abarca, por lo tanto, melodía, ritmo, danza y canto.

Entendemos por qué hasta los duros guerreros espartanos la usaban como entrenamiento para la guerra. Nada menos que Sócrates señala que "el que mejor baila es el mejor guerrero". En los actos culturales de los griegos, desde tiempos remotos, la palabra se asociaba a la música y la danza.

Bajo el aspecto de su función educadora, la *mousike* se entendía como un arte que une palabra, melodía y baile, y se consideraba la más eficaz de las artes para educar al ser humano.

1.2.- El inicio de la danza como arte: el Renacimiento y el Barroco.

Con la llegada del Medievo, la danza, que había pasado unos años difíciles de prohibición, se hace ya pública. Podemos decir que nace en esta época la danza de salón. También existían danzas religiosas, sobre todo en el siglo XIII con el Ars Nova.

A comienzos del siglo XV se publica el primer manual de danza europeo. Las bases para

entender el proceso del nacimiento de la danza como arte de escenario son:

- Es en el Renacimiento donde alcanza gran importancia. Se esperaba que todos los hombres y mujeres instruidos fuesen buenos bailarines.
- Muchas danzas no eran sino arreglos de melodías populares, aunque la mayoría fueron escritas para reuniones sociales; pero sobre ellas se inició un proceso de regulación y, en consecuencia, de sofisticación. Su uso continuo hizo que buena parte de lo que denominamos "música instrumental" del período, sea para danzar.
- Las normas de las danzas se hicieron de inmediato complejas y ricas en cuanto al movimiento del busto, la cabeza y los brazos.
- Se distinguen dos clases de danzas: las altas, que tenían levantamientos de piernas y saltos; y las bajas, que casi no separaban los pies del suelo.
- Se agrupan en pares o tríos. Una combinación favorita es una danza lenta en ritmo binario, seguida de una rápida en ternario. Muy pronto se hicieron famosas una serie de ellas, siempre cortesanas, como la *pavana*, la *gallarda*, la *allemanda*, la *corrente*, la *gavota* y el *saltarello*.

La eclosión del ballet como arte se produce durante la segunda mitad del siglo XVI, en las cortes italianas, y llega a ser un arte específico cuando se incorpora a la corte francesa. Así comienza la música de ballet más temprana, el *ballet comique de la reine*, que se representa en París en 1581 para celebrar los esponsales del duque de Joyeuse con Margarita de Lorena. Con ello nace el ballet clásico, predecesor del ballet moderno.

La danza sufre una gran evolución en Francia a partir de este momento, debido al apoyo real. El rey Luis XIV se convierte en el gran mecenas del ballet; él mismo era bailarín y aparecía en los ballets. Se crea así el denominado *ballet de cour*.

El *ballet de cour* era una forma de danza, y también dramática, que consistía en **una serie de *entrées* o cuadros compuestos por el declamado o cantado de versos, la pantomima y el baile propiamente dicho**. Era una danza estrictamente cortesana. Su estructura era:

1. La obra dramática, con acción, desarrollo y desenlace.
2. Después seguía la obertura instrumental y se exponía el tema mediante un recitado.
3. Seguían las *entrées*, que eran como los actos de la comedia y en los que se mezclaba el canto y la danza.
4. Terminaba con el gran ballet, que era la apoteosis final en la que intervenía toda la corte.

La música con la que se acompañaban era ya plenamente barroca. Fue famosa la orquesta denominada "los 24 violines del Rey", con que se acompañaba dicho ballet. Es importante añadir que esos ballets iban acompañados de escenografías fastuosas, los bailarines ataviados ricamente con trajes y con bellas máscaras servían a veces para desviar la atención y que el público no advirtiera la poca técnica de los cortesanos en el baile.

1.3.- El ballet en el siglo XVIII. Noverre, el "ballet d'action" y otras reformas.

En el siglo XVIII se producen una serie de cambios importantes:

1. Comienza la profesionalización del ballet y, con ello, su evolución como arte. Cran

-
- cantidad de bailarines surgen a lo largo de ese siglo.
2. Algunas bailarinas, como Marie Camargo, quitan el tacón de los zapatos y acortan las faldas con gran escándalo. Esto permitía pasos nuevos.
 3. Su rival fue Marie Zallé, que traslada a Londres el invento.
 4. Por fin llega el gran reformador del ballet, Jean Georges **Noverre** (1727-1809), que lo reformará haciendo desaparecer las máscaras que cubrían a los danzarines, dando a los ballets ideas dramáticas y dejando escrito un libro revolucionario: *Cartas sobre la danza y el ballet*, en 1760.

Las ideas y aportaciones de Noverre se pueden resumir así:

- El ballet no es simplemente un pretexto para bailar, sino un modo de expresar una idea dramática.
- Suprime las máscaras, pelucas y amplios vestidos de las bailarinas.
- Finalmente, se preocupa del estudio de la anatomía humana para saber qué es lo que se le puede exigir al cuerpo humano.

Dejamos para el final una de las aportaciones más importantes de Noverre, y es la invención del denominado *ballet d'action*, que no es sino un ballet en el que el tema es expresado únicamente por medio de la danza y la mímica, sin necesitar de una explicación cantada o hablada. Con ello, el ballet entraba en una nueva época.

Pero las reformas no se quedaron en Noverre. Casi al mismo tiempo otro gran reformador que vivía en Austria, llamado **Hilferding**, fue nombrado en Viena maestro de baile del Teatro de la Corte. Comenzó suprimiendo pelucas y caretas, e incorporando al ballet a personajes reales, aldeanos tirolenses y húngaros con sus trajes; se representaron numerosos ballets mímicos, respetando las leyes del arte dramático, igual que Noverre.

Las ideas de Hilferding fueron seguidas por su sucesor en Viena, el italiano **Angiolini**, quien montó gran cantidad de ballets-pantomima. En su estancia en Milán conoció a Noverre y comenzó la disputa entre ambos por saber quién había descubierto el ballet-pantomima, de donde se originan las *Cartas* de Noverre.

Lo importante es señalar que entre los tres entregaron a Europa un nuevo “ballet-drama-pantomima”. Para estos bailarines crearon música los grandes compositores del momento, sobre todo Gluck, a quien ya se ha estudiado; y el ballet tuvo una gran vida, desde la llegada al trono de Luis XVI hasta la Revolución Francesa.

2.- EL BALLE EN EL SIGLO XIX. EL BALLE ROMÁNTICO. SALVATORE VIGANÓ Y CARLO BLASIS.

A finales del siglo XVIII se estrena en Londres el ballet *Flora y Céfito*, con coreografía de Charles Didelot. En este ballet los bailarines se desplazaban continuamente por los aires y fue el primero en que se utilizaron cables para estos vuelos, una de las peculiaridades del ballet romántico. En esta obra se presentó una de las grandes bailarinas del siglo XIX, **Marie Taglioni**. A Didelot le valió ser llamado por el zar de Rusia, y por influencia de él se iniciará la gran historia del ballet en este país.

Hay otros dos nombres esenciales para el ballet, situados entre los siglos XVIII y XIX: **Salvatore Viganó** y **Carlo Blasis**. El italiano Viganó se casó con la segunda gran bailarina del momento, la vienesa **María Medina**, y aportó al ballet las siguientes novedades:

-
- Realizó y puso en vigencia los pensamientos de Noverre.
 - Consiguió que el cuerpo de baile, que hasta entonces casi no se movía, comenzase a hacerlo dando a cada bailarín una función.
 - Ponía especial cuidado en la música, que en muchos casos componía él mismo.
 - Creó muchos ballets, entre ellos *Prometeo* y *Los titanes*.

Igual de importante fue **Carlo Blasis** (1795-1878), que aporta sobre todo la pedagogía, escribiendo un *Tratado teórico-práctico de la danza*, 1820.

2.1.- Los dos grandes ballets: La sílfide y Giselle. Taglioni, Perrot y Elssler.

Dentro de este período de inicio del ballet romántico, existen dos fechas memorables; una fue el estreno de la ópera de Meyerbeer, *Robert le Diable*. En esta obra se hicieron unos maravillosos decorados en los que María Taglioni danzaba bajo la luz de la luna. Más importante fue, sin duda, el estreno del ballet *La sílfide*, en 1832, también por María Taglioni, del que se siguieron importantes consecuencias para el futuro ballet romántico. En este ballet se pusieron de moda muchos de los elementos externos que definen el ballet romántico:

1. Cuerpo ajustado de la bailarina, que dibuja perfectamente su talle.
2. Falda ligera y amplia, a la altura de las rodillas.
3. Cabello peinado con raya en medio y recogido atrás en una especie de moño. Cuello alargado, mallas de color rosado y zapatillas rosas de raso.

Pero sobre todo *La sílfide* era la representación de la inmaterialidad del cuerpo humano, de lo abstracto, de la reducción del cuerpo a la línea. Y para conseguir esto fue fundamental la invención del “baile sobre las puntas”, que inició la Taglioni, con el que se consiguió dar cierto sentido de ingravidez, mayor elevación; convertir a las bailarinas en un ser etéreo. Sin embargo, tuvo también otras consecuencias: la bailarina necesitó apoyarse en el hombre y éste, en consecuencia, se convirtió en una especie de mero acompañante. Por ello, el ballet romántico tiene como característica el ser casi exclusivamente para mujeres, mientras el hombre simplemente acompaña.

El otro gran ballet romántico de aquellos años fue *Giselle*. Creado por Jules Perrot para quien era su compañera de danza Carlotta Grisi, con música de **Adolphe Adam**. Es un ballet realista y místico a la vez, es decir, humano en el primer acto y fantástico en el segundo, por lo que el bailarín ha de unir todas las técnicas del baile.

2.2.- La presencia de España. La escuela bolera.

La danza y el baile son artes especialmente unidos a nuestras costumbres. En España existen danzas para cada acontecimiento ciudadano y desde tiempo inmemorial: las tenemos para celebrar las cosechas, bodas, muerte, festividades de los santos, etc. Ello produce que algunas de las más famosas del Barroco fuesen españolas, como la *chacóna*, la zarabanda, el *pasacalle*, etc. Desde el siglo XVIII conocemos la existencia de bailes, algunos pronto famosos como las *boleras*, la *seguidilla*, el *fandango* y otros, que llenaron los escenarios de nuestros teatros y corrales de comedias.

No obstante, la eclosión de la danza en España sucede en este período que estamos estudiando. Es a comienzos del siglo XIX cuando se inicia la danza clásica, y nace dominada por un baile que estaba entonces de moda y que se incorporó a la danza clásica, el *bolero*. Pero de inmediato surgen rivales de éste, la *seguidilla* y el *fandango*:

- El **bolero** es el primer baile famoso, de pareja, con tres partes: introducción, adorno y exaltación.
- La **seguidilla** se origina en La Mancha, pero rápidamente se extiende por toda España surgiendo variantes: *seguidillas boleras, pasiegas, sevillanas, gallegas*, etc. Es un baile alegre, en ritmo ternario, rico en figuras y variedad de movimientos, sobre todo de los pies; con acompañamiento de guitarra y castañuelas.
- El **fandango** es la tercera danza en importancia; una danza plena de carácter y de expresión pasional.

Del empleo de estas danzas surge la denominada *Escuela bolera*, que podríamos definir como una **danza académica nacional española, cuyos movimientos surgen de la síntesis entre los pasos y mudanzas del baile teatral del bolero y del ballet francés.**

2.3.- De la decadencia a la restauración del ballet: Rusia.

A mediados del siglo XIX decae la danza a pesar de que en aquel tiempo se produce un ballet famoso, *Coppelia* (1870), con música de Leo **Delibes**. Los puntos de partida para entender la situación son:

- Importancia del music-hall.
- Importancia de la opereta y del teatro bufo y, por ello, de las danzas de tipo urbano.
- Fuerte competencia de la ópera, en sus mejores momentos, con la lucha entre Verdi y Wagner.

Pero dentro de esta decadencia un país surgía con fuerza, Rusia. Desde comienzos del siglo XIX los maestros de ballet franceses viajan a Rusia, donde comienza a desarrollarse el ballet, de forma que en torno a 1880 el ballet clásico alcanza su esplendor en esta nación. Esta restauración está relacionada con la llegada del bailarín y coreógrafo **Marius Petipá**. La entrada de los danzarines rusos en el ballet fue un suceso fundamental. Con un tipo de danza masculina, consiguieron que el hombre dejase de ser un simple acompañante de la mujer. Las novedades que este coreógrafo impone son:

- Gran exigencia técnica a todos los bailarines, no sólo a los principales.
- Acepta la tradición rusa de dar la misma importancia a los bailarines masculinos (dotados de gran fuerza y virilidad), que a los femeninos.
- Inventa pasos y movimientos nuevos.
- Sus ballets tenían por lo general seis actos, con agrupaciones complicadas y muy grandes.

Petipá tuvo la suerte de colaborar con músicos de la importancia de **Tchaikovsky** y **Glazunov**. El primero le compuso *La bella durmiente*, al que siguió *El cascanueces* (1892) y *El lago de los cisnes* (1895), uno de los ballets más importantes del siglo XIX, todos de Tchaikovski. En este último se mezclaban danzas típicas con clásicas.

3.- LOS CAMBIOS DEL SIGLO XX. SERGEI DIAGHILEV, FOKINE, MASSINE Y LOS BALLETS RUSOS.

El proceso de creación anterior estaba agotado y el ballet tenía que cambiar, necesitaba ideas nuevas y luchar contra la técnica fría y mecánica. Este cambio procede de diversos lugares y, sobre todo, parte de una revolución casi interior: el bailarín debe de expresarse con libertad, con todo su cuerpo y sin someterse a reglas que le coarten.

En los cambios ejerce su influencia el descubrimiento de las danzas afroamericanas. Pero la gran reforma del ballet vino a través de los nuevos rusos. Surge en esta nación un personaje casi mítico **Sergei Diaghilev**, que elevó de nuevo la danza a arte fundamental. Su llegada a París produjo una auténtica revolución, con obras como *Danzas del príncipe Igor*.

