
Historia de la música

Enseñanzas Profesionales de Música

2020-2021

Parte I

Cuestiones preliminares

Introducción a la Historia de la música

1.1. El concepto de «Historia de la música»

Cuando nos proponemos estudiar la *historia de la música*, debemos en primer lugar plantearnos qué queremos decir con ese término. En principio, nuestro objetivo debería ser el estudio de la evolución de la música a lo largo de la historia de la humanidad: una historia *universal* de la música, al estilo, por ejemplo, de la historia del arte. Pero el primer problema que nos encontramos es acordar una definición universal de «música», ya que el concepto de música varía de una cultura a otra: en algunas, incluye otros elementos como danza, poesía o juegos malabares; en otras ni siquiera existe un término para designar la «música», sino un conjunto de ellos para distintas utilizaciones de la misma. No es posible, pues, hacer una historia universal de la música si ni siquiera sabemos cuál es exactamente el objeto del estudio.

Por otra parte, el estudio —histórico o no— de la música puede enfocarse desde distintos puntos de vista: ¿nos centramos en las *obras musicales* o en su utilización?; ¿en las personas que las desarrollaron o en el ambiente social que las propició?; ¿qué criterios utilizamos para seleccionar la música que será objeto de estudio? Todas estas cuestiones hacen aún más difícil el estudio histórico de la música.

Música como actividad o como producto. En primer lugar, debemos diferenciar si entendemos la música como una *actividad* en la que una o más personas participan creando, interpretando o escuchando; o bien como el *producto* de esa actividad, que es en principio un producto *sonoro*, aunque exista la posibilidad de plasmarlo por *escrito* con diversos sistemas de notación musical. El enfoque más habitual suele ser el segundo, estudiando exclusivamente las *obras musicales* y no la actividad generada en torno a ellas.

Transmisión oral o escrita. La posibilidad de estudiar históricamente la música se basa en la existencia de una *transmisión* de esta a lo largo del tiempo. En casi todas las culturas y épocas, la música se ha transmitido por escucha y repetición: se observa a los maestros y se les imita, aunque aportando siempre algo nuevo a cada nueva interpretación. En esto consiste lo que se llama *transmisión oral*; junto a ella, existe también la posibilidad de transmitir —y almacenar— la música con diversos métodos de escritura musical, dando lugar a la *transmisión escrita*; esta última, aunque existe en numerosas culturas y es casi tan antigua como la propia música, es una característica fundamental de ciertas músicas europeas, y el enfoque habitual del estudio se centra en ella.

Música académica y música popular. La actividad musical se da en todos los grupos sociales y en un gran número de situaciones diferentes. Pero algunas manifestaciones musicales han adquirido mayor prestigio social, bien por su relación con estratos elevados de la sociedad, bien por sus características de formación y profesionalización; son las músicas *académicas*, conocidas también como «clásicas» o «cultas». Frente a ellas existe una variedad enorme de músicas *populares*, habitualmente con menos prestigio. La frontera entre ambos grupos es muy difusa, y en muchos casos se puede traspasar con facilidad. El estudio de la música debería abarcar todos los estilos; pero habitualmente se centra solo en los estilos académicos.

Música europea y música no europea. Dado que los estudios de historia de la música se han desarrollado principalmente en Europa —y posteriormente en la América más europeizada— el objeto principal de estudio ha sido siempre la música europea, especialmente la de los últimos siglos. Este enfoque *eurocéntrico* deja fuera del estudio numerosas manifestaciones musicales, tanto académicas como populares, desarrolladas fuera de Europa, que en algunos casos han influido poderosamente en el desarrollo de la propia música europea. Actualmente sigue siendo habitual centrarse solo en la música europea y en su influencia sobre músicos de otros continentes.

En resumen, cuando estudiamos la Historia de la música nos centramos habitualmente en *productos musicales escritos de la tradición académica europea*, con lo que el objeto de estudio queda drásticamente recortado. El resto —la actividad musical, la transmisión oral, las músicas populares o las no europeas— son objeto de estudio de la Etnomusicología, que normalmente no aplica el enfoque histórico.

1.1.1. La actividad musical y sus productos

La actividad musical es un proceso complejo que abarca varias fases, que podemos resumir en tres: *producción*, *difusión* y *consumo*. En términos estrictamente musicales, podemos hablar de *composición*, *interpretación* y *audición*. Si deseamos estudiar históricamente el proceso musical, debemos atender por igual las tres fases del proceso. Sin embargo, las historias de la música suelen centrarse solamente en la primera de ellas; no es habitual que se hagan referencias a los intérpretes, a las técnicas de interpretación, a los contextos de audición... Reducimos entonces la historia al estudio de los agentes y los productos de la composición, es decir, los compositores y las obras compuestas; en cuanto a los primeros, tratamos de conocer la mayor cantidad de datos sobre su biografía, su personalidad, sus métodos de trabajo...; en cuanto a las segundas, se nos plantea un problema: la «obra musical» ¿es el producto sonoro?, ¿es su plasmación gráfica, la partitura? Dado que las interpretaciones son diversas, y que ponemos el acento en la figura del compositor, tendemos a pensar que la obra musical es «la idea que el compositor tenía de su obra», e identificamos esa idea con la partitura; reducimos así el estudio de las obras compuestas al estudio de las partituras.

Este enfoque lo apoyamos sobre dos conceptos que se desarrollaron a lo largo del siglo XIX: el *canon* y el *repertorio*. El canon es el conjunto de compositores y obras que consideramos dignos de estudio; el repertorio, el conjunto de obras que creemos que vale la pena seguir interpretando y escuchando. Habitualmente creemos que estos conjuntos se han creado a lo largo del tiempo por «selección natural» de acuerdo con criterios de «calidad musical». Sin embargo, tanto el canon como el repertorio son productos culturales, creados en Europa en circunstancias políticas, sociales e ideológicas muy concretas.

Ya el hecho de descartar las músicas no europeas o las populares nos indica los prejuicios etnicistas y clasistas de los creadores del repertorio (los musicólogos, intérpretes, críticos... del

siglo XIX principalmente). A estos prejuicios podemos añadir otros: por ejemplo, es casi nula la presencia de mujeres compositoras en el canon; no porque no las hubiera —que las hubo, a pesar de las dificultades para acceder a un trabajo intelectual—, sino simplemente porque en esto, como en otros campos, se las ha silenciado. Del mismo modo se ha silenciado a todos aquellos compositores y compositoras que no se ajustaban a la idea general de «evolución» de la música occidental, bien por ser demasiado conservadores o demasiado avanzados, o por haber diseñado caminos musicales que luego nadie ha seguido. El criterio nacional, o nacionalista, también ha influido en la creación del canon: el hecho de que las más importantes universidades de finales del XIX y principios del XX fueran alemanas, y que la escuela historiográfica alemana haya dominado un período decisivo en la historiografía musical, explica en parte la abundancia de compositores del ámbito germánico en el canon.

En resumen: nuestro concepto de *historia de la música* es excesivamente reducido: la historia de un puñado de compositores y obras de la música culta occidental escrita, seleccionados por criterios muy diversos.

1.2. La periodización en la Historia de la música

Aunque en la historia, y especialmente en la de los hechos culturales, como la música, los cambios se producen muy paulatinamente, sin que haya acontecimientos tan decisivos que justifiquen un cambio de etapa, siempre resulta más cómodo plantear una división en etapas o períodos que faciliten el estudio. Esta división del tiempo en períodos la denominamos *periodización*.

La Historia, como ciencia de los acontecimientos humanos, existe desde la antigüedad; tradicionalmente se ha considerado a Heródoto, historiador griego del siglo V AC como el «padre de la historia». No obstante, la división habitual de las etapas de la historia tiene su origen en los humanistas europeos del Renacimiento, época en la que también aparecen las primeras historias del arte. La historia de la música es muy posterior: los primeros libros aparecieron a finales del siglo XVIII, y el desarrollo de la historiografía musical es principalmente del siglo XIX.

Esta aparición tardía hace que la Historia de la música adopte habitualmente las periodizaciones de otras disciplinas, principalmente la Historia del arte. No siempre la música cambia al mismo ritmo que otras actividades humanas, por lo que los términos de la historia general o la del arte no sirven en muchos casos para la de la música.

1.2.1. Períodos de la historia general

Se suele situar el comienzo de la historia en el momento de la aparición de la escritura, hace unos 6000 años aproximadamente; el período anterior se denomina *Prehistoria*. Aunque está constatada la existencia de actividad musical durante la prehistoria, se desconoce qué música se hacía entonces, por lo que suele quedar al margen de la historia de la música.

Los períodos en que se divide la historia son cuatro:

Edad Antigua (hasta el siglo V d.C.). Aunque la notación musical nació al tiempo que la escritura, la mayor parte de las culturas antiguas no escribieron su música, y las escasas notaciones que existen son prácticamente desconocidas, con la excepción importante de la de la Grecia helenística (a partir del siglo IV AC).

Para la historia de la música occidental, lo más interesante de esta época son las teorías griegas sobre la música, que influyeron de forma importante en la música europea medieval, renacentista y barroca, e incluso después.

Edad Media (siglos VI-XV). Su comienzo se sitúa en la disgregación de los territorios occidentales del Imperio Romano (naturalmente, esta es una perspectiva eurocéntrica). Las comunicaciones entre esos territorios se reducen, la inestabilidad es grande y los desarrollos culturales tienen que partir a veces desde cero.

Aunque hay muchos datos sobre la música europea occidental en este período, lo más importante se sitúa tras la aparición de la notación musical en el siglo X y sobre todo la notación sobre líneas paralelas a partir del siglo XI.

Edad Moderna (siglos XVI-XVIII). Varios acontecimientos marcan el comienzo de esta etapa, principalmente la desaparición del imperio bizantino (continuador del romano) y la llegada de Colón a América. Culturalmente, el final de la Edad Media está marcado por el movimiento humanista que dominó el Renacimiento. Los términos «antigua», «media» y «moderna» para designar las tres etapas históricas fueron creación de estos humanistas, que añoraban el esplendor cultural de los antiguos griegos y romanos y despreciaban la época intermedia entre estos y ellos mismos.

La música de esta época es bien conocida, en general, y es entonces cuando se produce el desarrollo del sistema tonal que tendrá su esplendor en el Barroco tardío y el Clasicismo.

Edad Contemporánea (desde el siglo XIX). Su comienzo se sitúa en la Revolución Francesa (que siguió a la norteamericana y precedió a otras revoluciones europeas). El paso del Antiguo al Nuevo Régimen, consecuencia de estas revoluciones, produjo una configuración social nueva en la que el músico deja de ser criado de la aristocracia para convertirse en artista independiente.

La música de esta etapa (y, en parte, de la anterior) es la más conocida y la que se mantiene actualmente en repertorio.

1.2.2. Períodos de la historia cultural

La historia de los hechos culturales (entre ellos la música) sigue una periodización creada principalmente para la Historia del arte (arquitectura, escultura y pintura sobre todo). Esta periodización, suficientemente conocida, no es del todo válida para la música. Si nos situamos en el comienzo de la música europea escrita (hacia el siglo X) las etapas serían las siguientes:

- **Románico** (siglos X-XII aprox.)
- **Gótico** (siglos XII-XV)
- **Renacimiento** (siglos XV-XVI)
- **Barroco** (siglos XVII-XVIII)
- **Neoclasicismo** (siglo XVIII y comienzo del XIX)
- **Romanticismo** (final del XVIII y parte del XIX)
- **Positivismo y Realismo** (final del XIX)

De estas etapas, las dos primeras se sitúan en la Edad Media, las tres siguientes en la Edad Moderna y las últimas en la Contemporánea; el siglo XX (y lo que llevamos del XXI) no presentan una periodización estable debido a su cercanía en el tiempo, que impide considerarlos con suficiente objetividad.

Pocos de estos términos son válidos en la Historia de la música: en la Edad Media, la música sigue una evolución diferente a las artes plásticas, por lo que no se puede hablar de una «música románica» y una «música gótica»; en su momento se verá la evolución de la música y su posible relación con otras artes.

Los términos «Renacimiento» y «Barroco» sí están arraigados en la Historia de la música, aunque el segundo cada vez está más cuestionado; en cuanto al primero, está bastante claro dónde termina, pero no tanto dónde comienza.

El Neoclasicismo en música se denomina simplemente «Clasicismo», y el positivismo y realismo no existen, salvo derivaciones posteriores como el «verismo» italiano. Es preferible considerar todo el siglo XIX como romántico.

Con todo esto, las etapas de la música europea occidental serían las siguientes:

Edad Media: desde las primeras muestras de música escrita hasta los inicios del siglo XV.

Renacimiento: desde 1420, aproximadamente, hasta 1600, con un punto importante de cambio de estilo y técnica en torno a 1500.

Barroco: sus orígenes deben situarse hacia 1580, aunque el estilo se hace visible a partir de 1600 aproximadamente. Su final, confundido con el nacimiento del clasicismo, se situaría en torno a 1720.

Clasicismo: desde aproximadamente 1720, con la aparición de los primeros rasgos de estilo clásico, hasta aproximadamente 1820.

Romanticismo: desde 1820 (aproximadamente) hasta el final del XIX, con varias etapas diferenciadas.

Música contemporánea: se inicia hacia 1890, con las obras de madurez de Mahler, Debussy y otros, aunque el momento de cambio más importante es hacia 1907 (aparición de la atonalidad). A veces la expresión «música contemporánea» se utiliza solo para la creada con posterioridad a 1945.

Alternativamente, y sobre todo en algunos libros recientes de historia de la música, se divide el período posterior al Renacimiento por siglos (XVII, XVIII, XIX y XX), sin utilizar etiquetas de ningún tipo. Así lo haremos en nuestra asignatura.

Géneros, estilos, notación

Para poder observar ordenadamente los cambios que se han producido en la actividad musical a lo largo de los períodos indicados, es necesario basarse en algunos criterios que permitan clasificar las obras musicales y la actividad musical misma. Además de la periodización, dos conceptos son útiles para esta clasificación: el *género* y el *estilo*.

2.1. Géneros

El concepto de **género** es bastante flexible: en general hace referencia a la *utilización* de la música, es decir, su contexto, su función, su caracterización social...; también se basa en los *medios* utilizados (instrumentos, cantantes, número de intérpretes...); finalmente, el término *género* hace referencia a veces a *formas musicales* que han alcanzado un grado importante de desarrollo y de diversidad (como, por ejemplo, la ópera o la sinfonía).

Hay una gran diversidad de géneros musicales, pero algunos de los criterios principales son los siguientes:

Música profana / música religiosa. Más que el tema tratado, lo que diferencia la música profana de la religiosa es su uso: la música religiosa se utiliza en contextos religiosos (iglesias, ceremonias...) mientras la música profana se utiliza en contextos laicos (palacios nobiliarios, celebraciones civiles...).

Música pública / música privada. Esta distinción hace referencia al empleo de la música: hay música que se desarrolla necesariamente en público, ya sea en un teatro, en una sala de conciertos, en una iglesia o al aire libre; y hay música creada para interpretarse en privado, normalmente en las viviendas de sus intérpretes (por ejemplo, gran parte de la música de cámara).

Música vocal / música instrumental. Atendiendo a los medios, diferenciamos música *vocal* cuando interviene la voz humana (con o sin acompañamiento instrumental) y música *instrumental* cuando no interviene. En la música vocal se puede diferenciar como subgénero la música *coral*, cuando las voces humanas se utilizan no como solistas sino en coro.

También existen géneros mixtos entre lo vocal y lo instrumental: por ejemplo, la música *sinfónico-coral*, que utiliza los recursos de ambos géneros; o la canción *de cámara*, que incluye solistas vocales e instrumentales.

Música sinfónica / música de cámara. Esta distinción es a veces difusa; en principio se basa en el número de intérpretes, y más exactamente, el número de intérpretes por parte: si cada parte es para un solo músico, hablamos de música *de cámara*; si hay varios por parte, *música orquestal* o *sinfónica*. Pero a veces el límite no está claro: buena parte de la música antigua puede interpretarse de ambas formas, y en la música contemporánea hay obras «sinfónicas» (es decir, para orquesta) en que cada parte la interpreta un solo músico.

2.2. Estilos

Un estilo es un conjunto de rasgos musicales comunes a un conjunto de obras y que definen una tendencia musical, asociada habitualmente a un período o a un género. Por ejemplo, hay un estilo *renacentista* o un estilo *romántico*; o bien un estilo *operístico* o *religioso*. Pero lo habitual es unir ambos conceptos: tenemos así, por ejemplo, el estilo *sinfónico romántico* o el estilo *de la ópera barroca*. Uno de los propósitos de la Historia de la música es definir los estilos que se han sucedido en el tiempo, desarrollando así una *historia de los estilos musicales*.

Para determinar esos rasgos de estilo, hay que basarse en diversas cuestiones musicales, entre ellas las siguientes:

Melodía. Cuestiones como el *ámbito* (extensión total), la *interválica* (qué intervalos melódicos se utilizan) o la *tesitura* (altura de los sonidos cantados)...

Ritmo. El ritmo *libre* frente al ritmo *medido* (o *mensural*), la utilización de *compases*, las bases binarias, ternarias, etc., el uso de la polirritmia (varios ritmos sucesiva o simultáneamente)...

Textura. La utilización de una o más voces diferentes y la relación que se establece entre ellas en cuestiones rítmicas, armónicas o de altura, definen la textura. Entre las principales están la *monodia*, la *polifonía*, la *homofonía*, el *contrapunto* o la *melodía acompañada*.

Armonía. La relación entre sonidos simultáneos y entre bloques de sonidos (acordes) sucesivos. Es uno de los conceptos fundamentales en la historia de los estilos, ya que es la clave para diferenciar entre *modalidad* y *tonalidad*, los dos grandes conceptos en la música occidental; dentro de cada uno de ellos hay diferencias: no es igual, por ejemplo, la armonía del barroco tardío a la del posromanticismo.

Instrumentación. Los instrumentos utilizados en la música occidental han sido diferentes en cada época, por lo que su uso es un rasgo importante de estilo. También han tenido los instrumentos funciones diferentes asociadas a géneros musicales (por ejemplo, el órgano en la música religiosa o el piano en la música de cámara). Igualmente es relevante si una obra se compone para instrumentos concretos o genéricos, o incluso para voces o instrumentos.

Forma musical. La estructura de una obra musical es una de las características más determinantes de un estilo: por ejemplo, la música vocal de cámara presenta formas diferentes en el Barroco medio (cantata) o en el Romanticismo (*lied*). El estudio de las formas es fundamental para comprender la historia de los estilos musicales.

2.3. La notación musical

Puesto que el objeto de estudio habitual de la Historia de la música es la música escrita, la historia de la escritura musical forma parte también de nuestro estudio. Las notaciones más relevantes en relación con la música occidental son, entre otras, las siguientes:

- Notación de la antigua Grecia, desde el siglo IV AC hasta el II DC, aproximadamente.
- Notación neumática del canto gregoriano, que aparece en el siglo IX y se continúa utilizando incluso hasta el XV.
- Notación cuadrada, para el canto gregoriano y otros estilos de la música medieval, a partir del siglo XII.
- Notación mensural, para la polifonía medieval y renacentista, con diversas variantes.
- Notación moderna (la habitual actualmente), también con variantes a lo largo de los siglos.
- Tablaturas utilizadas para diversos instrumentos, especialmente durante el Renacimiento y el Barroco.
- Notaciones diversas para la música contemporánea.

La utilización de una notación u otra viene determinada por el concepto y la práctica de la música que se tiene en cada época: así, por ejemplo, la notación neumática presupone un aprendizaje memorístico y se centra especialmente en las cuestiones interpretativas; o las diferentes tablaturas renacentistas dependen de la estructura y la técnica de interpretación del instrumento a que se dirigen. Por tanto, el estudio de la historia de las notaciones es también el estudio de la historia del pensamiento y la práctica de la música.

La música en la Antigüedad

3.1. Fuentes para el estudio de la actividad musical

La actividad musical es tan antigua como la especie humana, aunque no se conocen bien sus características hasta épocas históricas recientes. Dejando a un lado la etapa prehistórica, de la que solo se tienen vagas nociones por restos de posibles instrumentos encontrados en yacimientos y por las pinturas rupestres, el conocimiento de la música de las culturas antiguas nos viene dado por cuatro fuentes principales:

Arqueología. Los restos arqueológicos proporcionan a veces importante información sobre la música de épocas antiguas. Los más importantes son los instrumentos musicales —o partes de ellos— que no se han destruido con el paso del tiempo; pero también se encuentran restos de edificios y lugares donde se interpretaba música o se danzaba. Entre los restos arqueológicos se encuentran también las muestras más antiguas de notación musical.

Iconografía. La pintura, la escultura, los relieves y otras obras de las artes visuales proporcionan información sobre instrumentos musicales, contextos y prácticas de interpretación, danzas, etc.

Literatura. La literatura, entendida como el conjunto de todo lo escrito, ofrece abundante información musical: por ejemplo, se describen escenas musicales o se plasma el pensamiento sobre música; y los textos de la música vocal muestran la estructura rítmica, aunque no se conserven las melodías. Dentro de la literatura hay que incluir también las obras técnicas sobre música (tratados, métodos, etc.).