3.1.- Las reformas de Diaghilev.

Diaghilev se unió con varios compañeros para su aventura, entre ellos los pintores **Alexandre Benois** y **Leon Bakst**. Comenzó una activa vida llevando a París el arte y la música rusas. Por fin, a partir de 1907, entra en relación con un joven coreógrafo llamado **Mikhail Fokine** y un jovencísimo bailarín, **Vaslav Nijinski**, que se hizo famoso por su estilo atlético. Faltaba sólo la contribución de otros mitos de la danza, **Anna Pavlova** y **Tamara Karsavina** y de un gran compositor: **Igor Stravinski**. En 1909 Diaghilev organiza la "Compañía de los ballets rusos", que se presenta en el *Teatro Chatelet* de París en mayo, iniciando la revolución de la danza. Los elementos de la reforma de los "ballets rusos" los podemos resumir así:

- Estudio de todos los detalles: escenario, pintores, música, danzantes. Todos son iguales; ninguno se puede imponer a los otros.
- Movimientos que responden al carácter de la música y no a leyes preestablecidas por la danza clásica.
- Todo el cuerpo del bailarín debe de tener expresividad, desde la cabeza a los pies.
- Danza y gesto han de ajustarse a la acción dramática.
- Los grupos son esenciales y no sólo ornamentales.

Las nuevas ideas se plasmaron en una serie de nuevos ballets, todos ellos de **Stravinski**: *El pájaro de fuego* (1909), *Petrushka* (1912), y sobre todo **La consagración de la primavera** (1913), cuyo estreno originó una auténtica batalla campal. Esos ballets produjeron un impacto imborrable en Europa y viajaron por todos los países, entre ellos España.

3.2.- Leonid Massine y Serge Lifar.

A pesar de los éxitos internacionales, los Ballets Rusos estuvieron siempre rodeados de problemas entre sus divos, y Diaghilev hubo de fundar en 1915 unos nuevos ballets. Se marchó Nijinski, pero llegará otra gran estrella, el joven bailarín y coreógrafo **Leonid Massine**, que brillará con luz propia hasta los años cuarenta. Su primer éxito será *Parade*, con música de **Erik Satie** y diseños cubistas de **Picasso**. En esta época Diaghilev creará al menos otro ballet genial, *El sombrero de tres picos*, con música de **Manuel de Falla**. Con Massine se llegó al ballet sinfónico; su reforma consiste en querer alcanzar una unión absoluta entre danza y música. Es el momento en que los grandes pintores, como **Picasso**, **Dalí**, **Miró**, realizan escenografías para estos ballets.

Otros dos grandes nombres del ballet están unidos a los últimos años de los "ballets rusos", el bailarín **Serge Lifar**, que se convierte en estrella del conjunto en 1923, con estrenos tan fundamentales como *Apolo y las musas*, de **Stravinski**, y el escenógrafo **George Balanchine**, hombre más enraizado en la música clásica y que será el puente entre Rusia y Norteamérica, donde desarrolló la mayor parte de su carrera. Dos de sus grandes creaciones son, la citada *Apolo y las musas* y *El canto del ruiseñor*, ambas de Stravinski.

3.3.- Otros reformadores.

Isadora Duncan (1878-1927), tuvo la trascendencia de llamar la atención sobre una nueva forma de hacer ballet, que sacudió de manera sustancial este arte como lo harán los nuevos rusos. Es la primera bailarina moderna, en sentido estricto; desarrolla formas de danza libre, buscando movimientos más espontáneos. Ataca la danza académica, el baile sobre las puntas de los pies, las posiciones antinaturales, ibera a los danzarines de las vestimentas, mallas, zapatillas de raso, etc.

Mary Wigman (1886-1973), creadora del ballet expresionista. Parte también de nuevos principios: influencia de las danzas de los primitivos, de los pueblos orientales y, sobre todo, advirtiendo la situación de crisis que vive Europa entre guerras, recoge en el ballet aspectos de feísmo y lo macabro, que no se habían usado hasta entonces. Produce una danza terrenal, muy apegada al suelo.

4.- LA DANZA MODERNA.

Una nueva capital de la danza surge en América, y concretamente en Nueva York. Ya a comienzos del siglo XX habían sobresalido dos nombres importantes, Ted Shawn y Ruth St. Denis, que tuvieron continuación en una serie de bailarines nacidos entre las dos guerras mundiales. Uno de ellos es **Merce Cunningham**, que forma su compañía en 1952, muy relacionada con el compositor de vanguardia **John Cage**, al que conoció en la Cornish School de Seattle. Cage enseñaba a sus alumnos a crear su propia música con instrumentos de percusión, y de él adquirió Merce una nueva visión de la relación entre música y danza. Otra reformadora es la también norteamericana **Martha Graham** (1894-1991), que en 1927 funda su propia compañía que tendrá un peso importante en la danza del siglo XX. Sin salirnos de Estados Unidos, **Arthur Mitchell** (1934), fundó en Harlem la primera compañía de danza exclusivamente de negros.

En Europa surgieron nuevas escuelas de ballet con danzarines de primera calidad; así, en Inglaterra **Margot Fonteyn**; en Rusia **Rudolf Nureyev** (1938-1993); ambos formaron la pareja de danza más famosa del mundo durante la década de los años sesenta. En Francia destacó **Roland Petit**, coreógrafo y bailarín que también había formado pareja con Margot Fonteyn.

Un lugar especial merece otro francés nacido en Marsella en 1927, **Maurice Bejart** con una personalidad mágica en sus movimientos, sus ojos y su sonrisa. Bailó como solista en la compañía de Roland Petit. Su primera coreografía importante fue *Sinfonía para un hombre solo*, que tuvo gran éxito. En 1960 se estableció en Bruselas, donde fundó una compañía estable que llamó "Ballet del siglo XX". Varias de sus coreografías más famosas lo han sido para música de su compatriota Pierre Boulez, con el que ha colaborado en repetidas ocasiones.

5.- LA DANZA ESPAÑOLA.

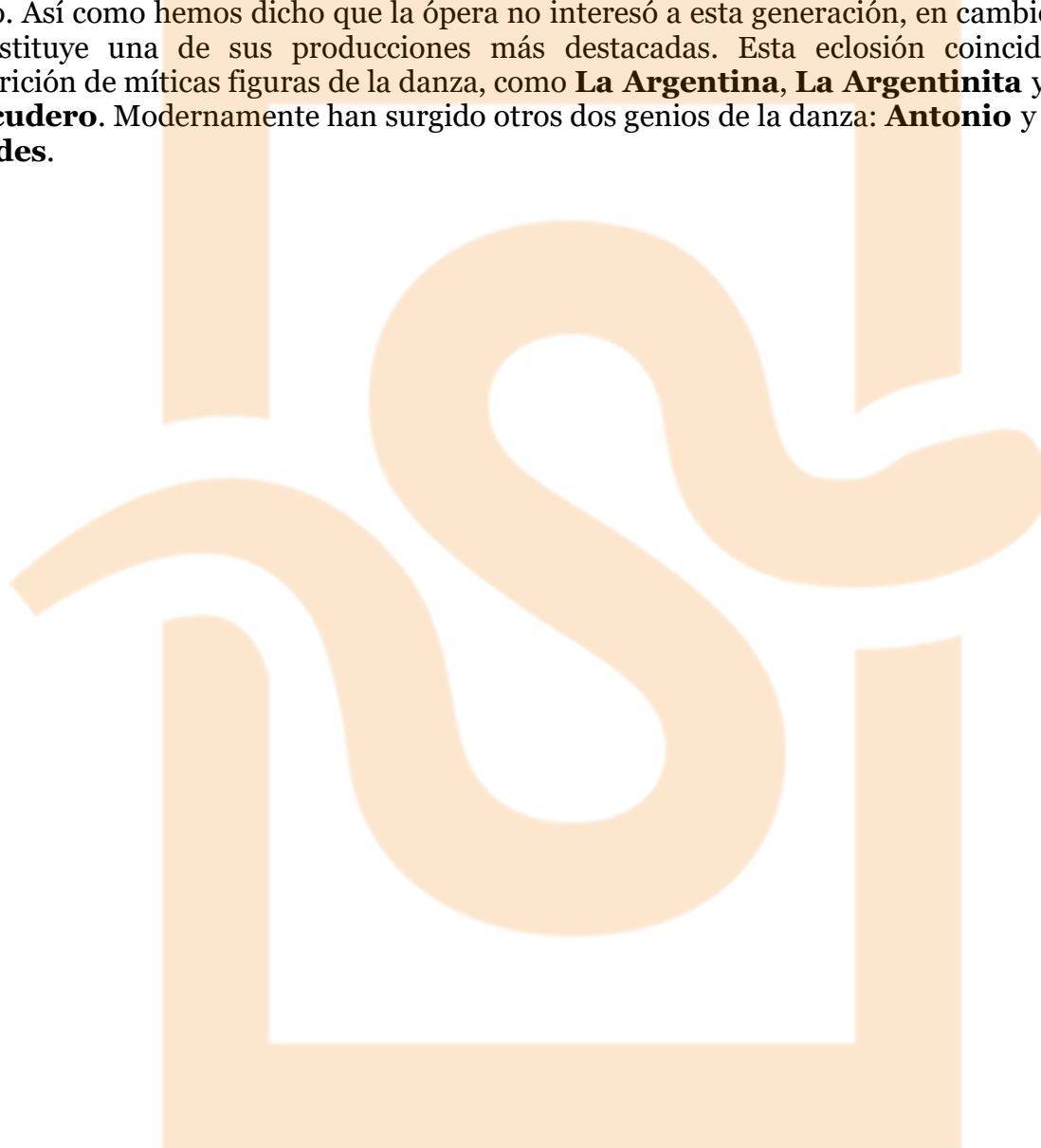
La presencia de España en la historia de la danza europea, iniciada a comienzos del siglo XIX, continúa en el siglo XX. En los primeros años de este siglo la influencia del flamenco se hace sustancial, y comienza a integrarse en un peculiar concepto de danza española, una danza similar a los grandes ballets europeos. Los cambios se pueden esquematizar así:

- La danza flamenca pierde su carácter individual y libre, y se enriquece con elementos cultos derivados del ballet clásico y moderno, como los pasos, la escenografía, la luz, etc.
- La guitarra es sustituida por la orquesta.

-
- Aparece el argumento como en los grandes ballets.

El auge de este tipo de danza, como hemos señalado, se da en los primeros años del siglo XX y, sobre todo, a partir de la revolución que supuso *El amor brujo* de Falla. Diaghilev, emocionado por este ballet, encarga a Falla otro y así surge *El sombrero de tres picos*.

A partir de este momento, numerosos compositores de la Generación del 27 compusieron ballets: **Gustavo Pittaluga**, *La romería de los cornudos*; **Ernesto Halffter**, *Sonatina*; su hermano **Rodolfo Halffter**, *Don Lindo de Almería*, etc. No sólo esto. Así como hemos dicho que la ópera no interesó a esta generación, en cambio el ballet constituye una de sus producciones más destacadas. Esta eclosión coincide con la aparición de míticas figuras de la danza, como **La Argentina**, **La Argentinita** y **Vicente Escudero**. Modernamente han surgido otros dos genios de la danza: **Antonio** y **Antonio Gades**.



TEMA 14: LA MÚSICA DEL SIGLO XX HASTA LA 2ª GUERRA MUNDIAL.

1. INTRODUCCIÓN.
2. EL IMPRESIONISMO.
 - 2.1 Definición.
 - 2.2 Características.
 - 2.3 Principales representantes
3. EL EXPRESIONISMO.
 - 3.1 Definición.
 - 3.2 Características y representantes.
4. DODECAFONISMO.
 - 4.1 Definición.
 - 4.2 Principales representantes y obras
5. NEOCLASICISMO
 - 5.1 Definición
 - 5.2 Principales representantes por países.
6. ESPAÑA

1. INTRODUCCIÓN

El siglo XX es símbolo de modernidad. Numerosos avances tecnológicos se realizan a lo largo de sus décadas. Se mejoran las comunicaciones, los medios de transporte..., pero no todo será positivo.

La entrada al nuevo siglo llenó de optimismo a la población del momento, pero este estado eufórico duró poco. Las dos Guerras Mundiales y las consecuencias del régimen nazi marcaron la primera mitad de siglo dejando escalofriantes cifras de muertos y desastres económicos. España por otra parte también tuvo sus propios problemas que la llevan a una guerra civil.

Durante las épocas anteriores que hemos estudiado, había unas características claras que definían el arte y la música del momento, sin embargo en el s. XX la principal característica es la pluralidad de estilos y tendencias artísticas. No existe un estilo único, ni siquiera en un mismo compositor.

Los artistas se preguntan cómo debe ser el arte, qué es lo bello... Hay una búsqueda constante de lo nuevo, un interés por la experimentación cada vez mayor conforme avanza el siglo. Se rompe así con los principios estéticos anteriores.

Entre la diversidad de tendencias del s. XX vamos a estudiar en este tema unas cuantas entre las que se encuentran el Impresionismo, Expresionismo, Dodecafonismo y Neoclasicismo.

2. EL IMPRESIONISMO

2.1.- Definición

El Impresionismo es ante todo una corriente pictórica que surge en Francia y de ahí debemos partir para entender su significado. Supuso una ruptura con la pintura tradicional. Los pintores impresionistas intentan captar en el lienzo no la representación exacta de las cosas sino las impresiones momentáneas que el artista tiene de ellas. Se rechazan los temas heroicos antiguos y hay gran interés por otros considerados triviales: momentos de ocio, escenas en cafés, teatros... Siempre se busca lo momentáneo, el ahora.

La música impresionista no trata de expresar sentimientos ni de relatar un

argumento, sino de **evocar un clima, sugerir una atmósfera**. Se basa en la alusión y el sobreentendido por medio de melodías, armonías, timbres, ritmos y principios formales radicalmente distintos a la tradición romántica siendo una música mucho más sutil y etérea.