Etnomusicología. La etnomusicología, el estudio de las músicas de tradición oral actuales, puede a veces ayudar a la comprensión de la actividad musical antigua. Aunque no es correcto suponer que en condiciones de vida iguales se desarrollan culturas musicales iguales, a veces el conocimiento de las músicas tradicionales actuales puede proporcionar detalles sobre técnicas de interpretación de instrumentos antiguos o sobre movimientos de danza, por ejemplo.

3.2. Culturas musicales de la Antigüedad

Entre las numerosas culturas musicales que se desarrollaron en la Edad Antigua, son de interés para nosotros las que más influyeron en la civilización occidental y que tuvieron lugar en los territorios circundantes del Mediterráneo. Algunas de las principales son las siguientes:

Mesopotamia. En los valles de los ríos Tigris y Éufrates se desarrollaron las civilizaciones más antiguas del mundo: Sumer, Akkad, Asiria, Babilonia... a partir del cuarto milenio antes de la era cristiana. Allí fue donde se desarrolló la escritura y también donde se creó la primera notación musical. Además de restos arqueológicos, literarios, etc., se conservan varias tablillas con notación musical que por el momento no es descifrable (y por tanto no se puede interpretar).

Egipto. La civilización egipcia floreció desde el tercer milenio AC hasta aproximadamente el siglo IV AC en que se incorporó al mundo griego helenístico. En el antiguo Egipto no se utilizó la notación musical, por lo que todo el conocimiento que tenemos viene de las fuentes indirectas mencionadas al comienzo. Es importante sobre todo la iconografía, por la abundancia de frescos conservados en monumentos funerarios con muchas escenas musicales.

Persia. Desde el tercer milenio AC hay vestigios arqueológicos de la actividad musical en el territorio de Persia. El auge de su civilización tuvo lugar durante el imperio aqueménida, desde el siglo VI AC hasta la conquista de Alejandro Magno a finales del siglo IV AC. Durante esa época la cultura (y la música) de Persia influyó poderosamente en todo su entorno, desde el occidente (Grecia) hasta el oriente (India). Posteriormente, el imperio sasánida (siglos III-VII) desarrolló una importante cultura musical que influyó también en sus vecinos, de modo especial en los árabes, incluso después de la conquista e islamización de Persia.

Fenicia y Palestina. El momento de esplendor de la civilización fenicia tuvo lugar en torno al año 1000 AC. A pesar de su importancia cultural, no se conoce apenas nada de su música. Para la vecina Palestina, que desarrolló su cultura en torno a la misma fecha y los siglos posteriores, la principal fuente de información es la que proporcionan los libros del Antiguo Testamento y otros de la tradición judía.

Grecia. La antigua Grecia, que tanto influyó en la configuración de la civilización europea moderna, también lo hizo en el aspecto musical. De Grecia se conserva, además de mucha más información iconográfica, arqueológica y literaria, una importante colección de tratados sobre música y varios restos de notación musical, la única de la Antigüedad que puede descifrarse de forma adecuada (gracias precisamente a los tratados musicales).

Cartago y Roma. Las ciudades de Cartago y Roma, en ambas orillas del Mediterráneo, fueron fundadas hacia el siglo VIII AC y mantuvieron largas contiendas por el control de ese mar. Finalmente Roma triunfó y mantuvo su dominio hasta fines del siglo V DC. A pesar de su importancia histórica, no se sabe prácticamente nada sobre la música de ambas culturas.

Roma conquistó Grecia en el siglo II AC y asimiló la cultura griega, por lo que buena parte de la música romana durante la república y el imperio seguía las pautas de la música griega; sin embargo, no se adoptó el sistema de notación musical. Junto a la influencia griega, en Roma

confluían todas las culturas musicales del imperio: por ejemplo, eran famosas las bailarinas gaditanas.

Parte II

La monodia

Los sistemas modales

4.1. Concepto de *modo*

Modalidad. La modalidad es un sistema de organización musical basado en los intervalos. Se relaciona especialmente con la *melodía*, ya que esta es una sucesión ordenada de intervalos.

Modo. En los sistemas modales, el concepto básico es el de **modo**. El modo consiste en una organización de los intervalos en grupos en los que ciertas notas tienen una importancia especial.

4.2. Organización del modo

Los modos se basan en pequeños grupos de notas que abarcan en total un intervalo de cuarta o quinta (a veces tercera). Entre las dos notas extremas se sitúan otras que dividen el conjunto en pequeños intervalos, que no tienen que ajustarse necesariamente al tono o al semitono: pueden utilizar múltiplos del cuarto de tono, el tercio de tono o incluso el sexto de tono.

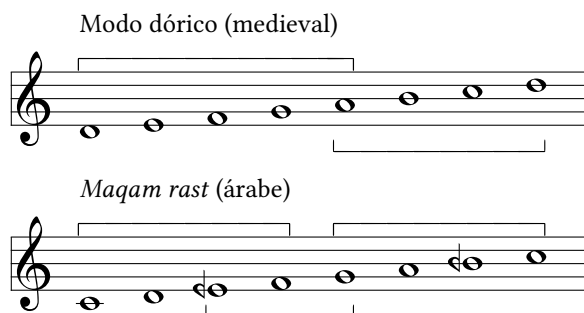
tetracordo enarmónico
(Grecia)

5.^a dórica (medieval) tetracordo enarmónico (Grecia) *jins hijaz* (árabe)

1 ½ 1 1 2 ¼ ¼ ½ 1½ ½

Estos pequeños grupos se unen a otros, bien utilizando las notas extremas como notas comunes, o bien con una cierta separación entre ambos, habitualmente de un tono. El conjunto de dos o más unidades da lugar al ámbito completo del modo, que puede ser de una octava o mayor.

Sistema perfecto menor diatónico (Grecia)



4.3. El ritmo en los sistemas modales

Las definiciones antiguas de la música hacían referencia al arte (o la ciencia) *de medir bien*. Esta medida se debía hacer en dos dimensiones: en la de la **altura** de los sonidos, entonando correctamente los intervalos; y en la de la **duración** de los sonidos, llevando adecuadamente el ritmo. Ambas dimensiones configuran la *melodía*, que es el elemento fundamental en las músicas modales.

4.3.1. Tipos de ritmo

En la dimensión rítmica, hay dos estilos fundamentales:

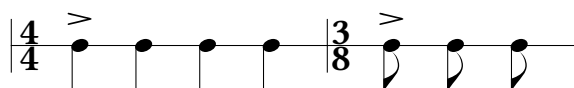
Ritmo libre: Las duraciones de los sonidos no se ajustan a ningún pulso, pudiendo alargarse o acortarse a voluntad de los intérpretes. En la música vocal, el ritmo suele ajustarse a las necesidades del texto. Se le denomina a veces ritmo *no mensural* o *no medido*.

Ritmo medido: Las duraciones de los sonidos se ajustan a un pulso, que puede ser regular o flexible. En la música vocal, los elementos prosódicos (acento, cantidad silábica) pueden determinar la forma de ajustarse al pulso. Se le denomina también ritmo *mensural*.

4.3.2. Los ciclos rítmicos

En la música mensural, el pulso puede presentar diversas diferencias (por ejemplo, fuerte/débil). Estos pulsos diferentes se pueden organizar en grupos que se repiten regularmente, constituyendo *ciclos*.

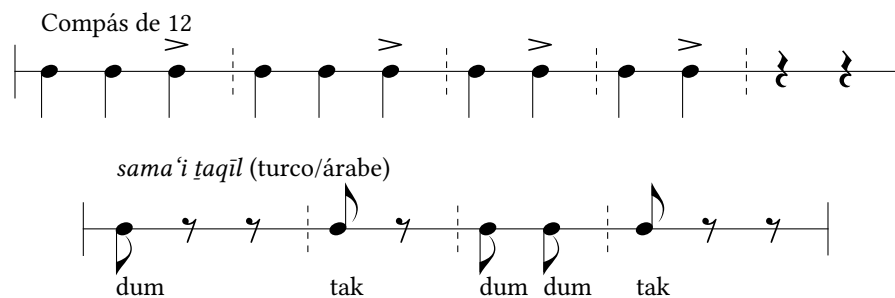
La forma más simple de ciclo rítmico es el *compás* de la música occidental: grupos de dos, tres o cuatro pulsos en los que el primero es fuerte y los demás débiles.



Habitualmente los ciclos rítmicos están constituidos en varios niveles:

- Un primer nivel lo constituyen pequeños grupos de dos o tres (a veces más) pulsos organizados en torno a características como duración, acento o timbre.
- Un segundo nivel lo forman agrupaciones de esos pequeños grupos en series más largas, que pueden llegar a veces a ser *muy* largas.

Ejemplos de ciclos rítmicos complejos son el *compás de doce* habitual en muchos estilos flamencos, o los ritmos de la música turca o india.



4.3.3. Los modos rítmicos medievales

En los tratados medievales sobre música, junto al ritmo y a la melodía (que habitualmente denominaban *armonía*), se incluía la **métrica**, la organización sonora de las palabras propia de la poesía; esto se debía a que la música era mayoritariamente vocal, y que el ritmo dependía de esa organización sonora.

En siglo XIII se formalizó una organización rítmica basada en *modos*, al igual que la organización melódica. Estos modos derivaban de los pies métricos de la poesía latina y eran seis:

Modo	Duraciones	Notación	Pie métrico
I	LB	♩ ♪	troqueo
II	BL	♩ ♪	yambo
III	LBB	♩ ♪ ♪	dáctilo
IV	BBL	♩ ♪ ♪	anapesto
V	LL	♩ ♩	espondeo
VI	BBB	♩ ♩ ♩	tribraquio

L: larga B: breve

La música en la antigua Grecia

Se suele señalar la cultura de la antigua Grecia como el origen de toda la cultura occidental. El arte, la filosofía y la ciencia que se desarrollaron en Grecia (y en todo el Mediterráneo oriental) desde el siglo VIII AC pusieron la base —pasada también por el filtro romano— para los desarrollos artísticos, filosóficos y científicos de la Europa medieval y moderna.

En música la situación es algo diferente al resto de las artes: aunque la teoría musical griega es abundante y se utilizó la notación musical, la música griega no influyó realmente en la música europea posterior. Sin embargo, el pensamiento musical griego (la filosofía de la música) sí tuvo su continuidad en el pensamiento medieval y moderno de diferentes maneras.