2.2 Características

- Influencias modales: Los compositores sienten que han agotado las posibilidades de la escala mayor y menor por lo que buscan inspiración en los modos medievales, sobre todo el frigio y lidio. Usan intervalos de 4ª, 5ª, 8ª en movimiento paralelo lo cual dota a la música de un carácter arcaico.
- Interés por lo oriental, lo exótico, lo cual le lleva al uso de otras escalas como por ejemplo la escala pentatónica.
- Cambios en la armonía: El acorde se considera una entidad independiente y la atracción hacia la tónica se debilita. La tonalidad entra en crisis. Hay cierta tendencia hacia la emancipación de la disonancia. Empleo común de notas pedales consiguiendo todo tipo de efectos
- Cambios orquestales: Se buscan nuevas sonoridades y por eso se introducen instrumentos antes poco utilizados como el arpa, para conseguir distintos efectos tímbricos. La orquesta se utiliza a veces por planos sonoros.
- Distinto concepto de ritmo: Hay cierta tendencia a ocultar el compás, formándose en la música impresionista un *fluir* continuo donde a veces no es fácil seguir el pulso.

2.3 Principales representantes

- CLAUDE DEBUSSY: Responsable de llevar el estilo impresionista a sus últimas consecuencias. A partir de 1894 encontramos obras dentro de este estilo como son *Preludio a la siesta de un fauno*, sus *Nocturnos* para orquesta o su ópera *Pelleas y Melisande*. Muy importantes son su numerosas obras para piano: *Preludios*, *Estudios*, o su *Suite Bergamasque*.
- MAURICE RAVEL: Aunque es otro claro representante del Impresionismo, su obra presenta gran variedad ya que Ravel absorbió ideas de todas partes, incluyéndolas en su estilo. Gran orquestador, destacan sus obras como *La Valse* o el famoso *Bolero*. Orquestó obras de otros compositores como *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky y otras suyas propias en principio para piano como *Gaspar de la noche* o *Pavana para una infanta difunta*. También destaca su obra para piano con su *Concierto para piano* o *Concierto para la mano izquierda* con influencias del jazz.

3. EXPRESIONISMO

3.1 Definición

Una de las características mas importantes de la música del S. XX es el abandono de los principios tonales en busca de otros lenguajes de expresión. Esta tendencia aparece dentro de la corriente expresionista.

De nuevo el expresionismo nació en el campo de la pintura, esta vez en Alemania. Los expresionistas piensan que el arte debe reflejar el “yo interno” de su creador, sus sentimientos personales hacia la obra, lo cual lleva al uso de la modificación de la realidad por medio de la exageración y la distorsión. Se rechazará por lo tanto todo lo que hasta el

momento se ha considerado hermoso.

En música este rechazo produce nuevas concepciones de melodía, armonía, ritmo..., renunciando a los criterios convencionales de lo bello.

3.2 Características y representantes

- Al rechazarse las normas de la tonalidad ya no hay diferencia entre consonancia y disonancia y por supuesto no se siguen las normas para la relajación de estas disonancias.
- La música expresionista es atonal y será una música llena de tensión.
- Destacará el canto donde se distorsiona deliberadamente la acentuación de las palabras (igual que los pintores distorsionan los trazos, las figuras...). El canto expresionista es conocido como sprechgesang, y se encuentra a mitad de camino entre el canto y el habla.
- Al igual que ocurría con la música impresionista, aquí hay una búsqueda de nuevos timbres y sonoridades. Se juega con esto a nivel orquestal.

Los mejores representantes de este estilo son algunos de los componentes de la Segunda Escuela de Viena:

- ARNOLD SCHÖNBERG, principal figura. Obras en este estilo será su *Sinfonía de Cámara op. 9* o su inconfundible *Pierrot Lunaire* donde se usa el nombrado Sprechgesang.
- ALBAN BERG fue alumno de Schönberg. Destacan sus óperas *Wozzeck* y *Lulú*, obras expresionistas aunque con algún elemento dodecafónico.

Como es de imaginar, el público no aceptó en su momento este tipo de obras. Cuando los espectadores iban a un concierto, demandaban la comprensión de lo que escuchaban pero los recursos utilizados eran tan innovadores que el público rechazó en un principio la música atonal. Todavía hoy en día sigue habiendo gran recelo hacia este tipo de obras.

4. DODECAFONISMO

4.1 Definición

El abandono de la tonalidad traía como consecuencia que se debía encontrar un proceso de composición que lo sustituyera. Se necesitaba un mecanismo de recambio. Schönberg se dio cuenta de que el atonalismo era limitado así e intentó encontrar un sistema coherente. Surge así el Dodecafonismo.

El Dodecafonismo es un sistema de composición basado en el uso de las 12 notas de la escala cromática que se organizan en series según elige el compositor. No hay jerarquía en las series de sonidos. Todos tienen la misma importancia. Las series tienen siempre 12 sonidos usados con gran libertad aunque no se puede repetir ninguno de ellos hasta que no han sido utilizados todos.

4.2 Principales representantes y obras

Los más importantes representantes del dodecafonismo son los ya nombrados compositores de la Segunda Escuela de Viena.

- ^ ARNOLD SCHÖNBERG destacó con sus *5 piezas para piano* y *Variaciones para orquesta op. 31*. La obra más característica de Alban Berg en este estilo es su

Concierto para violín.

- ^ ANTON WEBERN fue también alumno de Schönberg. Fue quien más experimentó dentro del lenguaje dodecafónico. Destacan su *Concierto para 9 instrumentos y Sinfonía op. 21*.

5. NEOCLASICISMO

5.1 Definición

Corriente que surge en Europa alrededor de los años 20 como reacción al impresionismo, expresionismo... Consiste en revivir y volver a utilizar ciertos principios artísticos barrocos y clásicos que habían sido abandonados cuando llegó la corriente romántica en el Siglo XIX.

En este estilo tienen gran importancia los principios formales y la búsqueda de cierto equilibrio y orden en las composiciones.

Armónicamente se vuelve a usar la tonalidad aunque los compositores se permiten ciertas libertades que diferencian las obras Neoclásicas de las auténticamente barrocas o clásicas. Estas libertades no sólo aparecen en la armonía sino también en el ritmo.

Indudablemente se busca el abandono de la complejidad y el contraste de las anteriores corrientes como el dodecafonismo.

5.2 Principales representantes por países

Como hemos dicho, esta corriente se difundió por toda Europa y en cada lugar influirán las características propias de los distintos países:

A- FRANCIA

Bajo la influencia del músico Erik Satie, destaca dentro del Neoclasicismo el llamado Grupo de los Seis, sobre todo los compositores Francis Poulenc con sus *Movimientos Perpetuos* para piano y Darius Milhaud, que fue conocido por sus ballets *La Creación del Mundo* (con influencias del jazz) y *El Buey sobre el tejado* (conjunto de danzas basadas en música brasileña).

B- ALEMANIA

Aquí hay una total intención de simplificar la música para aspirar a su comprensión por parte de las masas. Surge así el concepto de Música Utilitaria, una música que pueda ser disfrutada tanto por profesionales como por aficionados. Se defiende la idea de que la música tiene mayor sentido si además de escucharse puede ser interpretada. Se pretende así reducir la distancia entre el compositor y el público.

En base a estas ideas escriben sus obras importantes compositores como Paul Hindemith con su ópera y después sinfonía *Matías El Pintor*, Carl Orff, gran pedagogo musical y director de orquesta aparte de compositor, con su conocido *Carmina Burana*, o Kurt Weill.

C- RUSIA

En Rusia el Neoclasicismo se ve influido por las circunstancias políticas. El Realismo Socialista obliga a los artistas a seguir unas directrices para que la música llegue a la masa de oyentes del pueblo. El control estatal por lo tanto influye en la obra de los compositores.

Destaca Sergei Prokofiev con su *Sinfonía Clásica* y sus ballets *Romeo y Julieta* y *Pedro y el Lobo*. También Dmitri Shostakovich con sus 12 sinfonías y su ópera *Lady*

D- LOS INDEPENDIENTES

Hablaremos ahora de dos compositores clasificados como Independientes ya que además de encontrarse dentro de la corriente Neoclásica realizan incursiones en otras tendencias y estilos. Son Igor Stravinsky y Béla Bartók.

Stravinsky es uno de los compositores más polifacéticos del S. XX. Su obra es absolutamente variada y plural pero tras una etapa nacionalista (él era ruso) su aportación al Neoclasicismo es fundamental. Destacan sus ballets *La Consagración de la Primavera* y *Pulcinella*. Más tarde realiza incursiones en el serialismo.

Bartók es el otro ejemplo. A pesar de sus características neoclásicas, en su música aparecen rasgos que la hacen sumamente compleja. Destaca su *Concierto para orquesta* y su obra *Mikrocosmos* para piano.

6. ESPAÑA

La primera mitad de siglo en España está marcada por la Guerra Civil (1936-1939). Este conflicto provoca un aislamiento cultural de España que se acrecienta durante la 2ª Guerra Mundial.

Aún así podemos hablar de importantes figuras en esta primera mitad de siglo:

- ▲ GENERACIÓN DEL 98: Surge paralela a la generación literaria del mismo nombre. Destaca sobre todo Manuel de Falla cuyo gran mérito fue combinar los elementos folklóricos españoles con el impresionismo primero y el neoclasicismo después. Destacan *Noches en los Jardines de España* y los ballets *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos*. Joaquín Turina también destaca con sus *Danzas fantásticas*

Otros de la Generación del 98 son Jesús Guridi y Oscar Esplá.

- ▲ GENERACIÓN DEL 27: Compositores nacidos alrededor de 1900 y que recogen la herencia de la Generación del 98. También es coetánea a la del 27 literaria. Se encuentran ciertos intentos atonales, dodecafónicos y neoclásicos. Destacan Roberto Gerhard, Ernesto y Rodolfo Halffter o Salvador Bacarisse con su famoso *Concierto para guitarra y orquesta*.
- ▲ Después de la Guerra civil, durante el régimen franquista no hay demasiado interés por la música, siendo la tónica general cierto nacionalismo casticista¹. La figura más conocida es Joaquín Rodrigo y su famoso *Concierto de Aranjuez*.

¹**Casticismo** es una postura literaria, cultural e ideológica, manifestada en España desde el siglo XVIII en oposición a la afrancesada o ilustrada, y que desde entonces se relaciona con el pensamiento **reaccionario**. Es una reivindicación defensiva de lo castizo, o sea, de las expresiones de todo tipo (culturales, religiosas, vitales, moda, actitudes, habla, o incluso de la organización política y social), que se perciban por el casticista como propias de su casta, entendida ésta no tanto como la raza o etnia propia, sino más bien como el carácter nacional español, la buena casta, incluso en términos reproductivos vagamente machistas, que formaron parte del nacionalismo español, sobre todo en sus expresiones más populares y en las expresiones de orgullo patriótico habituales durante el franquismo.

TEMA 15.- LAS NUEVAS TENDENCIAS A PARTIR DE LA II GUERRA MUNDIAL.

- 0.- Introducción.
- 1.- La música concreta y electrónica
- 2.- El serialismo integral.
- 3.- La música aleatoria o la indeterminación
- 4.- Música grupal.
- 5.- Música estocástica.
- 6.- Citas y collages.
- 7.- Minimalismo y nueva tonalidad.
- 8.- La Música española de vanguardia
 - 8.1.- La Generación del 51.
 - 8.2.- Los intergeneracionales y la Generación del 61

0.- INTRODUCCIÓN.

La Segunda Guerra Mundial (1939-1945) destrozó Europa, por lo que las artes en general sufrieron una fuerte conmoción. Hubo que reconstruir prácticamente todo el continente y, como consecuencia, surgen nuevos caminos expresivos y, sobre todo, un nuevo espíritu experimentador que hace que, a partir de 1945, hablemos de “vanguardia”.

Los cambios fueron de toda índole: algunos como producto de la evolución de ciertos movimientos ya iniciados en el período anterior, como los derivados del Dodecafonismo; otros, justamente como reacción a esta técnica; y otros, finalmente, provocados por las aportaciones de la ciencia y de la tecnología electrónica.

Otra circunstancia importante es que la vanguardia llegó ya a todos los países europeos y americanos, y algunos, además, adquirieron una importancia especial, como es el caso de España que, a partir de la llamada “Generación del 51”, tuvo una gran presencia en la música europea.

1.- La música concreta y electrónica

Música concreta es la producida partiendo de sonidos existentes en el mundo, es decir, por cualquier objeto. Según Pierre **Schaeffer**, su inventor, está producida por objetos concretos (cualquier objeto) y no por los abstractos, que serían los instrumentos tradicionales, como el violín, el órgano, la flauta, etc. Una vez recogidos los sonidos del mundo real en cintas magnetofónicas, los elabora con todo tipo de trucos, de tal forma que se desnaturalicen y conformen una nueva realidad sonora. Inmediatamente surgen los dos grandes compositores de esta música: **Pierre Schaeffer** (1910) y **Pierre Henry** (1927), con obras como *Sinfonía para un hombre solo* o *Sinfonía para una puerta y un suspiro*.

Música electrónica es aquella en que se utilizan solamente sonidos producidos electrónicamente por sintetizadores o aparatos electrónicos. El punto de partida de esta música es lo que se llama tono sinusoidal, es decir, el sonido puro, sin armónicos, que es físicamente desagradable y que hay que elaborar con aparatos complejos. La diferencia con la música concreta es, pues, clara. La música electrónica, al igual que la concreta, se hace en laboratorio. Surge inmediatamente un compositor de gran importancia, el alemán **Karlheinz Stockhausen**, que compone en 1953 el *Estudio I* y el *Canto de los adolescentes*.

Sin duda, los mejores frutos de estos dos inventos surgieron de la mezcla de ambos, que dio lugar a la **música electroacústica**. En esta técnica componen casi todos los autores reseñados, dado que, al unir ambos sistemas, se aumentan las posibilidades de creación. Se destacan así el italiano **Luciano Berio**, con *Mutaciones*, y **Bruno Maderna**, con *Nocturno*.

2.- El serialismo integral.

Al mismo tiempo que surgen las innovaciones de la música concreta y electrónica, en la citada Segunda Escuela de Viena, se sigue profundizando en las consecuencias del **Dodecafonismo**, sobre todo a través de **Anton Webern**. Él llevó hasta las últimas consecuencias al Dodecafonismo (que hasta entonces sólo había seriado la altura), organizando y seriando otros parámetros como la duración, la intensidad y el timbre. **Webern** pretendía controlar todas las variables musicales; en realidad estaba inventando el denominado **serialismo integral**, que definimos como una manera de componer en que ordena, en una serie de sonidos compuestos según el sistema dodecafónico, a todos los demás elementos sonoros: ritmos, timbres, intensidades, etc., por lo que surge una música totalmente organizada, totalmente calculada, donde cada nota —cada punto sonoro— tiene su estricto sentido.

Inmediatamente, muchos músicos jóvenes se lanzan a componer en esta línea. Destaca el organista francés **Olivier Messiaen**. Este autor influye mucho sobre sus alumnos, como Pierre **Boulez** y Karlheinz **Stockhausen**. Messiaen es uno de los músicos más importantes del siglo XX y su primera obra, integralmente serial, es la titulada *Modos de valor e intensidad*.

En esta misma técnica sobresalen otros autores como el francés **Pierre Boulez**, con obras como *El martillo sin dueño*; el alemán ya citado Karlheinz **Stockhausen**, con *Kontrapunkte*; y los italianos **Luciano Berio**, con *Serenata*, **Bruno Maderna**, con *Música sue due dimensioni*, y **Luigi Nono**, con *Il canto sospeso*.

3.- La música aleatoria o la indeterminación

Casi al mismo tiempo que el anterior sistema, y en los años de la posguerra, surge en Norteamérica el contrario: la utilización en la composición del azar o de la indeterminación, es decir, un modo de componer esencialmente intuitivo y nada sistemático. Entendemos por **música aleatoria** o **indeterminación**: aquella en la que el autor no escribe o determina totalmente la música que hay que tocar, sino que los músicos —en el momento de ejecutarla— tienen que inventar o completar la partitura; en este sentido, efectivamente, esta música no está totalmente organizada, y tiene un claro carácter antirracionalista; depende un poco del azar.

El gran profeta de esta tendencia es el compositor norteamericano **John Cage** (quien utilizará para sus obras dados, monedas, cartas, el I Ching, libro chino de los oráculos...) en compañía de Merce **Cunningham**. Podríamos resumir así las aportaciones de Cage:

1. **Búsqueda de nuevos materiales sonoros**, insatisfecho con los instrumentos

que tiene a su servicio.

- 2. Invento de nuevos sistemas de escritura musical**, para adaptar los materiales inusuales que utiliza.
- 3. Concepción de cada unidad del sonido como independiente**: no deriva de los que le preceden o siguen y, por ello, sin propósito ni conexiones con otros.
- 4.** Para conseguir éste hay que **sacar al hombre de cualquier control del sonido**, haciendo que sean "ellos mismos". Así se llega a la total indeterminación. Surgen obras como *Música para piano*, en la que los intérpretes inventan sobre ciertas notas propuestas, y según sus impulsos momentáneos.

La obra donde llevó esta teoría a sus máximas consecuencias de indeterminación y desintencionalidad fue **4' 33"**. La obra se basa en el silencio, y Cage se consagra a éste como parte sustancial de la nueva música.

Otros representantes de la música aleatoria son Boulez (*Estructures II*) y Stockhausen (*Pieza para piano XI*).

4.- Música grupal.

A partir de mediados de los años cincuenta del siglo XX, se inician vías para atacar el exceso de racionalismo, al que habían conducido las tendencias anteriores, porque ese cuidado extremo del detalle ensombrecía la visión del conjunto.

La reacción vino con la composición en grupo para varios conjuntos o grupos instrumentales, en el que la textura volvía a ser el centro. Es la obra de **Stockhausen**, *Gruppen*, donde se aplica por primera vez esta técnica. Esta **música textural** tiene especial relieve en dos músicos de Europa Oriental, que asumen un especial protagonismo: el polaco **Krzysztof Penderecki** y el húngaro **György Ligeti**. Penderecki compone *Lamento por las víctimas de Hiroshima* (1960), para cincuenta y dos instrumentos de cuerda o el *Oratorio en memoria de las víctimas de Auschwitz*. Allí lo que importa son las masas, los grupos de sonido o clusters, sin importar conceptos como melodía, etc.

5.- Música estocástica.

Surge igualmente como reacción al serialismo integral, y también a la indeterminación; es una forma de componer basada en el uso del ordenador y de la estadística a la hora de realizar la obra sonora. El gran cerebro de esta música es el griego afincado en París **Iannis Xenakis** (1922), que trabaja doce años con el arquitecto **Le Corbusier** y estudia música con Olivier Messiaen. En *Metástasis* (1953) empieza a aplicar la teoría de la probabilidad matemática; así, surgen obras como *Pithoprakta* y *Achorripsis*.

6.- Citas y collages.

Esta línea de acción musical es de los sesenta, y se basa en el uso de citas de la música tonal tradicional en las nuevas composiciones. Estas citas siempre se han usado. Recordemos cómo Stravinski partía de Pergolesi, para su obra *Pulcinella*. Lo novedoso del nuevo empleo de las citas es que ahora son usadas como objetos externos, que se elaboran, se distorsionan y se usan a lo largo de toda la obra. Es decir, el autor se distancia totalmente de lo anterior mediante distorsiones y yuxtaposiciones. Destacan en el uso de

estas técnicas Luciano Berio, Alfred Schinttke y Karlheinz Stockhausen.

Una variedad de esta corriente es el empleo del rock, jazz y músicas populares; sobre todo, el rock progresivo. La música clásica de concierto y el rock se influyeron mutuamente; quizá el mejor símbolo de ello sea **Frank Zappa**.

Más determinante es la influencia del **jazz** y las **músicas populares**. En el primer caso, recordemos compositores como **Leonard Bernstein** y, en general, el musical americano; en el segundo, a muchos autores en los que la presencia de elementos de la música étnica aparecen claros.

7.- Minimalismo y nueva tonalidad.

Como es lógico, esta tendencia es una reacción a la complicación de la música contemporánea; también, a la huida de buena parte del público. Su meta es componer una música más sencilla y directa. Parte de los siguientes presupuestos:

1. Sencillez de medios y estructuras.
2. Uso de nuevo de la tonalidad de una manera estática y repetitiva.
3. Ritmos repetitivos y aditivos.
4. Uso de temas bellos, transparentes y con una textura clara.

Esta tendencia nace en Norteamérica, movida por una serie de jóvenes músicos: **La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass**.

Steve Reich proviene del jazz y de la música popular y **Philip Glass** que se ha hecho muy famoso fundamentalmente a través de sus óperas. También, de sus músicas repetitivas que han invadido exitosamente el mundo de la música de masas y del cine.

8.- La Música española de vanguardia

8.1.- La Generación del 51.

El final de la Guerra Civil (1936-1939) marca un corte brusco, tanto en la música como en el resto de las artes. A finales de la década de los cuarenta, se inician los primeros movimientos para cambiar la situación por una serie de compositores nacidos entre 1924 y 1938. Este hecho sucede, casi al mismo tiempo, en Madrid y Barcelona.

La Generación del 51 surge en nuestro país como respuesta al renovarse o morir, y comienza a presentarse en la década de los cincuenta con un intento de recuperar el tiempo perdido. Se entrega a una triple lucha:

- Recuperar el tiempo para acomodarnos a Europa.
- Dar a nuestra música el sentido de cambio necesario.
- Inventar un nuevo mundo de formas, dado que las anteriores no servían.

En esta labor participan una serie de compositores, que conforman la Generación del 51 y viven en Madrid o Barcelona: **Juan Hidalgo, Ramón Barce, Carmelo Bernaola, Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Antón García Abril**.

8.2.- Los intergeneracionales y la Generación del 61

Aprovechan el clima de restauración creado por la Generación del 51; está formada por

autores aún en activo: **Tomás Marco**, **Francisco Guerrero**, **José Luis Turina**. Contribuyen también a la labor musicológica y a la investigación. Algunos de estos autores trabajan también con las músicas alternativas. Autores de la generación del 61 son José Ramón **Encinar**, Albert Sardá y Carles Guinovart, etc.



Anexo I: Cuestiones **IMPORTANTES sobre los temas.**

1. Características del Canto Gregoriano

- Es monódico y vocal, sin acompañamiento instrumental (“a capella”).
- Su ritmo es libre, dependiente de la prosodia del texto (acentuación del texto) escrito en latín.
- Melódicamente se mueve por grados conjuntos o próximos, con un ámbito máximo de 6ª u 8ª.
- Usa ocho escalas llamadas modos (protus, deuterus, tritus y tetrardus; cada uno de ellos podrá ser auténtico o plagal).
- Usa tres sistemas según el número de notas por sílaba: silábico, con una nota por cada sílaba; neumático o adornado: dos o tres notas por sílaba, y florido o melismático, muy adornado, con más de tres notas por sílaba.
- Su finalidad es la de orar, por lo que música y texto son inseparables, ambos son la expresión de una misma idea.

2. Diferencias y semejanzas entre Trovadores y Troveros

Ambos, al igual que los minnesänger alemanes, son poetas músicos que surgieron durante la edad media como fruto del lujo y del refinamiento de las costumbres, así como del espíritu caballeresco y del culto a la mujer.

Pertenecían a la clase social de la nobleza, siendo algunos caballeros o, en algún caso, vasallos con talento.

Eran cultos ya que escribían tanto los poemas como la música que los acompañaba, y utilizaban instrumentos (laúdes, arpas, violas...).

La temática principal de sus canciones es el amor según el ideal del amor cortés, además de tratar temas como las guerras, cruzadas...

En cuanto a las diferencias, la principal es el idioma. Los trovadores, cuyo espacio geográfico abarcó la Francia meridional y el norte mediterráneo peninsular, utilizaban la lengua provenzal denominada “oc” (Langue d’oc) mientras que los troveros se expresaban en la lengua “oil” (francés antiguo), situándose en la Francia septentrional e Inglaterra, siendo además cronológicamente posteriores.

3. Principales autores y formas musicales de la escuela de Notre Dame

Las formas de composición son tres:

- Organum: Elaboración polifónica de los cantos a 2, 3 o 4 voces, compuestos en dos estilos fundamentales, organum melismático y cláusulas de discanto, secciones donde el tenor se vuelve melismático y se organiza según un modo rítmico.
- Conductus: Composición religiosa pero no litúrgica, destinada a desplazamientos del clero. Escrito a 2, 3 o 4 voces, en estilo notra contra nota. El tenor es de creación nueva, no se toma del gregoriano. Normalmente es silábico pero puede llevar alguna sección melismática.
- Motete: Nace a partir de las cláusulas de discanto. Éstas acaban independizándose y se les pondrá un texto nuevo, en principio en latín y después en francés siendo estos ya profanos, incluso de temática amorosa. Será la forma más importante del s. XIII.

El corpus central del repertorio de Notre Dame se escribió por Leonín, maestro de Capilla allí desde 1163 – 1182 y se completó después por Perotín, pero también se nombran

otros músicos como por ejemplo Magister Albertus.

4. Características musicales del Ars Nova

- Se establece un sistema de notación que aplica el principio de la notación mensural de Franco de Colonia a valores mas breves. Los compositores cuentan con un sistema de organización rítmica que les daba gran libertad. Esto da lugar a distintos efectos musicales como el del **hoquetus** (unas voces cantan y otras callan intercambiando su papel rápidamente)
- La música en general se complica: aparecen las síncopas, los ritmos desajustados y la polirritmia. El grado de complicación fue en aumento hasta que desembocó en un estilo de música muy refinado y solo apta para entendidos, conocida como Ars Subtilior.
- Se comienza a desarrollar el contrapunto que continúa después con los compositores franco-flamencos.
- Aparición de los compases binarios.
- Cada vez se compone mas cantidad de música profana. La canción polifónica profana fue muy cultivada.
- El motete seguirá siendo la forma musical mas importante. Desaparecen totalmente organa y conducti.

5. Define la forma Coral

Es la aportación más importante de la iglesia luterana. Su nacimiento se produjo por el intento de Lutero de que la mayor parte de la congregación de fieles interviniese en el canto. Esto no era posible si el idioma era el latín y las melodías no eran locales, por lo que adaptó melodías populares cambiándoles el texto religioso por otro profano en la lengua del pueblo. Así nació una composición basada en fragmentos musicales populares en alemán. Muy pronto, hubo una tendencia al enriquecimiento mediante el acompañamiento de órgano y la adición de otras voces para el relleno armónico. Armonizado a varias voces que se mueven homofónicamente, los valores rítmicos son muy regulares y descansan en un calderón característico para señalar el final de la frase. Los corales se ordenan según el tiempo del año litúrgico, distinguiendo tres ciclos, el ciclo de Navidad, el de Pascua y el de la Reforma de Lutero.

6. Define la forma Madrigal:

Es la forma musical profana más importante del Renacimiento. Se trata de una composición polifónica de carácter descriptivo que pretende, a través de la unión de letra y música, expresar los sentimientos del hombre como ser profano. En un principio trataban temas pastoriles pero pronto se extendió al terreno satírico y humorístico. Los textos, profanos y en lengua vernácula, tenían muchas formas, desde el soneto a los versos libres.

En lo que respecta a la música, se suele interpretar a cuatro o cinco voces y a capella, aunque también pueden llevar acompañamiento. Se basa en una imitación motívica, con partes homofónicas y una elevada expresividad adaptada al texto, de forma que la música describe el significado de las palabras. Utiliza un lenguaje musical muy difícil, culto y para minorías; cromatismos, la lengua vulgar, onomatopeyas, etc., todo encaminado a que la música resalte el sentido de la letra.