El conocimiento de la música de la antigua Grecia es, pues, importante por varias razones:

- Los restos conservados de la música griega antigua forman el corpus más extenso de música «interpretable» de la Antigüedad.
- La teoría musical griega se transmitió a la Edad Media y fue el origen de la teoría musical medieval; posteriormente determinó las teorías musicales (sobre todo acústicas) del Renacimiento.
- El pensamiento musical griego, principalmente las teorías del *ethos* y de la armonía de las esferas se mantuvieron vivas hasta muy entrada la edad moderna.

Se suele dividir la historia de la antigua Grecia en tres etapas: **arcaica** (hasta el siglo VI AC), **clásica** (siglos V y IV AC) y **helenística** (a partir del siglo III AC). En las primeras, el mundo griego abarcaba el entorno del mar Egeo, es decir, la actual Grecia junto con las costas occidentales de Turquía y las islas del Egeo, aparte de otras colonias. En la etapa helenística, la cultura griega se extiende —tras las conquistas de Alejandro Magno— a los territorios de Siria y Egipto, llegando incluso a Persia y la India, conformando finalmente un «mundo griego» en toda la zona oriental del Mediterráneo. En esta última etapa será cuando se desarrolle de forma definitiva la teoría musical griega, así como la notación. Esta situación se mantiene tras la conquista romana, con la parte oriental del imperio manteniendo la lengua y la cultura griegas.

5.1. Sistema musical

La música griega es siempre **monódica**, tanto la música vocal como la instrumental; es decir, se interpreta sobre una sola línea melódica. El papel de los instrumentos en la música

vocal no está claro: podrían doblar la melodía de la voz o variarla, creando así una **textura heterofónica**, en que diversas líneas interpretan la misma melodía de diferente manera y al mismo tiempo.

La teoría musical griega se centra por tanto en el estudio del ritmo y de la melodía; el objeto principal de estudio es el **intervalo**. Existían tres intervalos principales, que correspondían a tres proporciones matemáticas simples:

Intervalo	Proporción	Nombre griego
Octava	2:1	<i>Diapason</i>
Quinta	3:2	<i>Diapente</i>
Cuarta	4:3	<i>Diatessaron</i>

El descubrimiento de estas proporciones se atribuye a Pitágoras, en el siglo VI AC. Estos tres intervalos determinan las unidades principales del sistema griego; para desarrollar las melodías, estos intervalos se subdividían en otros más pequeños. La unidad modal básica es el **tetracordo**, que consiste en un conjunto de cuatro notas que abarcan una cuarta justa:



El ejemplo se muestra en orden descendente porque los antiguos griegos exponían su sistema musical siempre en este sentido, desde el agudo hacia el grave.

Las dos notas internas del tetracordo podían afinarse de diferentes formas, dando lugar así a diversos **géneros** de tetracordo; los intervalos más amplios están siempre entre las notas más agudas, los más estrechos entre las más graves. Los géneros principales de tetracordo son tres:

Diatónico

Cromático

Enarmónico

Los tetracordos se combinaban para construir unidades mayores. Esta combinación se podía hacer de dos maneras: comenzando un tetracordo nuevo *en la misma nota* en que terminaba el anterior; o bien separando ambos tetracordos *a distancia de un tono* (la diferencia entre la quinta y la cuarta). En el primer caso, se denominan *tetracordos conjuntos*; en el segundo, *tetracordos disjuntos*. A estas combinaciones se les llaman *sistemas*, y la más habitual era la **octava**, es decir, la unión de dos tetracordos disjuntos del mismo género:



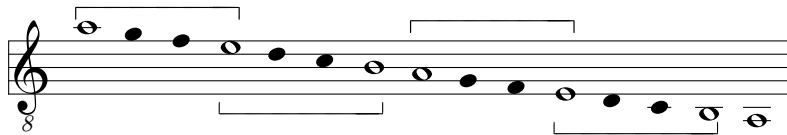


Figura 5.1: Sistema perfecto mayor

Las notas principales de la octava forman los intervalos de octava, quinta y cuarta; las otras cuatro notas son de afinación variable, dependiendo del género del tetracordo.

El sistema musical completo abarcaba dos octavas (*sistema perfecto mayor*, figura 5.1) y podía transportarse por semitonos una octava, con lo que la extensión total llegaba a las tres octavas. El ámbito de cada composición no solía extenderse más allá de una octava, escogida entre las diferentes **especies** que ofrecía el sistema y que eran denominadas con nombres geográficos de regiones de Grecia (*dórica, lidia, frigia...*).

5.2. La notación musical

Cada uno de los posibles sonidos del sistema estaba asociado a un signo. La **notación musical** utilizaba estos signos: por ejemplo, en la figura 5.2 se pueden ver los signos correspondientes a las notas del sistema perfecto mayor en el género diatónico.

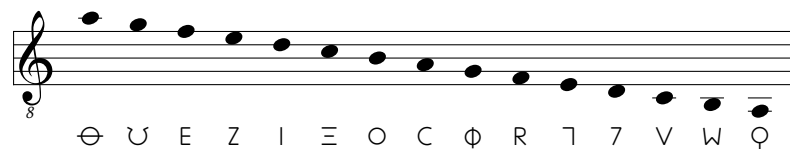


Figura 5.2: Sistema perfecto mayor (con símbolos de notación)

Para indicar el ritmo, se utilizaban diversos signos añadidos sobre los que indicaban la altura; estos signos indicaban la duración de la nota respecto a una unidad básica de pulso. Se puede ver un ejemplo en la figura 5.3.

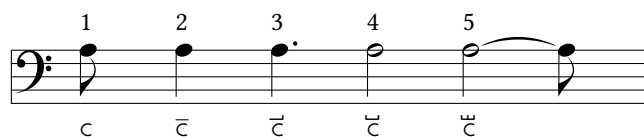


Figura 5.3: Los signos rítmicos

5.3. Los instrumentos musicales

A través de la iconografía y otras fuentes conocemos una gran diversidad de instrumentos musicales de la antigua Grecia, de cuerda, viento y percusión. Los más importantes eran tres:

- El **aulós** era el principal instrumento de viento; constaba de dos tubos con digitación independiente, y probablemente era un instrumento de lengüeta (simple o doble). Estaba asociado a Dionisos, dios de la vendimia y el vino, cuyo culto incluía rituales de éxtasis.

El doble tubo del *aulós* permitía diversas formas de interpretación:

- El unísono entre ambos tubos, tal vez con cierta desafinación entre ellos.
 - La interpretación paralela en intervalos de octava, quinta o cuarta.
 - La utilización de un tubo como bordón o pedal mientras el otro desarrollaba la melodía.
- La **lira** era el instrumento principal, y la teoría musical se explicaba siempre a partir de ella. Tenía una caja armónica realizada con el caparazón de una tortuga o bien en madera. Contaba con siete u ocho cuerdas tendidas paralelamente a la tapa armónica y sujetas a un travesaño unido a la caja con dos mástiles. Se utilizaba habitualmente para acompañar el canto, generalmente doblando la melodía.

La lira estaba asociada a Apolo, el dios del sol y también de las artes y la belleza.

- La **cítara** era una especie de lira de mayor tamaño, utilizada habitualmente como acompañamiento de la poesía épica, probablemente cantada o recitada sobre fórmulas melódicas simples.

5.4. El pensamiento musical

Dos teorías sobre la música de la Grecia antigua influyeron profundamente en el pensamiento musical occidental: la teoría del *ethos* y la *armonía de las esferas*.

Ambas teorías tienen su origen en la escuela pitagórica, fundada por *Pitágoras* en el siglo VI AC. Los pitagóricos sostenían que todo lo que existe está gobernado por proporciones matemáticas, desde el movimiento de los astros hasta el alma humana. La música, cuyos intervalos responden a proporciones matemáticas simples, proporciona el modelo para comprender el universo y al ser humano.

La teoría del *ethos* (de ἦθος, «carácter» o «comportamiento») fue desarrollada por **Damón** en el siglo V AC y transmitida posteriormente por el filósofo **Platón**; defiende que la música puede modificar el comportamiento y la personalidad de los seres humanos, por lo que debe ser la base de la educación y de la organización social. Según Damón y Platón, cada estilo musical provoca un comportamiento diferente, por lo cual ciertos estilos deben ser apoyados y otros prohibidos. Esta idea de la influencia de la música en el comportamiento humano se mantiene durante toda la Antigüedad, atraviesa la Edad Media y es la base de buena parte del pensamiento musical renacentista, hasta desembocar en la *teoría de los afectos* de la música barroca. Durante el Romanticismo se asignó un *ethos* a cada tonalidad. En la actualidad se mantiene viva en áreas como la musicoterapia.

En cuanto a la *armonía de las esferas*, consistía en la creencia en que los astros, en su movimiento a través del espacio, producen sonidos que se combinan para formar música («armonía»). Según los pitagóricos, los intervalos que se formaban eran los mismos que utiliza la música hecha por seres humanos, por lo que el estudio de la música era un camino para el conocimiento del universo. Esta creencia se mantiene hasta la edad moderna; así, Kepler, al enunciar en el siglo XVII las leyes de movimiento de los planetas, seguía afirmando que estos producen sonidos armónicos. La principal consecuencia de esta creencia fue el desarrollo del estudio de los intervalos, que condujo a la moderna acústica.

La Edad Media

El concepto —y la expresión— de «Edad Media» fue creado por los humanistas europeos del Renacimiento para referirse al período que separaba la Antigüedad clásica de la Modernidad que ellos mismos representaban. Su admiración extrema por el arte y el pensamiento de los *antiguos* griegos y romanos y su deseo de recuperarlos en una edad *moderna* los llevaron al desprecio por toda la etapa *intermedia* entre ambos mundos, ignorando o rechazando todos los desarrollos artísticos, científicos y filosóficos de esa época. Sería mucho más tarde, ya en el siglo XIX, cuando los artistas y pensadores de Europa rescatarían esa «Edad Media» y la convertirían en un período mítico de ideales caballerescos, amorosos y religiosos, en un enfoque tan erróneo como el de sus predecesores.

6.1. Desarrollo histórico

Entre los siglos IV y V DC se produce lo que se ha llamado «caída del Imperio Romano», es decir, el paulatino desmantelamiento de las estructuras administrativas, políticas, militares, etc., del Imperio y la disgregación de los territorios occidentales en diversos reinos gobernados por élites de origen germánico (francos, ostrogodos, visigodos...). El proceso comienza con la decadencia de la propia ciudad de Roma, que se abandona como capital en beneficio de la recién construida Constantinopla, en la zona oriental del Imperio, a mediados del siglo IV; la zona occidental, autónoma desde fines del mismo siglo, acabará dividida en diversos reinos gobernados por élites militares y políticas de origen germánico aliados con las élites económicas romanas.