El madrigal es el lenguaje de una clase selecta del Renacimiento, es la expresión lírica del ser humano que canta sus vivencias y sentimientos. Se da en ambientes

cortezanos donde es más fuerte el ambiente profano (Venecia, Inglaterra), exaltando unos sentimientos sensuales y amorosos.

7. Fuentes para el estudio de la música instrumental del Renacimiento

- Instrumentos conservados: nos permiten ver de cerca cómo eran y cómo producían los sonidos; a partir de ellos se pueden hacer reproducciones y tener mejor idea de su sonido.
- Fuentes iconográficas: las pinturas y esculturas de la época muestran cómo eran esos instrumentos, para qué fines se usaban, cómo se agrupaban...
- Fuentes documentales: en esta época aparecen ya tratados musicales, es decir libros teóricos sobre música que contienen descripciones de instrumentos, ilustraciones, partituras, tablaturas, etc. En otros escritos, sobre cualquier tema, podemos encontrar también referencias a los instrumentos, su uso y sus agrupaciones.

8. ¿Cuáles son los principales instrumentos musicales del Renacimiento?

(No haría falta ponerlos todos)

- Cuerda pulsada: laúd, tiorba, archilaúd, chitarrone, vihuela, salterio, virginal, espineta, clave, arpa
- Cuerda percutida: tympanon y clavicordio
- Cuerda frotada: violas (viola da gamba, viola bastarda, viola contralto, viola tenor, viola d'amore, (pochette), violín, violonchelo y violone (contrabajo)
- Viento: flauta de pico, flauta travesera, pífano, cornamusa, chirimía, cromorno, bombardas, trompeta, trompa, serpentón, sacabuche, órgano.
- Percusión: nácaras (timbales) echelette (xilófono)

9. Define la forma oratorio

Al igual que la ópera, une música y texto pero sin dramatización. Los textos son religiosos, bíblicos o de carácter alegórico. Consta de los mismos elementos que la ópera: obertura, recitativos, arias y coros, que participarán en la acción.

El oratorio aparece sobre todo porque había momentos a lo largo del año como Navidad, Cuaresma, o Semana Santa en que la iglesia veía mal las representaciones de ópera. El oratorio surge como una alternativa religiosa al otro espectáculo profano.

En principio eran unas reuniones con fines apostólicos celebradas en el Oratorio (salón de oración) donde además de cuestionarse temas de arte, filosofía, literatura..., se interpretaban ciertas obras musicales sobre textos bíblicos.

Dentro de las figuras más importantes, destacan **Carissimi** y **A. Scarlatti** aunque el compositor más importante de oratorios es **Händel** que compuso 32. Destacan **Judas Macabeo**, **Saúl** y sobre todo el más conocido, **El Mesías**.

10. ¿Qué es la camerata florentina?

Las Cameratas las formaban grupos de poetas, músicos, literatos (en general, humanistas) que al amparo de diversos mecenas se reunían para hablar de ciencia, arte, literatura...

En Florencia surgió la Camerata Florentina o Camerata Bardi donde se discutía sobre las facultades de la música griega. Se pretende hacer renacer la forma de Teatro en

Grecia partiendo de la base de que éste es cantado y de temática mitológica – moralizante según las investigaciones de Girolamo Mei. Músicos como V. Galileo, Peri, Caccini y Monteverdi formaban parte de este círculo.

Surge así la manera de escribir obras musicales bajo estas premisas que serán la base de la ópera, donde una melodía acompañada expresa una serie de sentimientos mientras cuenta un argumento, una historia. Se conservan dos óperas de 1600, las dos con el mismo nombre, **Eurídice**, de **Peri** y **Caccini** pero en ellas habrá solamente uso del recitativo.

La ópera **Orfeo** de Monteverdi de 1607 es considerada la primera ópera en el sentido completo ya que el autor empleó una mayor variedad de recursos y medios como arias o canciones de danza. También compuso otra, **Ariadna** en 1608 de la que solo nos queda el Lamento.

11. La Suite Barroca

Tras las suites del Renacimiento y del primer Barroco, formadas por danzas contrastadas (pavana y gallarda), entre 1690 y 1740 surge en Alemania la suite para orquesta como una serie de danzas contrapuestas en distintos ritmos, que siguen los esquemas de ballet y las óperas de Lully.

Por tanto, la suite es una obra formada por varias danzas de distinto carácter para teclado u orquesta, estando todas ellas en la misma tonalidad (o tonalidad relativa). El número de danzas es variable, por lo que se le ha denominado forma abierta.

Como forma orquestal suele tener estas características: comienza con un prelude o introducción, siguen un número variable danzas (allemande 4/4, tempo moderato; corrente, $\frac{3}{4}$ o $\frac{3}{8}$, veloz; zarabanda, lenta y en tiempo triple; giga, en $\frac{6}{8}$ y contrapuntística). Algunas danzas se escriben en pares, como bourrée I o bourrée II.

12. ¿Qué es una obertura? Explica los diferentes tipos

Etimológicamente significa “pieza para abrir”, por lo que servía para dar comienzo a obras de grandes dimensiones (óperas, oratorios...). Servía de prólogo para que los espectadores se sentasen y el ambiente se preparase para el drama. Más adelante tendrá otras funciones como preparar el ambiente de la ópera, incluso presentar sus temas importantes.

Las primeras oberturas eran fanfarrias para llamar la atención y tenían nombres tan variados como tocata o sinfonía. A finales del siglo XVII esta pieza instrumental toma forma definitiva en dos variantes:

- Obertura francesa: Creada por Lully, consiste en dos movimientos: uno lento, pomposo, con el característico ritmo que produce la sucesión de negra con puntillo y corchea; y un segundo movimiento veloz, en estilo imitativo, que puede terminar en un corto tiempo lento.
- Obertura napolitana: Introducida por Scarlatti, consta de tres secciones: allegro (en estilo contrapuntístico), adagio y allegro (influido por la danza).

13. Cita las principales óperas de W. A. Mozart.

Las reformas de Gluck tuvieron sus mejores frutos en uno de los mayores genios musicales de todos los tiempos: Wolfgang Amadeus Mozart. Es la gran figura de la ópera

del siglo XVIII; su gran virtud consiste en aunar lo mejor de las corrientes operísticas italiana, francesa y alemana, para crear un nuevo estilo. Cultiva diversos tipos de ópera:

- La seria en *Idomeneo* y *La clemenza di Tito*.
- El singspiel alemán con *El rapto en el serrallo* o *La flauta mágica*.
- La ópera bufa en *Las bodas de Fígaro* o *Così fan tutte (Así obran todas)*.
- El Drame giocoso en *Don Giovanni*.

14. Diferencias entre ópera seria y ópera bufa.

ÓPERA SERIA	ÓPERA BUFA
Sus <u>temas</u> son un conflicto de pasiones basado en escritores clásicos griegos o romanos. Es decir, temas de carácter mitológico.	Temática social. Crítica de la clase media a la aristocracia del antiguo régimen.
El drama se desarrolla entre dos parejas de amantes y <u>personajes</u> secundarios. Aparece muy frecuentemente el tirano magnánimo.	Los personajes no son dioses sino personas de la clase media, el nuevo público del espectáculo operístico.
Consta de <u>tres actos</u> , que son una sucesión de recitativos y arias. La acción se desarrollaba en el recitativo (muchas veces en forma de diálogo entre personajes), y los sentimientos o emociones se expresaban en el aria.	Uno o dos actos. Se intenta suavizar la transición entre recitativo y aria. Lenguaje musical más animado. Innovaciones en la escritura vocal (balbuceos, cortes, carrerillas, saltos, etc.), frases musicales muy cortas, frecuentes repeticiones y abundantes cadencias.
Puede haber <u>dúos</u> , se emplean pocos <u>conjuntos</u> y raramente <u>coros</u> . En consecuencia, el <u>aria</u> es la gran protagonista de esta ópera	Pocos cantores, sin coro y con una pequeña orquesta. Introducción de elementos folclóricos.
Escrita para un público aristocrático	Dirigida a un público burgués.
Voces impostadas. Papeles muy frecuentes para castrados.	Voces naturales masculinas y femeninas. Aparición del bajo bufo.

15. Compara sonata, sinfonía y concierto.

El esquema de la sonata de cuatro movimientos se puede adaptar a diferentes esquemas instrumentales. Cada uno de ellos da nombre a una forma musical basada en ella:

- Solos, dúos,... y música de cámara en general: Sonata.
- Orquesta sinfónica: Sinfonía.
- Orquesta sinfónica con solista (y sin el tercer movimiento: minuetto): Concierto.

16. ¿Qué diferencias hay entre el clave y el piano?

1. El clave es un instrumento de cuerda pulsada. El piano es un instrumento de cuerda percutida.
2. El clave no permite matices dinámicos. El piano sí permite matices dinámicos y además posee tres pedales que modifican y enriquecen sus posibilidades sonoras.
3. El clave es un instrumento que se generaliza en el Renacimiento y el Barroco. El

piano se inventa en el Barroco, pero se generaliza a partir del Clasicismo y su repertorio se extiende hasta la actualidad.

4. La extensión del piano (7 octavas) es mayor que la del clave (5 octavas).

17. ¿Qué es un Lied romántico?

Lied es una palabra alemana que significa canción. Sin embargo, como forma musical tiene una acepción más concreta: es una canción para voz solista con acompañamiento de piano, en el cual el piano comparte por igual la tarea de prestar apoyo, ilustrar e identificar el significado de la poesía.

18. Temas, personajes y lugares de la ópera romántica

El tema principal de la ópera romántica es el amor. Siempre es un amor apasionado y envuelto en circunstancias trágicas, amores no correspondidos o amores imposibles. Aunque existen finales felices, muchos acaban con el asesinato o el suicidio. En cuanto a los personajes, son muy variados, pero hay pocos cercanos a la vida cotidiana y ciudadana: más bien son nobles, delincuentes, campesinos, guerreros, etc.; también aparecen con frecuencia personajes sobrenaturales, fantásticos o de leyenda. La acción suele desarrollarse en contextos evocadores y sugerentes: se pueden situar en el pasado, o en países lejanos; abundan las escenas en bosques y castillos, y un escenario recurrente es la noche, que cobija a los amantes y es el contexto perfecto para la traición y el asesinato.

19. Indica cuatro pequeñas formas breves para piano

- Balada. Composición de carácter lírico y melancólico.
- Barcarola. Obra que imita las canciones de barqueros o gondoleros.
- Elegía. Obra de corta duración, triste y melancólica.
- Estudio. Pieza virtuosística destinada a desarrollar una técnica.
- Impromptu. Pequeña pieza de carácter improvisatorio, de ahí le viene su nombre.
- Intermezzo. Vocablo utilizado para designar pequeñas obras de piano.
- Mazurca. Danza de origen polaco, de ritmo moderado. Es de carácter popular y pasa a formar parte del repertorio culto.
- Nocturno. Pieza pianística de carácter intimista y sentimental; el género es inventado por el irlandés John Field y lo cultiva, sobre todo, Chopin.
- Polca. Pieza de origen checo, que tiene su apogeo en el siglo XIX en Bohemia, desde donde invade otros países.
- Polonesa. Danza de origen polaco, noble, de ritmo majestuoso y a veces guerrero. La lleva a su culmen Chopin, en piano.
- Preludio. Obra de carácter apasionado.
- Rapsodia. Pieza de carácter fantástico, basada en temas populares.

20. ¿Qué es la música programática?

Se entiende por música programática la música sinfónica que, sin utilizar palabras o texto, intenta a través únicamente de los sonidos describir algo, contar un programa literario o una historia que es la que conduce la obra.

21. Enumera algunas características del nacionalismo musical:

- El Nacionalismo es una reacción contra la excesiva influencia del sinfonismo alemán y de la ópera italiana en otros países

- Se basa en la asimilación por parte de los compositores de los caracteres específicos del folclore autóctono que utilizarán para la creación (ritmos, escalas, giros melódicos, estilo instrumental...) y para expresarse como naciones.
- El tema central no serán las formas que son la expresión de una sociedad aristocrática, sino la danza y la canción popular.
- Búsqueda de la unión entre la música y la poesía propia de cada país
- El recurrir al folclore lleva a nuevos lenguajes (emancipación modal, escalas pentatónicas, hexátonas,...)
- Incorporación a la orquesta de nuevos instrumentos de percusión y nuevos efectos coloristas en la orquestación
- Por la misma razón, esta música tiene una especial riqueza melódica

22. Cita las principales escuelas nacionalistas con sus máximos representantes

- Rusia: Mikhail Glinka y el Grupo de los Cinco: M. Balakirev, César Cui, Modest Mussorgsky, Nicolai Rimsky Korsakov y Alexander Borodin.
- Repúblicas Checa y Eslovaca: Bedrich Smetana y Antón Dvorak
- Escandinavia: Franz Berwal (Suecia), Carl Nielsen (Dinamarca), Edvard Grieg (Noruega) y Jan Sibelius (Finlandia)
- Hungría: Bela Bartok y Zoltán Kodaly
- España: Francisco Asenjo Barbieri, Felipe Pedrell, Isaac Albéniz, Enrique Granados y Manuel de Falla

23. Diferencias entre zarzuela grande y género chico

Zarzuela grande:

- Lo normal son tres actos; menos frecuente dos, y excepcionalmente cuatro. Cada acto con cinco o seis números musicales.
- Van precedidas de un preludio que prepara el ambiente y permite la apertura del telón.
- Este preludio va seguido de la entrada de un gran coro, generalmente de fuerte color hispano, con el que comienzan casi todos los actos.
- Existe un predominio del texto cantado sobre el hablado, y son frecuentes los temas de carácter histórico español donde aparece el folclore: jotas, seguidillas,...
- Las representaciones se localizaban casi siempre en Madrid, por lo que abundaban los temas castizos.
- Estaban dirigidas a las clases populares y a la pequeña burguesía.