Este proceso de descomposición política es simultáneo a una **ruralización** progresiva y un despoblamiento de las ciudades, que tendrá graves consecuencias en la vida cultural y musical de Occidente. La población abandona las ciudades desplazándose al campo, donde hay mayores oportunidades; los centros de poder se trasladarán también al campo, para estar en contacto directo con la fuente de riqueza: los gobernantes se establecen en **castillos** aislados y la Iglesia, que desde comienzos del siglo IV se había ido convirtiendo en una institución del Imperio, centrará su actividad en los **monasterios**, centros de gran actividad económica y política, pero también cultural: durante varios siglos prácticamente toda la actividad cultural —y también musical— de Occidente se desarrollará fundamentalmente en los monasterios; en ellos se compondrá buena parte de la música medieval —especialmente la religiosa, pero no solo—; en ellos también se escribirán los primeros libros de teoría musical y se desarrollará la notación musical.

Al mismo tiempo que esto sucedía en Occidente, el Imperio continuaba en Oriente con su

capital en Constantinopla; como el emplazamiento de esta ciudad correspondía a la antigua ciudad griega de Bizancio, conocemos esta etapa del Imperio Romano como Imperio Bizantino. A partir del siglo VII hay un tercer ámbito cultural, político y religioso: el del Islam, fundado por Muhammad (Mahoma) a comienzos del siglo, y que se expandió tras su muerte, extendiéndose a costa del Imperio por las zonas de Siria y Egipto, y también por todo el norte de África y la Península Ibérica, que será conocida como Al-Ándalus.

A partir del siglo XI comienza en Occidente una nueva etapa —a la que se denomina *Baja Edad Media*, frente a la *Alta Edad Media* anterior— que se caracteriza por una vuelta a lo urbano: las ciudades crecen; las actividades económicas urbanas, como el comercio y la industria, empiezan a tener más importancia; los gobernantes se instalan en palacios en ellas; las catedrales y otros centros religiosos urbanos toman el relevo a los monasterios; por último, empiezan a crearse centros de educación superior —las universidades— que determinarán la vida cultural, filosófica y científica desde entonces.

En esta segunda etapa aparecen nuevas formas y técnicas musicales, fundamentalmente polifónicas, que convivirán con las creadas en la etapa anterior, mayoritariamente monódicas. Todas ellas se basan en un sistema musical codificado a partir del siglo IX.

6.2. El sistema modal medieval

Los primeros libros de teoría musical del Occidente europeo corresponden al siglo IX; entre ellos destacan los dos tratados anónimos titulados *Musica enchiriadis* («Manual de música») y *Scolica enchiriadis* («Comentarios al manual»). Son también importantes los tratados escritos por el monje **Hucbaldo** en el mismo siglo. Desde entonces se desarrolla una importante corriente de literatura técnica musical que explica el sistema sobre el que se componía la música monódica de la Edad Media.

Este sistema se basaba en la **modalidad**, y tomaba como referencia los intervalos básicos de quinta y cuarta, así como la octava. Los teóricos medievales partían de las distintas **especies** de estos intervalos, diferenciadas por la posición que ocupaba el semitono, como se puede ver en el cuadro 6.1.

Las cuatro especies de la quinta son la base de los cuatro modos básicos de la música medieval, que fueron denominados con los ordinales griegos (latinizados) *protus*, *deuterus*, *tritus* y *tetrardus* (es decir, «primero», «segundo», «tercero» y «cuarto»); algunos teóricos aplicaron a estos modos nombres tomados de la antigua teoría musical griega, aunque con significados diferentes: *dórico*, *frigio*, *lidio* y *mixolidio*. Los modos se formaban combinando cada especie de quinta con una de cuarta, bien extendiendo la quinta hacia el agudo (modos *auténticos*), bien hacia el grave (modos *plagales*); a los nombres griegos de estos últimos se les antepone el prefijo *hipo-*. El sistema completo quedaba entonces de la forma que aparece en el cuadro 6.2. En la práctica musical, lo habitual era referirse a los modos utilizando los números del 1 al 8, pero en los libros teóricos se utilizan alternativamente las dos denominaciones indicadas (la eclesiástica y la griega). Las melodías solían abarcar en torno a una octava; una de las notas era la principal del modo y en ella terminaban las melodías, por lo que era denominada *final*; otras notas servían como ejes melódicos o para las cadencias; en el canto gregoriano una de estas notas adquiría una importancia especial y era denominada *tenor* («soporte» en latín).

Así pues, lo que determinaba el modo en el sistema medieval eran los siguientes elementos:

- a) Nota **final**, que determinaba en cuál de los cuatro modos básicos estaba la melodía.
- b) **Ámbito**, por encima de la final en los modos auténticos y en torno a ella en los plagales.

Quinta		Cuarta	

Cuadro 6.1: Especies de la quinta y la cuarta

N.º	Nota final	Nota tenor	Ámbito principal	Nombre eclesiástico	Nombre griego
1	RE	LA		Protus autentico	Dórico
2	RE	FA		Protus plagal	Hipodórico
3	MI	DO		Deuterus autentico	Frigio
4	MI	LA		Deuterus plagal	Hipofrigio
5	FA	DO		Tritus autentico	Lidio
6	FA	LA		Tritus plagal	Hipolidio
7	SOL	RE		Tetrardus autentico	Mixolidio
8	SOL	DO		Tetrardus plagal	Hipomixolidio

Cuadro 6.2: El sistema modal medieval

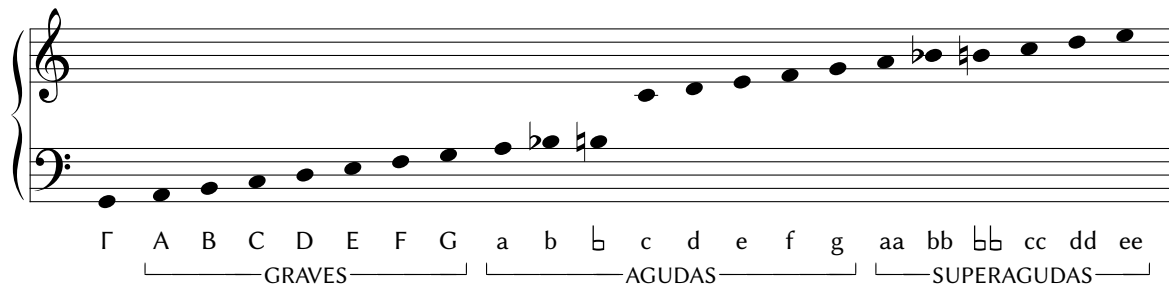


Figura 6.1: El sistema completo de la música medieval

- c) Nota **tenor** y otras que pudieran servir para las cadencias.
- d) Uso de ciertos **giros melódicos** característicos (incluidas las cadencias).

Las melodías solían utilizar una interválica sencilla, por grados conjuntos o saltos de tercera; solo ocasionalmente aparecían saltos de quinta o de cuarta, habitualmente en los comienzos de frase. El estilo de una pieza venía determinado, además de por el modo, por otros elementos, como la relación entre melodía y texto, que daba lugar a dos estilos principales:

- a) **Estilo silábico**, en que a cada sílaba del texto le corresponde una nota o a lo sumo dos.
- b) **Estilo ornamentado**, en que algunas sílabas del texto se alargan en cadenas de notas denominadas *melismas*.

Aunque cada modo destaca ciertas notas y tiene un ámbito determinado, debe tenerse en cuenta que *no se trata de alturas reales*, sino de intervalos; es decir, cualquier modo podía cantarse transportado a cualquier altura siempre que se respetara la distribución de los intervalos.

En principio, el sistema completo abarcaba dos octavas, empezando y terminando en la, y se utilizaron las letras del alfabeto latino para designar estas notas en orden ascendente: A=la, B=si, C=do... Con el tiempo, el sistema se fue ampliando hasta abarcar algo más de dos octavas, diferenciadas por el uso de mayúsculas y minúsculas o por la duplicación de las letras. El si era una nota de afinación variable: para evitar el tritono con el fa se podía rebajar medio tono, convirtiéndolo así en un «si suave» (en latín *b molle*), que se escribía con una b redonda para diferenciarlo del «si duro» (*b durum*) que se escribía con una b cuadrada (*b quadratum*); estos signos son los antecedentes de los actuales b y $b\sharp$.

El sistema completo puede verse en la Figura 6.1.

En el siglo XI, el monje y maestro de coro italiano **Guido d'Arezzo**, para facilitar el aprendizaje de las melodías, que seguían memorizándose, inventó un sistema que asociaba determinadas sílabas con notas y sus combinaciones con intervalos; para ello utilizó seis sílabas sacadas del texto de un himno religioso: *ut re mi fa sol la*; en esta sucesión de seis sílabas todos los intervalos eran de un tono excepto el intervalo central mi-fa, que era de un semitono. La serie podía comenzar en la nota do, en la nota fa con el si «suave» y en la nota sol con el si «duro», resultando así los tres tipos de **hexacordos** que se muestran en la Figura 6.2a.

Puesto que los hexacordos podían comenzar en notas diferentes, en melodías más amplias se utilizaba un sistema de paso de un hexacordo a otro llamado **solmisación**. Cada nota del sistema podía así entonarse con varias sílabas distintas, tal como indica la Figura 6.2b. Esta serie de sílabas acabó formando parte del nombre de la nota, como en *Gsolreut* o *alamire*.

(a) Los tres hexacordos

Γ	ut
A	re
B	mi
C	fa ut
D	sol re
E	la mi
F	fa ut
G	sol re ut
a	la mi re
b	fa
b̄	mi
c	sol fa ut
d	la sol re
e	la mi
f	fa ut
g	sol re ut
aa	la mi re
bb	fa
b̄b̄	mi
cc	sol fa
dd	la sol
ee	la

(b) Distribución de los hexacordos

Figura 6.2: El sistema de hexacordos

6.3. La notación musical

6.3.1. La notación

A comienzos del siglo VII, Isidoro de Sevilla afirmaba en sus *Etimologías*: «si los sonidos no se retienen en la memoria, se pierden, pues no se pueden escribir». La antigua notación griega se había dejado de utilizar más de tres siglos antes, y hasta unos doscientos años después no aparecería la notación musical occidental. Durante medio milenio, aproximadamente, la música occidental se transmitió de forma oral, con la memoria de los intérpretes como archivo fundamental de las melodías.