Género chico:

- Un solo acto compuesto por cuatro, cinco o seis números de música, más breves que los de la zarzuela grande.
- Se inicia con una introducción orquestal acompañada de un número coral.
- Menor presencia de números corales y éstos, frecuentemente, al unísono.
- Número de personajes reducido, de tres a cinco. No aparecen habitualmente personajes «cultos», la mayoría hablan incorrectamente.
- Carácter muy popular de la música, con frecuencia de compases de 3/8 y 6/8, dúos en terceras paralelas, decoraciones hispanas, escala andaluza, etc.
- Muchos números musicales están tomados de cancioneros populares o de música de salón (vals, habanera, mazurca, chotis, tango, el pasacalle o pasodoble), con especial

-
- presencia del folclore andaluz y de la jota.
 - Pocas exigencias vocales a los cantantes (poca extensión y poco virtuosismo), por lo que predomina más la faceta de actor que de cantante.
 - Predominio del texto declamado sobre el cantado.
 - Trata temas contemporáneos.

24. Características generales de la tonadilla escénica

- Argumentos sencillos con importancia de lo costumbrista, popular y satírico que se escenificaban en los intermedios de las comedias o a solas
- Pocos personajes, todos pertenecientes al pueblo, entre los que destaca el que cuenta la acción
- Temas relacionados con lo cotidiano destinados a divertir, criticar,... con moraleja final
- Pueden estar hechas para una o varias voces añadiéndose en ocasiones los coros.
- La estructura musical y dramática de la tonadilla solía ser tripartita: ABC. Es decir, una primera parte donde se presentaba la idea o «introducción», una segunda que son las «coplas» y una tercera, el «final», que solía terminar en una seguidilla
- La tonadilla se inspiraba casi siempre en el folclore español, por lo que era una música de características nacionales, con melodías y ritmo españoles. Usaba danzas como la seguidilla, tirana, fandango, folía, etc., así como instrumentos hispanos como la guitarra y las castañuelas

25. Enumera algunas características del impresionismo musical

1. Influencias modales: Los compositores sienten que han agotado las posibilidades de la escala mayor y menor por lo que buscan inspiración en los modos medievales, sobre todo el frigio y lidio. Usan intervalos de 4^a, 5^a, 8^a en movimiento paralelo lo cual dota a la música de un carácter arcaico.
2. Interés por lo oriental, lo exótico, lo cual le lleva al uso de otras escalas como por ejemplo la escala pentatónica.
3. Cambios en la armonía: El acorde se considera una entidad independiente y la atracción hacia la tónica se debilita. La tonalidad entra en crisis. Hay cierta tendencia hacia la emancipación de la disonancia. Empleo común de notas pedales consiguiendo todo tipo de efectos
4. Cambios orquestales: Se buscan nuevas sonoridades y por eso se introducen instrumentos antes poco utilizados como el arpa, para conseguir distintos efectos tímbricos. La orquesta se utiliza a veces por planos sonoros.
5. Distinto concepto de ritmo: Hay cierta tendencia a ocultar el compás, formándose en la música impresionista un fluir continuo donde a veces no es fácil seguir el pulso.

26. ¿Qué es el dodecafonismo? Cita los autores y obras más importantes

El Dodecafonismo es un sistema de composición dentro del atonalismo, basado en el uso de las 12 notas de la escala cromática que se organizan en series según elige el compositor. No hay jerarquía en las series de sonidos. Todos tienen la misma importancia. Las series tienen siempre 12 sonidos usados con gran libertad aunque no se puede repetir ninguno de ellos hasta que no han sido utilizados todos.

Los mas importantes representantes del dodecafonismo son los compositores de la Segunda Escuela de Viena:

- Arnold Schönberg destacó con sus *5 piezas para piano* y *Variaciones para orquesta op. 31*
- La obra mas característica de Alban Berg en este estilo es su *Concierto para violín*.
- Anton Webern fue también alumno de Schönberg. Fue quien mas experimentó dentro del lenguaje dodecafónico. Destacan su *Concierto para 9 instrumentos* y *Sinfonía op. 21*.

27. ¿Qué es la música aleatoria?

La música aleatoria se basa en la utilización del azar o de la indeterminación en el momento de la composición o de la ejecución de la obra musical. Precisamente el nombre de aleatoria le viene de la palabra latina *alea*, que significa dados, haciendo alusión al azar.

Cuando la indeterminación se aplica al acto de la composición surge lo que se llaman Formas Cerradas. Es por ejemplo cuando algunas alturas, duraciones, intensidades, timbres y otros parámetros de la partitura escrita se deciden por el azar (echando los dados, lanzando monedas o cosas similares). La otra posibilidad es cuando el compositor deja determinada libertad al intérprete para que éste decida, en el momento de la ejecución, la forma final de la obra, por lo que se trata de Formas Abiertas. Por supuesto pueden combinarse ambas formas.

28. Diferencias entre la música concreta y la música electrónica

La diferencia entre música concreta y música electrónica es su metodología o, para ser más exacto, el material de partida.

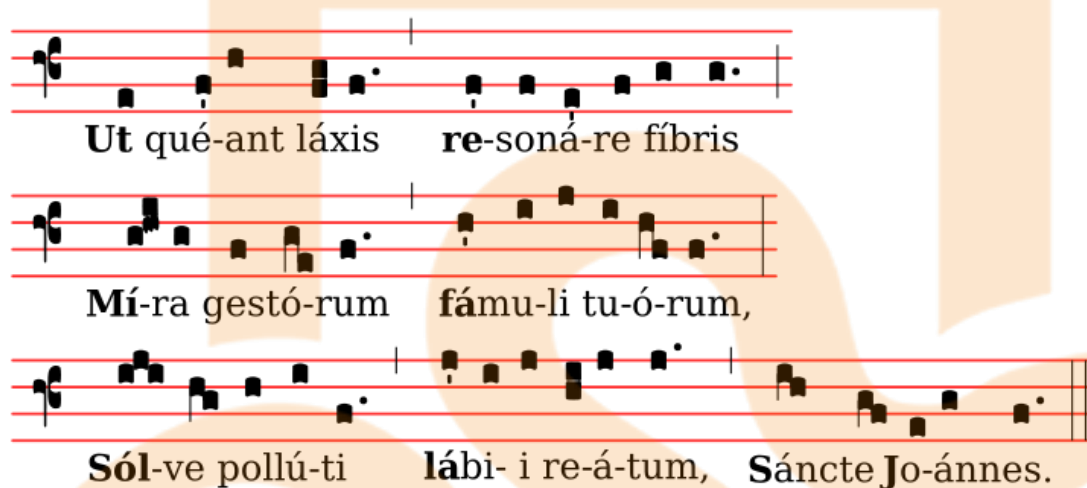
La música concreta consiste en grabar sonidos (musicales y no musicales) y ruidos «concretos», tales como golpes, gritos, ruido de motores, canto de pájaros, mugidos, etc., a los que se llama objetos sonoros. Estas grabaciones son luego seleccionadas (algunas se eliminan), distorsionadas electrónicamente (con filtros, reverberación, eco, etc.) y finalmente se combinan formando una especie de montaje sonoro-musical. El compositor trabaja sólo con sonido grabado y la obra final sólo existe en forma de grabación. Luego se reproduce por medios electroacústicos.

Por su parte, la música electrónica produce los sonidos por medios exclusivamente de síntesis, es decir, por medio de un generador en forma de sintetizador o aparatos electrónicos.

ANEXO II: Textos recomendados.

Tema 01. La monodía religiosa y profana en la Edad Media.

“Para aprender una melodía desconocida no debemos recurrir siempre a la voz de un hombre o al sonido de un instrumento, para volvernos incapaces de avanzar sin una guía, como ciegos. Por el contrario tenemos que fijar en lo más profundo de la memoria las diferencias y propiedades distintivas de cada sonido y de cada descenso o elevación de la voz... En efecto, cuando empecé a enseñar este método a los niños, algunos de ellos lograron cantar antes de tres días melodías desconocidas...La siguiente melodía es de la que me sirvo para enseñar a los muchachos:



Ut qué-ant láxis re-soná-re fíbris

Mí-ra gestó-rum fámu-li tu-ó-rum,

Sól-ve pollú-ti lábi- i re-á-tum, Sáncte Jo-ánnes.

Guido d'Arezzo: *Epistola de ignoto cantu* (ca. 1028).

PREGUNTAS.

- ¿Qué ventajas tiene el método de enseñanza musical que describe Guido d'Arezzo?
- ¿Qué tiene de particular el himno *Ut queant laxis*?
- ¿Qué otros avances aportó Guido d'Arezzo a la notación musical?

Tema 02. Los orígenes de la polifonía.

"[Los modernos] ...tienen poco respeto a los antiguos maestros, sus mayores, y así más bien rechazan con los hechos (pese a lo que puedan decir con sus palabras) la buena doctrina de aquellos, cambiándola en algunas partes, corrompiéndola, reprobándola, anulándola [...] usan un nuevo modo de cantar y abandonan el antiguo, hacen un uso excesivo de las medidas imperfectas, tienen afición por las notas semibreves, que llaman mínimas, y rechazan las composiciones antiguas: organa, conductus, motetes, hoquetus a dos y a tres voces; [...] componen discantus sutiles y difíciles de cantar y de medir".

Jacobus de Lieja: *Speculum musicae* (ca. 1324).

PREGUNTAS

- a) ¿Quiénes son los “modernos” y de qué les acusa Jacobus de Lieja?
- b) ¿Qué son las medidas imperfectas?
- c) ¿Cuáles son las formas antiguas? ¿Cuáles las modernas y por qué se caracterizan?

Tema 03. La música vocal en el Renacimiento.

“Todas las cosas deben estar ordenadas de tal manera que las misas, se celebren con música o no, lleguen tranquilamente a los oídos y corazones de aquellos que las escuchen, cuando todo se ejecute con claridad y velocidad correcta. En el caso de aquellas misas que se celebren con canto y órgano, que en ellas nada profano se entremezcle, sino solo himnos y preces divinas.

Debe constituirse todo el plan del canto según los modos musicales no para que proporcione un placer vacío a los oídos, sino de tal forma que las palabras las entiendan claramente todos y así el corazón de los oyentes se vea arrastrado a desear las armonías celestiales en la contemplación del júbilo de los benditos... También se desterrará de la iglesia toda música que contenga, bien en el canto o en la ejecución del órgano, cosas que sean lascivas o impuras”.

Extractos de las actas del Concilio de Trento (1545-1563).

PREGUNTAS.

- a) ¿Según el texto, para qué debería servir la música en las misas y para qué no?
- b) ¿Cómo debe ser la música para conseguir estos fines?
- c) ¿Qué motivó la convocatoria del Concilio de Trento?

Tema 04. La música instrumental en el Renacimiento.

“El tañedor sobre todas las cosas tenga un aviso, y es que, al poner la música, no eche glosas sino de la manera que está puntado se ha de poner. Si la música de la ley vieja, por su pesadumbre, había menester glosar, la de estos tiempos no tiene necesidad. No sé cómo puede escapar un tañedor de malcriado, ignorante y atrevido si las glosa. Viene un Cristóbal de Morales, que es luz de España en la música, y un Bernardino de Figueroa, que es único en habilidades, y sobre estudio gastan mucho tiempo en componer un motete, y uno que no sabe canto llano, porque un día supo poner las manos en el órgano, se los quiere enmendar. ¿Qué otra cosa es echar glosas a una obra, si no pretender enmendarla? Poner puntos demasiados los cuales el compondor no puso”

Fray Juan Bermudo: *Declaración de instrumentos musicales* (1555).

PREGUNTAS.

- a) ¿Qué es glosar?
- b) ¿Por qué, según Bermudo, la música antigua debía ser glosada y la actual no?
- c) ¿Quién fue Cristóbal de Morales?

Tema 05. La música instrumental en el Barroco.

“En la época de Bach, el violín y, en menor medida, el violonchelo habían iniciado ya su marcha triunfal en la poblada jungla de los instrumentos barrocos, regida también por la ley del más fuerte y no exenta de depredadores ni de víctimas. Aunque salieron airosos en la difícil lucha por la supervivencia, ambos parecían condenados bien a la agrupación con sus congéneres, bien a la compañía de instrumentos polifónicos capaces de tejer el entramado armónico que aquéllos, en principio, no podían crear por sí mismos...”

Luis Carlos Gago “Bach”

PREGUNTAS:

- a) Comenta brevemente la importancia del violín y el violonchelo en la orquesta barroca.
- b) Explica la expresión “ambos parecían condenados a la agrupación con sus congéneres”.
- c) ¿A qué instrumentos polifónicos se refiere el autor como “capaces de tejer el entramado armónico”?

Tema 06. La música vocal en el Barroco.

“En los tiempos en que florecía en Florencia la meritísima Camerata del Ilustrísimo Señor Giovanni Bardi, conde de Vernio, a la que concurría no sólo gran parte de la nobleza, sino también los más notables músicos y hombres de ingenio, y poetas y filósofos de la ciudad, la frecuenté yo también y puedo decir que he aprendido más de sus sabios razonamientos que en treinta años de hacer contrapunto...

Viendo, pues como digo, que esta música y estos músicos no eran capaces de producir otra satisfacción que la armonía podía dar al oído, puesto que no podían conmover el entendimiento si no entendían las palabras, me vino la idea de crear una clase de música con la cual fuera posible casi hablar con la armonía, con un cierto noble desdén por el canto, pero manteniendo siempre firme la cuerda del bajo, excepto cuando quería servirme de él según el uso común, con las partes intermedias tocadas por los instrumentos para expresar algún sentimiento, puesto que no sirven para otra cosa...”

Caccini “La nueva música”.

PREGUNTAS:

- a) Qué era la Camerata del señor Bardi?
- b) Explica qué es “mantener firme la cuerda del bajo” y a qué se refiere.
- c) ¿Qué significa que “los músicos no podían conmover el entendimiento si no entendían las palabras”?

Tema 07. La música instrumental en el Clasicismo.