Durante toda la Edad Media —e incluso después— la música seguiría transmitiéndose oralmente, pero a lo largo del siglo IX, en varios monasterios de Occidente, se desarrollaría un sistema de escritura musical nuevo, que evolucionaría a lo largo de los siglos hasta desembocar en el sistema actual. La razón de este desarrollo fue la implantación del repertorio de canto llamado «gregoriano». Se pretendía, por un lado, unificar la interpretación musical litúrgica en todos los territorios que dependían de la Iglesia de Roma; por otro lado, el repertorio estaba creciendo y era ya excesivo para retenerlo en la memoria.

Las notaciones más antiguas utilizaban unos signos llamados **neumas** que se escribían sobre las líneas del texto que se debía cantar. Estos neumas «dibujaban» el perfil melódico del canto, pero no pretendían reflejar con precisión la melodía, que se aprendía de oído y memorizando (figura 6.3). Este primer sistema de notación presentaba numerosas variantes, dependiendo del lugar concreto (monasterio o región) en que se elaboraba cada manuscrito. Algunas de estas variantes, las llamadas **adiastemáticas**, se centraban en las cualidades de la interpretación sin atender a la interválica; otras, las llamadas **diastemáticas**, utilizaban

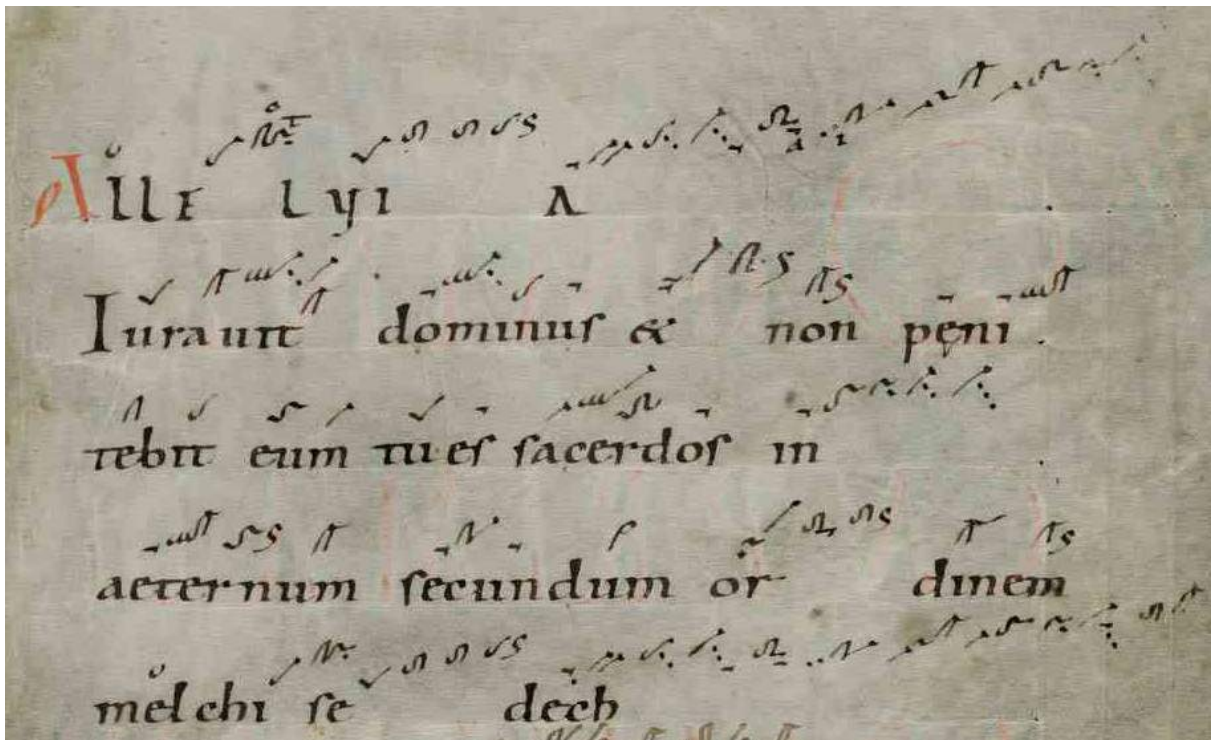


Figura 6.3: Notación neumática

diversos sistemas (puntos, líneas...) para tratar de indicar la amplitud relativa de los intervalos.

En la primera mitad del siglo XI, **Guido d'Arezzo** reunió varias técnicas que facilitaban la lectura a primera vista y por tanto el aprendizaje de los cantos; las principales características de su propuesta eran las siguientes:

- Los neumas se situaban sobre una pauta de **líneas paralelas** que marcaban la distancia de una tercera, y la longitud de sus trazos indicaba la amplitud del intervalo.
- Las notas contiguas a los semitonos se indicaban con líneas de **colores** específicos: el fa en color rojo, el do en color amarillo.
- A la izquierda de esas líneas se escribían **letras clave**, que indicaban esas mismas notas: la **F** para el fa y la **C** para el do.
- A la derecha de cada pauta se escribía un pequeño signo, llamado **custos**, que indicaba la primera nota de la siguiente pauta y facilitaba así la entonación correcta del intervalo.

El sistema guidoniano (figura 6.4) tuvo gran éxito y se extendió inmediatamente por todo Occidente, aunque las diversas notaciones neumáticas se siguieron utilizando en algunos lugares incluso hasta el siglo XVI. De la notación guidoniana derivaron otras, como la notación alemana de **clavo de herradura** o la **notación cuadrada** francesa (figura 6.5), que nació en el siglo XII y que aún se utiliza en los libros de canto gregoriano. Esta última se adaptó posteriormente para las canciones trovadorescas y otros géneros de música profana. A partir del siglo XIII, las nuevas técnicas de la música polifónica plantearon nuevas necesidades de escritura, especialmente en el aspecto rítmico, que harían evolucionar el sistema.



Figura 6.4: Notación guidoniana

Populus syon ecce dominus ueniet
 ad saluandas gentes et audiam faciet do-
 minus... glori... am uo... cis sue in leticia... cordis uestri.
Qui regis israel intende qui deducis uelut ouem ioseph.
Gloria. Seculorum amen. **Q**ui ex syon... spe

Figura 6.5: Notación cuadrada

El canto litúrgico cristiano medieval

7.1. Los orígenes del canto litúrgico cristiano

7.1.1. El canto litúrgico primitivo

El momento crucial en el origen de la música litúrgica cristiana se sitúa en el siglo IV. En el año 313, el emperador Constantino publicó un edicto (conocido como *Edicto de Milán*) por el que declaraba la libertad de cultos en el Imperio. Doce años después, el concilio ecuménico de Nicea reunía obispos de todo el mundo cristiano y ponía las bases de la organización de la iglesia. El progreso fue rapidísimo: los emperadores posteriores a Constantino fueron cristianos, y a finales del mismo siglo el emperador Teodosio prohibía los ritos paganos y convertía el cristianismo en la religión oficial. Se pasaba así de la clandestinidad a la asociación con el poder, lo cual suponía la celebración pública de los cultos y su cada vez mayor vistosidad, que incluía el uso de la música.

Comienza entonces el desarrollo de las ceremonias litúrgicas, la principal de las cuales surge de la unión de dos prácticas primitivas: la lectura en común de textos sagrados y la conmemoración de la última cena de Jesús de Nazaret; es la ceremonia que más tarde se llamará *misa*, y en ella se incluían cantos de diversos tipos. Por otra parte, en el mismo siglo IV se desarrolla el fenómeno del monacato, la vida en solitario de monjes eremitas que se dedicaban a la oración; con el tiempo, estos monjes formarán comunidades que utilizarán el canto como forma de oración en común.

Entre las prácticas musicales (o casi musicales) que sabemos que existían ya en el siglo cuarto, se encuentran estas:

Cantilación: se trataba de una forma especial de leer o recitar textos sagrados, entonando sobre una nota principal con inflexiones hacia el agudo o el grave en las pausas o acentos; estas inflexiones son las *cadencias*.

Salmodia: los salmos y otros cantos, organizados en parejas de versículos, se entonaban con fórmulas que incluían una *entonación* (movimiento melódico ascendente, normalmente solo al principio del primer versículo), una *nota tenor*, sobre la que se mantenía casi toda la salmodia, y unas cadencias para la pausa intermedia (*cadencia medial*) y final (*cadencia final*) de cada par de versículos.

Himnodia: los himnos, composiciones estróficas de origen griego, se incorporaron al canto cristiano occidental durante el siglo IV. El obispo de Milán, Ambrosio, fomentó su práctica y compuso varios himnos, según el testimonio de Agustín de Hipona.

Iubilus: según Agustín, se trataba de una melodía sin palabras desarrollada en algún momento de un canto; un melisma, pues, que aparecía en momentos de mayor expresividad.

7.1.2. Las liturgias pregregorianas

Entre los siglos IV y VII se desarrollan diversas variedades de canto litúrgico en las distintas zonas de la cristiandad. En Oriente, la organización imperial favoreció la unidad del canto, desarrollándose así el canto **bizantino**; fuera de su zona de influencia se desarrollaron las liturgias **siria oriental**, **armenia** y **copta**, esta última en el sur de Egipto.

En Occidente, la situación fue bastante más compleja, especialmente a partir de finales del siglo V, con la disgregación del imperio. Esto dio lugar al desarrollo de diversas liturgias y sus cantos asociados:

- En Italia, entre otras, destaca la liturgia de Roma, que se conoce como **romana antigua**. Al norte, la liturgia **milanesa** o **ambrosiana**, por el nombre del obispo del siglo IV citado antes.
- En la antigua Galia y las zonas cercanas se desarrolló la liturgia **galicana**, que era en realidad toda una familia de liturgias diferentes, cada una de las cuales no se extendía mucho más allá de una diócesis.
- En Hispania se desarrolló la liturgia **hispanica**, que se unificó en gran parte en los concilios de Toledo, bajo la dirección de Isidoro de Sevilla, durante la etapa visigótica; por esto se denomina también liturgia o canto **visigodo**.
- Otras liturgias occidentales fueron la **celta**, en Irlanda y parte de Inglaterra, y la **africana**, en la zona de la antigua provincia romana de África, que corresponde con el actual Túnez y parte de Argelia.

Nuestro conocimiento actual de estas liturgias es bastante parcial. Las liturgias celta y africana desaparecieron antes del nacimiento de la notación; la romana antigua y la galicana fueron sustituidas por la gregoriana sin haber dejado documentos escritos importantes, por lo que hay que descubrir su presencia en códices gregorianos. La liturgia hispánica sí dejó códices, pero en un sistema de notación que no conocemos bien y no podemos transcribir; solo algunos cantos se incluyeron en códices posteriores en notación descifrable. La única liturgia que se mantuvo tras la difusión del gregoriano fue la ambrosiana.

En cuanto a las liturgias orientales, la mayor parte de ellas se han mantenido, con mayor o menor evolución, a lo largo de los siglos.

7.1.3. Origen del canto gregoriano

El origen del canto que llamamos **gregoriano** tiene una localización temporal y geográfica precisa. A mediados del siglo VIII, la situación en Occidente era bastante confusa. El papa Esteban II se veía asediado en Roma por la amenaza de invasión lombarda, desde el norte y el sur simultáneamente. En esta situación y ante la indiferencia del emperador, se dirigió en busca de socorro al más poderoso de los monarcas germanos de Occidente, el franco Pipino el Breve. Se decidió realizar un encuentro en París en el año 754. Durante su estancia allí, Esteban II advirtió la profunda diferencia entre la liturgia romana y la galicana; propuso al rey Pipino la unificación de las liturgias, y este vio en ello la ocasión de reforzar la unidad de su reino. Se



Figura 7.1: San Gregorio dictando el canto a un copista.
Antifonario de Hartker de San Gall (siglo x)

decidió entonces enviar al reino franco un grupo de cantores romanos que enseñarían el canto a los cantores francos, con la idea de que después se difundiera por el resto del reino.

El proceso fue necesariamente lento y complejo: la formación de un cantor era entonces exclusivamente oral y memorística, por lo que la sustitución de un repertorio por otro resultaba terriblemente difícil. Carlomagno, el hijo de Pipino, puso un empeño especial en la implantación en su imperio de lo que entonces se llamaba «canto romano», o «rito romano». En el proceso de difusión, realizado fundamentalmente en el siglo ix, se produjeron intercambios musicales continuos entre el canto romano y el galicano, y el resultado fue un producto híbrido que propiamente debía llamarse «canto franco-romano». Durante esta época se desarrolló la leyenda que atribuía a Gregorio el Magno la creación del canto, en Roma, en el siglo vi, por inspiración directa del Espíritu Santo. De ahí que se conociera este canto con el apelativo de «gregoriano» (figura 7.1).

El canto gregoriano se impuso en los territorios dominados por los reyes carolingios: las actuales Francia, Alemania, Suiza, Bélgica y Países Bajos, junto con el sur de Italia. De allí pasó rápidamente a las islas Británicas y se extendió a los territorios del este europeo por medio de misioneros. Finalmente acabó imponiéndose también en Roma, aunque los clérigos romanos veían este canto como una forma imperfecta del romano, mal aprendido por los cantores francos. Solamente en Milán se mantuvo el rito antiguo milanés o ambrosiano, asociado con el obispo Ambrosio, santo como Gregorio y por tanto tan aceptable como el gregoriano.

En los territorios hispánicos, el «rito romano» se hizo oficial a finales del siglo xi, pero solo

en los reinos cristianos del norte; en al-Ándalus seguía utilizándose el rito hispánico.

7.2. El canto gregoriano

El canto gregoriano, como todo el canto litúrgico medieval, presenta las siguientes características:

- Es un **canto monódico**, es decir, se utiliza una sola línea melódica tanto para el canto solista como para el canto a coro.
- El **ritmo** es **flexible**, dependiendo del texto que se canta; no hay compás ni pulso regular, y tanto el fraseo como la distribución de acentos se ajustan a las necesidades de declamación del texto.
- El **ámbito** no supera normalmente la **octava** (excepto en cantos para solistas, que pueden superarla en una cuarta o quinta).
- La melodía se mueve por **grados conjuntos** o **saltos de tercera**; ocasionalmente aparecen saltos de cuarta o quinta, normalmente en los comienzos. Son inhabituales intervalos más amplios.
- El perfil melódico de cada canto se organiza en torno a dos ejes: la nota **final**, en la que termina y con frecuencia también comienza el canto; y la llamada nota **tenor** («soporte» en latín), en torno a la cual suele girar la melodía. Esta nota está normalmente una quinta sobre la final en los modos auténticos y una tercera por debajo de esta en los plagales, excepto cuando recae sobre el si, que se pasa al do.
- El sistema modal es el explicado en el capítulo anterior y fue descrito y organizado por teóricos musicales casi siempre del ámbito monástico.

Según la relación entre el texto y la melodía, se desarrollan tres **estilos de canto**:

- **Silábico**: es el estilo más simple: a cada sílaba del texto le corresponden una o dos notas.
- **Neumático**: estilo adornado; a cada sílaba le corresponden varias notas (normalmente de dos a seis).
- **Melismático**: estilo muy adornado; algunas sílabas tienen melismas extensos, a veces de decenas de notas; en el resto suele predominar el estilo neumático.

Habitualmente en un mismo canto se mezclan varios estilos, pero uno de ellos predomina y es el que caracteriza a ese canto.

Hay también tres **estilos de interpretación** (llamados también estilos de salmodia):

- **Directa**: se cantan todos los versos (o versículos) sin interrupción, por un coro o más frecuentemente un solista.
- **Antifonal**: alternan dos coros (o dos pequeños grupos de cantantes, más exactamente) cantando los versos impares e pares o bien versos y un estribillo.
- **Responsorial**: alternan un solista y un coro, normalmente cantando aquél los versos y éste el estribillo.

7.2.1. El repertorio

Cantos de la misa

El repertorio gregoriano está formado fundamentalmente por los cantos que se interpretaban en las dos grandes ceremonias litúrgicas: la misa y el oficio. Los cantos de la misa se dividían en dos grandes grupos: aquellos que se repetían a diario, durante todo el año o en ciertas épocas, llamados **cantos del ordinario**; y aquellos que variaban en función de la fiesta del día o de la semana del año litúrgico, llamados **cantos del propio**. En origen, los cantores centraron su atención en este segundo grupo, que era cantado normalmente por las *scholae*, los coros profesionales, frente al primero, que era cantado por todos los asistentes.

Los cantos del propio se suelen clasificar en dos grupos:

Antifonales o procesionales, cantados por la *schola* durante ceremonias de duración variable; son el **introito**, el **ofertorio** y la **comunión**. Suelen ser neumáticos y tienen ámbitos en torno a la octava.

Responsoriales o de meditación, cantados por solistas antes de la lectura del evangelio. Son el **gradual**, el **aleluya** y el **tracto**. Estos dos últimos eran excluyentes: cuando se cantaba uno, no se cantaba el otro, en función de la época del año litúrgico. Todos son melismáticos y a veces superan el ámbito de la octava.

No debe confundirse este uso de los términos ‘antifonal’ y ‘responsorial’ con los estilos de interpretación citados antes.

Los cantos del ordinario son cinco, que se conocen por las palabras con que se inician sus textos: **Kyrie**, **Gloria**, **Credo**, **Sanctus** y **Agnus Dei**. Son cantos muy antiguos y en su origen eran cantados por todos los asistentes. Aunque al principio no fueron muy apreciados por los músicos de iglesia, a partir del siglo XI se compusieron centenares de melodías nuevas para ellos, posiblemente porque ya no los cantaba la comunidad sino la *schola*. Posteriormente serían también el núcleo principal en la composición de misas polifónicas y concertadas.

CANTOS DEL PROPIO		CANTOS DEL ORDINARIO
ANTIFONALES	RESPONSORIALES	
Introito		Kyrie Gloria
	Gradual Aleluya / Tracto	Credo
Ofertorio		Sanctus Agnus Dei
Comunión		

Cuadro 7.1: Cantos de la misa

Cantos del oficio

Las comunidades monásticas (y los canónigos de catedrales y colegiatas) tenían entre sus obligaciones la de reunirse para el rezo varias veces al día; estos momentos se denominaban

horas y en conjunto constituían el *oficio*. Aunque cada hora tenía una estructura diferente, los cantos del oficio se pueden agrupar en varios tipos:

Salmos y cánticos. Se entonaban de acuerdo con las fórmulas salmódicas. La diferencia entre salmos y cánticos es litúrgica, según la procedencia del texto, pero musicalmente son similares.

Antífonas. Las antífonas son el género más numeroso del repertorio. Eran cantos breves, de ámbito reducido, con intervalos melódicos pequeños, en estilo silábico, destinados al canto por toda la comunidad. Se cantaban normalmente como introducción y conclusión de los salmos y cánticos, y a veces como estribillos de los mismos.

Responsorios. Cantos de meditación, habitualmente en estilo melismático o neumático, que eran interpretados por solistas. Forman el segundo conjunto en cantidad después de las antífonas.

Himnos. Cantos estróficos, divididos habitualmente en estrofas de cuatro versos de ocho sílabas, con la misma melodía para todas ellas. Fueron muy populares y se compusieron centenares de ellos, pero las autoridades religiosas no los aceptaban fácilmente y formaron una parte marginal de la liturgia. Su popularidad pudo deberse a su semejanza con los cantos populares.

El oficio se desarrollaba normalmente en ocho sesiones diarias (llamadas *horas*), de las que las más importantes eran **vísperas** (en la puesta de sol), **maitines** (a medianoche) y **laudes** (a la salida del sol).

7.2.2. Autoría de los cantos

La gran mayoría de las melodías del repertorio gregoriano, así como de sus predecesores (milanés, hispánico...) son anónimas, dado el escaso interés que los músicos medievales, y los artistas en general, tenían en cuanto a la cuestión de la autoría. Sin embargo, conocemos varios nombres de compositores: entre ellos, **Notker de San Gall**, que vivió entre los siglos IX y X, o **Hildegard de Bingen**, en el siglo XII, que fue también escritora, científica y consejera de papas y emperadores.

7.3. Expansiones del canto

La implantación del canto gregoriano en Occidente supuso, en cierto modo, la «fossilización» del repertorio: antes del siglo VIII, cada territorio, incluso cada diócesis, tenía su propia liturgia y sus propios cantos; después, el canto y la liturgia debían ser los mismos. Los músicos eclesiásticos no se resignaron a esta situación, y continuaron componiendo música nueva, que se añadía de diversas formas a las melodías gregorianas; en ocasiones se componían también piezas completamente nuevas, bien por aparición de nuevas festividades o por canonizaciones, bien para utilizarse en momentos en que no había cantos asignados, como por ejemplo en las procesiones. En este último caso se incluyen los cantos denominados **conductus**.

De entre las técnicas y formas que surgieron en este contexto, destacan los **tropos**, las **secuencias** y los **dramas litúrgicos**.

7.3.1. Tropos

El término *tropo* designa actualmente un conjunto diverso de técnicas de ampliación de los cantos del repertorio gregoriano; en su época, estas técnicas recibieron distintas denominaciones. Las técnicas de tropar son fundamentalmente tres:

Adición de música. Es la técnica más antigua. Consiste en añadir melismas a alguna o algunas de las sílabas de un canto (con más frecuencia, las últimas o las primeras). Fue en origen una técnica de improvisación, relacionada con el antiguo *iubilus*.