“En un estilo en el que, como ocurre en la actualidad con el de los alemanes, hay una mezcla de pueblos diferentes, cada nación halla algo con lo que tiene afinidad y, por consiguiente, nunca puede disgustarle. Al reflexionar sobre todos los pensamientos y experiencias mencionadas anteriormente...hay que conceder una preferencia al estilo italiano puro sobre el francés de igual categoría. Sin embargo, debido a que el primero ya no está enraizado con la misma fuerza que antes y se ha convertido en atrevido y extravagante, y que el segundo se ha conservado demasiado sencillo, todo el mundo estará de acuerdo en que un estilo en el que se mezclen y fundan los buenos elementos de ambos deberá ser, sin duda alguna, más universal y agradable. Pues un estilo de música que sea recibido y aceptado por muchos pueblos y no sólo por una sola nación, una sola región, o una tierra en particular; un estilo de música que, debido a las razones apuntadas, sólo encontrará aprobación, deberá ser, si también se funda en un juicio sano y en sentimientos buenos, el mejor de todos”.

J.J.QUANTZ “On playing the flute”.

PREGUNTAS:

- a) ¿En qué medida la internacionalización de la vida y el pensamiento del XVIII tuvo su equivalente en música?
- b) ¿Por qué el autor se muestra partidario de un estilo en el que se mezclen las distintas pautas nacionales?
- c) Explica qué significa el término “Empfindsamkeit” referido a la música de mediados del siglo XVIII.

Tema 08. La música vocal en el Clasicismo.

“Busqué confinar a la música a su verdadera función de servir a la poesía en la expresión de los sentimientos y a las situaciones de la trama sin interrumpir ni enfriar la acción mediante inútiles y superfluos ornamentos. Soy de la creencia de que la música debe dar a la poesía lo que la viveza de los colores y las luces y sombras bien dispuestas contribuyen a un dibujo bien compuesto, animando las figuras sin alterar sus contornos.

Además, también soy de la creencia de que la mayor parte de mi labor era buscar una sencillez hermosa y evitar una exhibición de dificultades a expensas de la claridad. No he asignado ningún valor al descubrimiento de algo novedoso, a menos que lo sugiriese de manera natural la situación y la expresión. Además, no hubo regla que no considerase con gusto como digna de ser sacrificada por el solo motivo de crear un efecto”.

Gluck “Prefacio de Alceste”.

PREGUNTAS:

- a) ¿Qué importancia tuvo Gluck en la reforma de la ópera?
- b) Explica la expresión “la mayor parte de mi labor era buscar una sencillez hermosa y evitar una exhibición de dificultades”, referida a la ópera en el Clasicismo frente a la ópera barroca.
- c) ¿Tiene algo que ver tal reforma con los ideales de la Ilustración? Explícalo brevemente.

Tema 09. La música instrumental en el Romanticismo.

Héctor Berlioz escribe sobre la Sexta sinfonía de Beethoven, 4. Tormenta de truenos . Tempestad

“Tormenta, rayos. Me desespero porque intento dar una idea de esta prodigiosa pieza. Hay que oirla para concebir el grado de verdad y sublimidad que la descripción en música puede alcanzar a manos de un hombre como Beethoven. Escuchad, escuchad estos golpes de viento cargados de lluvia, estos sordos gruñidos de los bajos, el agudo silbido de los flautines que anuncian la tormenta terrible que está a punto de desatarse. Se acerca la tempestad, se extiende; un gigantesco golpe cromático que se inicia en los instrumentos agudos se resuelve y desciende hasta las últimas profundidades de la orquesta, sacude a los bajos y los arrastra consigo mismo , y vuelve a trepar estremeciéndose como un torbellino de viento que revuelca a todo lo que encuentra a su paso. Luego estallan los trombones, al mismo tiempo que el trueno de los timbales redobla su violencia. Ya no hay lluvia ni viento; es un sobrecogedor cataclismo, el gran diluvio, el fin del mundo...

Velad vuestros rostros, pobres e ilustres poetas antiguos, pobres inmortales. Vuestro lenguaje convencional, tan puro, tan armonioso, no puede competir con el arte de los sonidos. Sois gloriosos en la derrota, pero estáis vencidos. No conocíais lo que hoy en día llamamos melodía, armonía, la asociación de timbres diferentes, los colores instrumentales, las modulaciones, los aprendidos conflictos de sonidos contrarios que primero combaten entre sí y luego se abrazan, nuestras sorpresas del oído, nuestros extraños acentos que hacen que reverberen las profundidades más inexplorables del alma.

Hector Berlioz: “A travers chants” (París, 1898)

PREGUNTAS:

- Comenta la frase “intento dar una idea de esta prodigiosa pieza. Hay que oirla para concebir el grado de verdad y sublimidad que la descripción en música puede alcanzar a manos de un hombre como Beethoven”.
- ¿A qué se refiere Berlioz cuando critica “no conocíais lo que hoy llamamos melodía, armonía, timbres...”?
- Comenta, como una de las características del Romanticismo, los contrastes “no excluyentes” de esta época.

Tema 10. La música vocal en el Romanticismo.

Si queremos colocarnos en un plano estrictamente musical, debemos recordar la propia declaración de Wagner:” Quien quiera que al juzgar mi música separe armonía de la instrumentación, es tan injusto conmigo como quien separa mi música de mi poesía, mi canto de las palabras”. Esta imbricación de los elementos, debida al triunfo de la técnica de “la obra de arte total” hace difícil, si no decepcionante, todo análisis musical.

CLAUDE ROSTAND “La música alemana”

PREGUNTAS:

- a) ¿Qué significa la técnica de la “obra de arte total” wagneriana?
- b) ¿Por qué sería injusto, a juicio de Wagner, separar la armonía de la instrumentación para entender su música?
- c) ¿Qué papel juegan la *melodía infinita* y el *leitmotiv* en los dramas wagnerianos?

Tema 11. La música Nacionalista.

César Cui escribe sobre el “puñado poderoso” (Grupo de los Cinco) ruso

“Formábamos un círculo muy estrechamente unido de jóvenes compositores. Debido a que no había sitio dónde estudiar (el conservatorio no existía), comenzó nuestra autoeducación. Esta consistía en tocar en su totalidad cualquier pieza escrita por los grandes compositores; además, sometíamos a todas las obras a la crítica y el análisis en cada uno de sus aspectos técnicos y creativos. Éramos jóvenes y nuestros juicios duros. No sentíamos ningún respeto hacia Mozart y Mendelssohn; al último lo enfrentábamos a Schumann, al que, entonces, todos ignoraban. Sentíamos un gran entusiasmo por Liszt y Berilios. Adorábamos a Chopin y a Glinka. Sosteníamos acalorados debates (en cuyo transcurso nos bebíamos nada menos que cuatro a cinco tazas de té acompañadas de mermelada), discutíamos sobre las formas musicales, la música programática, la vocal y en especial, el género operístico”.

Izbrannye stat'i. Cesar Cui

PREGUNTAS:

- a) 1. ¿Cuáles son los principales fundamentos de la música del Grupo de los Cinco?
- b) 2. ¿Crees que el Grupo de los Cinco sentía predilección por la música programática? Justifica tu respuesta.
- c) 3. Nombra otros tres compositores nacionalistas y los países a los que pertenecen.

Tema 13. La danza y el ballet.

Arbeau: [...] En primer lugar, cuando entres al lugar donde está la compañía preparada para la danza, elegirás una dama honesta [...] y alzando tu sombrero o bonete con la mano izquierda, le tenderás la mano derecha para llevarla a bailar. Ella, bien enseñada, te tenderá la mano izquierda y se levantará para seguirte. Luego la conducirás al final del salón, a la vista de todos, y advertirás a los músicos que toquen una danza baja. Porque de otro modo, podrían tocar inadvertidos cualquier otro tipo de danza. Y cuando comiencen a tocar, comenzarás a bailar. [...]

Capriol: Si la dama se negara sentiría mucha vergüenza.

Arbeau: Una dama bien enseñada nunca rechaza a quien le hace este honor de llevarla a bailar, y si lo hiciera, sería vista como una tonta, porque si no quiere bailar ha de ir al otro lado. [...]

Thoinot Arbeau

“Orchesographie et traicte en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances”.

Preguntas:

1. La expresión “dama bien enseñada” aparece en varias ocasiones en el texto. ¿A qué tipo de enseñanza se refiere?
2. ¿Qué es una “danza baja”? ¿Qué otros tipos de danza existían en el Renacimiento?
3. El texto está extraído del primer manual de danza europeo en el que se sientan las bases de la misma como arte de escenario. ¿Podrías comentar alguna más de sus características?

Tema 14. La música del siglo XX hasta la 2ª Guerra Mundial.

“Sin duda, todos saben que la primera representación de *La consagración de la primavera* provocó un escándalo. Pero, por extraño que parezca, yo no estaba preparado para la explosión. Las reacciones de los músicos que habían asistido a los ensayos de la orquesta no anunciaban eso, y el espectáculo presentado en la escena no parecía que tuviera probabilidades de desencadenar un disturbio. Los bailarines habían estado ensayando durante meses, y sabían lo que estaban haciendo, aunque eso que hacían a menudo no tenía nada que ver con la música... Desde el comienzo mismo de la representación comenzaron a oírse moderadas protestas contra la música. Y entonces, cuando se alzó el telón sobre el grupo de Lolitas patizambas y de largas trenzas que saltaban y brincaban (*Danse des adolescents*), estalló la tormenta. Gritos de «¡Tagueule!» llegaron desde un lugar detrás de mí. Oí a Florent Schmitt que gritaba: «Taisez-vous, garces du seizième!»; las «garces» del decimosexto distrito eran, por supuesto, las damas más elegantes de París. Pero el estrépito continuó, y unos cinco minutos después abandoné enfurecido la sala; yo estaba sentado sobre el costado derecho de la orquesta, y recuerdo que al salir cerré con fuerza la puerta. Nunca volví a sentir tanta cólera como entonces. Estaba familiarizado con la música. La amaba, y no podía entender por qué la gente que aún no la había escuchado deseaba protestar de antemano. Dominado por la furia llegué a un lugar detrás del escenario, y entonces vi a Diaghilev que encendía y apagaba las luces de la sala en un último esfuerzo por calmar los ánimos. Durante el resto de la velada permanecí entre bambalinas, detrás de Nijinsky que sostenía la cola de su frac, mientras de pie sobre una silla gritaba números a los bailarines, como si hubiera sido el patrón de un barco”.

Los grandes compositores/The Lives of Great Composers
Harold C. Schonberg, Aníbal Leal. Ediciones Robinbook, 2008

Preguntas:

- a) Igor Stravinsky nació en Rusia ¿Por qué está considerado entre “los independientes” dentro del Neoclasicismo?
- b) ¿Quiénes fueron Diaghilev y Nijinsky?
- c) ¿Por qué Nijinsky gritaba números a los bailarines subido en una silla?

Tema 15. La música del siglo XX desde la 2ª Guerra Mundial.

P. Y usted propugnaba la destrucción de todo lo anterior... Violentamente.

R. Sí, debía haber una ruptura. Hacerlo todo más pendiente de lo inesperado, una idea que organice el mundo de una obra, un motivo. El sistema de Schönberg no permitía esa libertad, lo enclaustraba todo.

P. Ya, pero de ahí a propugnar una destrucción, insisto, violenta. ¿Era ese el lenguaje propicio para el siglo XX?

R. La violencia era muy productiva. Yo tenía 20 años cuando acabó la Segunda Guerra Mundial. Habíamos sido testigos de demasiada destrucción. Nuestra obligación era destruir para construir de nuevo, y yo estaba empeñado en crear música que no respondiera a nada previsible, ni esperado. Creo que conseguí un método que me llevó a un momento en el que debí inventar otro.

P. ¿Mereció la pena destruir todo eso? Ustedes pusieron patas arriba la armonía y ahora muchos tratan de reconstruirla.

R. Sí, mereció la pena. La armonía son intervalos, debes organizar un sistema en el que polarizar esos intervalos y mezclarlos. El sistema tonal organizaba categorías que todavía son relevantes, pero ahora, con los nuevos métodos creados después del sistema tonal, puedes ampliar la percepción del sonido.

JESÚS RUIZ MANTILLA
Entrevista a Pierre Boulez
Diario "El País" 26/06/2010

Preguntas:

1. Pierre Boulez habla de ruptura en la forma de hacer música tras la 2ª Guerra Mundial ¿A qué ruptura se refiere?
2. ¿A qué se refiere Boulez cuando habla de que "yo estaba empeñado en crear música que no respondiera a nada previsible"?
3. ¿Estás de acuerdo con Pierre Boulez sobre la necesidad de destruir para dar cabida a las nuevas tendencias musicales posteriores a la 2ª Guerra Mundial? Argumenta tu respuesta.

ANEXO III: Audiciones recomendadas para cada unidad.

Unidad 01. La monodia religiosa y profana en la Edad Media.

- a) ANÓNIMO: *Puer natus est nobis*
Canto Gregoriano: Introito de la tercera misa en la fiesta de Navidad.
- b) ANÓNIMO: *Victimae Paschali Laudes*
- c) ADAM DE LA HALLE: *Jeu de Robin et Marion* - "Si Robin m'aime"
Música de troveros (s. XIII)
- d) ALFONSO X EL SABIO (atribución): *Cantiga nº37, "Miragres Fremosos"*
Cantigas de Santa María. Lírica monódica profana en España.

Unidad 02. La polifonía medieval.

- a) ANÓNIMO: *Ave Virgo Virginum*
Conductus s. XII. Escuela de Notre Dame.
- b) ANÓNIMO: *Amours mi font / en mai / flos filius eius.*
Motete politextual s. XIII.
- c) ANÓNIMO *Imperayritz de la ciutat joiosa*
Llibre Vermell. S. XIV. Ars Nova.
- d) FRANCESCO LANDINI: *Ecco la primavera*
Ballata italiana. S. XIV.

Unidad 03. La música vocal en el Renacimiento.

- A) GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA: *Kyrie*
de la *Missa Papae Marcelli*
- B) ORLANDO DI LASSO: *Ola, O che bon eccho*
- C) TOMÁS LUIS DE VICTORIA: *Ave María*
Motete a 8
- d) JUAN VÁZQUEZ: *Con qué la lavaré*

Unidad 04. La música instrumental en el Renacimiento.

- a) LUY DE NARVÁEZ: Diferencias sobre el tema *Guárdame las vacas*
Variaciones para vihuela
- b) ANÓNIMO: *Propiñan de Melyor*
Cancionero de la Colombina
- c) ANÓNIMO: *Pasamezzo*
Danza de suite
- d) DIEGO ORTIZ: Glosas sobre *O felici occhi miei*

Unidad 05. La música instrumental en el Barroco.

- A) GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hornpipe*
de la *Música Acuática*, Suite nº 3 en Re Mayor. Danza nº 2
- B) JOHANN SEBASTIAN BACH: 3º Movimiento *Allegro assai*
Concierto de Brandeburgo nº 2 en Fa Mayor, BWV 1047
Concerto grosso para orquesta barroca.
- C) JOHANN SEBASTIAN BACH: *Fuga nº2 en do menor*, BWV 847
de "El clave bien temperado" Libro 1º

- D) ANTONIO VIVALDI: 2º Movimiento de *El invierno* de “*Las cuatro estaciones*”. Concierto solista para violín

Unidad 06. La música vocal en el Barroco.

- a) GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *For unto us a child is born* nº 11 del oratorio *El Mesías*
- b) JOHANN SEBASTIAN BACH: *Christen ätztet diesen Tag* Coro, nº 1 de la Cantata BWV 63
- c) HENRY PURCELL: *When I am laid in earth* Aria de ópera para soprano de *Dido and Aeneas*.
- d) CLAUDIO MONTEVERDI: *Vi ricorda boschi ombrosi* Aria para tenor del acto II de “*L'orfeo*”

EXTRA: J. S. BACH: “*Erkenne mich*”, “*Petrus aber antwortete*”, “*Ich will hier bei dir stehen*”, (nº 15, 16 y 17) de la Pasión según San Mateo. Coral, recitativo y coral. 1736.

Unidad 07. La música instrumental en el Clasicismo.

- a) F. J. HAYDN: 2º mov.: *Menuetto. Allegretto*. del cuarteto de cuerda en mi mayor Op. 20 nº 1
- b) L. V. BEETHOVEN: 2º mov.: *Allegretto*. de la sonata para piano nº 14 en do sostenido menor “*Quasi una fantasia*”, Op. 27, nº 2
- c) W. A. MOZART: 1º mov.: *Molto allegro* de la Sinfonía nº 40 en sol menor, K. 550. Forma sonata.
- d) W. A. MOZART: 1º mov.: *Allegro*. De la Sonata para piano nº 16 (*Sonata facile*) en do mayor, K. 545. Forma sonata.

Unidad 08. La música vocal en el Clasicismo.

- a) W. A. MOZART: *Confutatis* de la misa *Requiem*
- b) W. A. MOZART: Dúo entre Papageno y Papagena Final de la escena 9 del Acto II del Singspiel *Die Zauberflöte*
- c) Ch. W. GLUCK: *O malheureuse Iphigénie* Aria para soprano con coro de la ópera seria reformada *Iphigénie en Tauride*
- d) W. A. MOZART: *Ah! Perdona al primo affetto* nº 7 del Acto I, - Dúo de la ópera seria “antigua” *La Clemenza di Tito*

Unidad 09. La música instrumental en el Romanticismo.

- a) L. V. BEETHOVEN: 1º mov.: *Allegro con brío* Sinfonía Nº 5 en do menor Op. 67. Forma Sonata.
- b) HÉCTOR BERLIOZ: 4º mov.: *Marche au supplice (Allegretto non troppo)* de *Épisode de la vie d'un artiste, symphonie fantastique en cinq parties* Op. 14 o *Sinfonía Fantástica*. Sinfonía programática.
- c) JOHANNES BRAHMS 4º mov.: *Rondo alla zingarese* del cuarteto para piano nº 1 en sol menor, Op. 25
- d) FREDERIC CHOPIN: *Nocturno* para piano nº 2 Op.9

Unidad 10. La música vocal en el Romanticismo.

- a) FRANZ SCHUBERT: *Das wandern*
Lied del ciclo *Die schöne Müllerin* (La bella molinera), D. 795
- b) GIOACCHINO ROSSINI: *Largo al factotum*
Aria para tenor de la ópera bufa *Il barbiere di Siviglia*.
- c) GIUSEPPE VERDI: *Dio, che ne' ll alma infondere*
Dúo de la Grand Opèra *Don Carlo* en versión italiana del autor.
- d) GIACOMO PUCCINI: *Quando m'en vo* – (Vals de Musetta)
Escena de la ópera verista *La Bohème*.
- e) RICHARD WAGNER: *Beglückt darf nun dich*
Coro del acto 3º del drama musical *Tannhäuser*

Unidad 11. La música Nacionalista.

- a) EDVARD GRIEG: *Canción de Solveig*
de la música incidental para *Peer Gynt*, obra teatral de Henrik Ibsen. Nacionalismo noruego (finales del siglo XIX). Música programática para orquesta.
- b) BEDRICH SMETANA: *Vltava (El Moldava)*
Nacionalismo checo, siglo XIX. Poema sinfónico.
- c) MANUEL DE FALLA: *Danza ritual del fuego*
del Ballet *El amor Brujo*
- d) ISAAC ALBÉNIZ: *Tango*
Nº 2 de la suite *España: seis hojas de álbum* para piano Op. 165.

EXTRA: Janáček: *Jenůfa* - Act 1: *Duša Moja, Tevo, S'Tevuško!* (a partir de 1' 50")

Unidad 12. La zarzuela

- A) JOSÉ DE NEBRA: *Mas fácil será al viento*
Aria de la zarzuela barroca *Amor aumenta el valor*
- B) FRANCISCO ASENJO BARBIERI: *Bolero*
Dúo de sopranos de la zarzuela grande *Los diamantes de la corona*.
- C) RUPERTO CHAPÍ: *Jota de los ratas*
Escena de la revista *La Gran Vía*. Género Chico.
- D) FEDERICO CHUECA: *Preludio*
de *El Bateo*. Género Chico.
- E) FEDERICO MORENO TORROBA: *En una dehesa de la Extremadura*
Escena de Vidal y coro de vareadores de *Luisa Fernanda*. Zarzuela grande.

Unidad 13. La danza y el ballet

- a) C. GERVAISE: *Branle de Bourgogne*
- b) J. B. LULLY: *El Burgués Gentilhombre* - “*Marcha para la ceremonia del turco*”
- c) J. B. BACH: Suite para laúd en Mi menor BWV 966 – 5.- *Bourrée*
- d) P. I. TCHAIKOVSKY: “*Danza del hada golosina*” de “*El Cascanueces*”

Unidad 14. La música del siglo XX hasta la 2ª Guerra Mundial.

- a) IGOR STRAVINSKY: “*Danza de los Adolescentes*”, del ballet “*La Consagración de la*

- Primavera”. 1913.
- b) CLAUDE DEBUSSY: “*La fille aux cheveux de lin*”, preludio para piano. 1910
 - c) ARNOLD SCHÖNBERG: “*Mondestrunken*”, poema 1 de “*Pierrot Lunaire*”. 1912
 - d) JOAQUÍN TURINA: “*Orgía*”, Tercera de las “*Tres Danzas Fantásticas*”. 1919.
 - e) PABLO SOROZÁBAL: *La Tabernera del Puerto*. Romanza para tenor: “*No puede ser*”.

Unidad 15. La música del siglo XX desde la 2ª Guerra Mundial.

- a) KARLHEINZ STOCKHAUSEN: *Kontakte*. Música Electroacústica.
- b) OLIVIER MESSIAEN: *Estudio de ritmo nº 2* para piano “*Modo de valores e intensidades*”. Serialismo integral.
- c) LUCIANO BERIO: *Sequenza III* para voz. Música aleatoria.
- D) KRZYSZTOF PENDERECKI: *Oratorio por las víctimas de Auschwitz*, *Dies Irae*. Música Grupal.

1. AUTOR	
2. OBRA	

3. ÉPOCA / ESTILO	EDAD MEDIA	ROMANTICISMO
	RENACIMIENTO	NACIONALISMO
	BARROCO	IMPRESIONISMO
	CLASICISMO	VANGUARDIA
	OTRO:	

4. GÉNERO	RELIGIOSO	INSTRUMENTAL	
	PROFANO	VOCAL	A Capella
			Con acompañamiento instrumental

5. TEXTURA	MONÓDICA
	CONTRAPUNTÍSTICA
	HOMOFÓNICA
	MELODÍA ACOMPAÑADA
	OTRA:

6. TIMBRE	VOZ O VOCES SOLISTAS
	CORO
	PIANO
	VIHUELA
	ORQUESTA
	OTROS:

7. FORMA	MISA	CONCERTO SOLISTA	CORO
	VIRELAI	DUO	SUITE
	MOTETE	SONATA (SINFONÍA)	PRELUDIO ORQUESTAL
	DIFERENCIAS	LIED	BALLET
	CORAL	ESTUDIO	ORATORIO
	RECITATIVO	OTRA:	

8. TEXTO	IDIOMA
	Latín
	Castellano
	Alemán
	Italiano
	Otro:
NO TIENE TEXTO	

OPCIÓN A

1. Tema a desarrollar. Ocupará como máximo una cara de folio. (2,5 puntos)

Escuela de San Marcial de Limoges y Notre Dame de París.

2. Responde brevemente (cada pregunta se valorará con 1 punto, máximo 3 puntos)

1. Diferencias y semejanzas entre trovadores y troveros.
2. Compara sonata, sinfonía y concierto.
3. Diferencias entre la música concreta y la música electrónica.

3. Comentario de audición según el esquema dado. La audición se escuchará dos veces. (0,5 cada respuesta correcta, máximo 3 puntos)

F. Moreno Torroba: *Luisa Fernanda*. "En una dehesa de mi Extremadura"

4. Texto sobre historia de la música con tres cuestiones. (Cada cuestión se valorará con 0,5 puntos, máximo 1,5 puntos)

"Tormenta, rayos. Me desespero porque intento dar una idea de esta prodigiosa pieza. Hay que oírla para concebir el grado de verdad y sublimidad que la descripción en música puede alcanzar a manos de un hombre como Beethoven. Escuchad, escuchad estos golpes de viento cargados de lluvia, estos sordos gruñidos de los bajos, el agudo silbido de los flautines que anuncian la tormenta terrible que está a punto de desatarse. Se acerca la tempestad, se extiende; un gigantesco golpe cromático que se inicia en los instrumentos agudos se resuelve y desciende hasta las últimas profundidades de la orquesta, sacude a los bajos y los arrastra consigo mismo, y vuelve a trepar estremeciéndose como un torbellino de viento que revuelca a todo lo que encuentra a su paso. Luego estallan los trombones, al mismo tiempo que el trueno de los tímpanos redobla su violencia. Ya no hay lluvia ni viento; es un sobrecogedor cataclismo, el gran diluvio, el fin del mundo...

Velad vuestros rostros, pobres e ilustres poetas antiguos, pobres inmortales. Vuestro lenguaje convencional, tan puro, tan armonioso, no puede competir con el arte de los sonidos. Sois gloriosos en la derrota, pero estáis vencidos. No conocíais lo que hoy en día llamamos melodía, armonía, la asociación de timbres diferentes, los colores instrumentales, las modulaciones, los aprendidos conflictos de sonidos contrarios que primero combaten entre sí y luego se abrazan, nuestras sorpresas del oído, nuestros extraños acentos que hacen que reverberen las profundidades más inexplorables del alma."

Hector Berlioz: *A travers chants* (París, 1898)

- a) Comenta la frase "intento dar una idea de esta prodigiosa pieza. Hay que oírla para concebir el grado de verdad y sublimidad que la descripción en música puede alcanzar a manos de un hombre como Beethoven".
- b) ¿A qué se refiere Berlioz cuando critica "no conocíais lo que hoy llamamos melodía, armonía, timbres..."?
- c) Comenta, como una de las características del Romanticismo, los contrastes "no excluyentes" de esta época.

OPCIÓN B

1. Tema a desarrollar. Ocupará como máximo una cara de folio. (2,5 puntos)

La ópera romántica alemana. El drama musical alemán.

2. Responde brevemente (cada pregunta se valorará con 1 punto, máximo 3 puntos)

1. Define la forma madrigal.
2. ¿Qué diferencias hay entre el clave y el piano?
3. Enumera algunas características del Nacionalismo musical.

3. Comentario de audición según el esquema dado. La audición se escuchará dos veces. (0,5 cada respuesta correcta, máximo 3 puntos)

W. A. Mozart: Requiem en Re menor "Confutatis"

4. Texto sobre historia de la música con tres cuestiones. (Cada cuestión se valorará con 0,5 puntos, máximo 1,5 puntos)

"Para aprender una melodía desconocida no debemos recurrir siempre a la voz de un hombre o al sonido de un instrumento, para volvemos incapaces de avanzar sin una guía, como ciegos. Por el contrario tenemos que fijar en lo más profundo de la memoria las diferencias y propiedades distintivas de cada sonido y de cada descenso o elevación de la voz... En efecto, cuando empecé a enseñar este método a los niños, algunos de ellos lograron cantar antes de tres días melodías desconocidas... La siguiente melodía es de la que me sirvo para enseñar a los muchachos:

C D F D E D D D C D E E

Ut que-ant la-xis re-so-na-re fi-bris

EFG E D EC D F G a G FED D

Mi-ra ges-to-rum fa-mu-li tu-o- rum,

GaG FE F G D a G a F Ga a

Sol- ve pol-lu-ti la- bi-i re-a- tum,

GF ED C E D

Sanc- te Jo-an-nes".

Guido d'Arezzo: *Epistola de ignoto cantu* (ca. 1028).

- a) ¿Qué ventajas tiene el método de enseñanza musical que describe Guido d'Arezzo?
- b) ¿Qué tiene de particular el himno *Ut queant laxis*?
- c) ¿Qué otros avances aportó Guido d'Arezzo a la notación musical?