Adición de texto. Consiste en insertar texto en un canto, en el lugar de un melisma, transformando este melisma en un pasaje en estilo silábico. Se utilizó a veces como recurso didáctico para recordar la melodía de los melismas, y recibía los nombres de *prosa* o *prosula*.

Adición de música y texto. Es la técnica más importante, y la que recibió propiamente el nombre de *tropo*. Consistía en añadir pasajes breves (a veces no tan breves) de texto con música, que se situaban al comienzo o al final de un canto, o bien se intercalaban entre los versos de este.

Los tropos tuvieron un gran desarrollo desde el siglo IX hasta el XVI, cuando fueron prohibidos por el concilio de Trento. Los cantos que se tropan con más frecuencia eran los cantos procesionales de la misa (introito, ofertorio, comunión) y los responsorios del oficio. También se tropan los cantos del ordinario de la misa, a excepción del Credo.

7.3.2. Secuencias

Las secuencias son cantos independientes de nueva composición que se interpretaban tras el aleluya en la misa. Su origen pudo estar relacionado con los tropos: en principio, la *sequentia* era un melisma que se añadía a la última sílaba de la palabra *alleluya*; este melisma fue después trocado y convertido en canto silábico, para después independizarse completamente.

La secuencia, como canto independiente, adoptó formas diversas; las más importantes son dos:

- Una serie de melodías repetidas dos veces con diferente texto; la primera y la última, habitualmente, no se repiten, quedando una forma *A BB CC ... XX YY Z*. Es la forma principal de la secuencia primitiva (por lo que a veces se denomina **forma de secuencia**), y se relaciona con otras formas musicales de la época, no solo religiosas.
- **Forma estrófica:** el texto se estructura en estrofas con el mismo esquema métrico y rítmico, que pueden adoptar una misma melodía o alternar entre varias. Esta forma se impone a partir del siglo XIII.

Al igual que los tropos, las secuencias fueron prohibidas por el concilio de Trento; solamente se autorizaron cuatro:

- *Victimae paschali laudes* (Pascua)
- *Veni Sancte Spiritus* (Pentecostés)
- *Lauda Sion* (Corpus Christi)
- *Dies Irae* (Misa de difuntos)

A comienzos del siglo XVIII se autorizó también la secuencia *Stabat Mater*, que gozaba de una gran popularidad.

El drama litúrgico

Lo que conocemos actualmente como *drama litúrgico* es un tipo de composición dialogada, cantada en su totalidad, que se representaba durante alguna ceremonia religiosa en forma teatral.

El origen del drama litúrgico se suele relacionar con una composición conocida como *Quem quaeritis*. Se trata de un breve diálogo entre unos ángeles y las mujeres que buscan a Cristo en el sepulcro el día de Resurrección. El texto dice así:

*Quem quaeritis in sepulcro, cristicole?
Hiesum nazarenum crucifixum, o celicole.
Non est hic, surrexit sicut praedixerat.*

(¿A quién buscáis en el sepulcro, cristianas?
A Jesús Nazareno crucificado, habitantes del cielo.
No está aquí, ha resucitado como había dicho.)

Este texto se interpretaba por dos grupos de cantores que se alternaban representando los papeles de ángeles y mujeres; pronto la representación se teatralizó incluyendo vestuario y acción, y se desgajó de la ceremonia litúrgica para convertirse en una verdadera representación teatral. Se fue extendiendo e incluyó nuevas escenas, como el diálogo inicial de las mujeres durante su camino hacia el sepulcro, el anuncio posterior a los apóstoles o un monólogo de María Magdalena.

El *Quem quaeritis* se imitó para otras festividades, como Navidad o Ascensión, y sirvió de modelo para otras composiciones similares. A partir de aquí comenzó un importante desarrollo de las obras musicales dialogadas y representadas, que hacia los siglos XII y XIII incluían ya historias bíblicas o alegóricas, con multitud de personajes y una extensión considerable. Una de estas obras es *Ordo virtutum*, de **Hildegard de Bingen**, compositora y escritora del siglo XII, que presenta un tema moral: el intento de las virtudes de conseguir un alma que pretende arrebatarse el demonio.

La figura 7.2 muestra un fragmento de esta obra en su códice original.

Los dramas litúrgicos se convirtieron en una forma muy especial de teatro musical, monódico y sin intervención de instrumentos, mucho antes del nacimiento de la ópera. Aunque no hay relación directa entre drama litúrgico y ópera, aquel fue el origen del teatro medieval, ya que el antiguo teatro clásico griego y romano no había dejado descendencia en la Europa occidental.

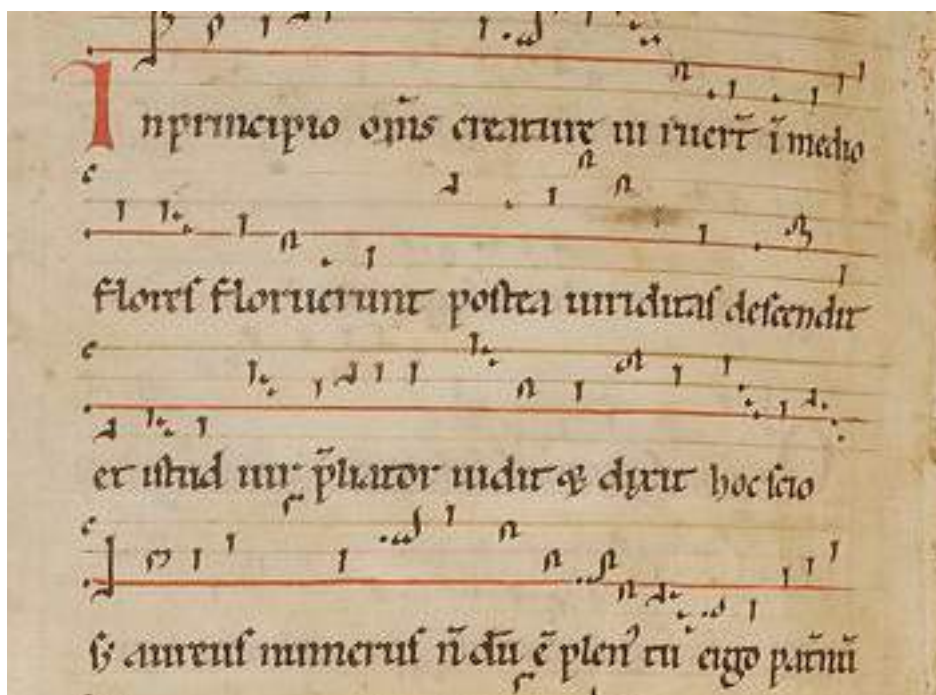


Figura 7.2: *Ordo virtutum*, de Hildegard de Bingen (fragmento).

La monodia profana medieval

8.1. El movimiento trovadoresco

El nacimiento de la canción profana en lengua vernácula (no en latín) se asocia normalmente con el movimiento trovadoresco, que floreció en el sur de Francia en los siglos XII y XIII. En esta época, en las cortes aristocráticas de Aquitania y zonas cercanas (incluidas Cataluña y el norte de Italia) se difundió un tipo de canción que alcanzó un gran éxito como forma de ocio; los nobles mantenían en sus cortes *trovadores* que componían las canciones y *cantadores* que las interpretaban; con frecuencia ambas facetas las realizaba la misma persona, creándose así un grupo profesionalizado de músicos cortesanos; era también habitual que los propios nobles, tanto varones como mujeres, fueran trovadores, es decir, que compusieran canciones; aunque la interpretación siempre estaba a cargo de los cantadores.

Los trovadores componían el texto y la música de sus canciones ajustándose a una serie de géneros musicales, pero buscando la originalidad en la combinación de recursos poéticos y musicales. Sus canciones se conservan en varios manuscritos, en general bastante tardíos (de la segunda mitad del siglo XIII). Conocemos los nombres de más de cuatrocientos trovadores y se conservan los textos de unas 2500 canciones; sin embargo, solo conocemos las melodías de unas 250 canciones de aproximadamente cuarenta trovadores. Los textos están escritos en lengua occitana o provenzal, conocida entonces como *langue d'oc* para distinguirla de la *langue d'oïl*, el francés del norte.

Las canciones más antiguas corresponden a **Guilhem de Peitieu** (Guillermo IX de Aquitania), duque de Aquitania, que vivió entre finales del siglo XI y comienzos del XII. El movimiento trovadoresco se desarrolló durante el medio siglo siguiente, alcanzó su apogeo en la segunda mitad del XII y comienzos del XIII y comenzó su decadencia a mediados de este último siglo.

El amor cortés. El tema principal de las canciones trovadorescas es el *amor cortés*. Se trata de una concepción muy ritualizada del amor: el trovador se enamora de una dama casada, habitualmente la esposa de su señor, y mantiene con ella una relación similar a la relación feudal de vasallaje. Esta relación evoluciona desde el rechazo inicial de la dama hasta la unión amorosa plena, pasando por una serie de etapas. Además del trovador y la dama (o la trovadora y el caballero) suele aparecer el personaje del *gilós* (celoso), esposo de ella, así como los amigos de los enamorados, que facilitan los encuentros, y los *lauzengiers* o lisonjeros, que espían a los enamorados para notificar sus encuentros al esposo y de ese modo escalar puestos en la corte. Las canciones amorosas pueden así plantear el amor en todos sus aspectos: el amor no correspondido, el amor feliz, el amor clandestino...

Forma musical. La forma es siempre la **canción estrófica**: el texto se divide en varias estrofas, habitualmente de siete u ocho versos, que utilizan un mismo esquema métrico y se cantan con la misma melodía; una estrofa final más breve, la *tornada*, repite la estructura de los últimos versos de la estrofa y se canta con la melodía de estos. Las rimas pueden ser las mismas en todo el texto o variar de estrofa en estrofa. La melodía divide habitualmente la estrofa en dos secciones, con frecuencia repitiendo la primera melodía, con una estructura **AAB**, conocida como «forma *bar*», de una palabra alemana que significa ‘canción’. Lo más habitual es que la sección A se aplique a los dos primeros versos y se repita en los dos siguientes, mientras el resto de la estrofa constituye la sección B. Por supuesto, este esquema no es único y el mérito de un trovador estaba en saber encontrar una correlación original entre estructura poética y musical.

Características musicales. Las principales características de las melodías trovadorescas son estas:

- Las melodías utilizan el mismo sistema modal que las gregorianas, pero con algunas diferencias: no existe una nota tenor y el movimiento melódico es más libre.
- Los ámbitos son muy diversos, y pueden abarcar desde una cuarta o una quinta hasta una doble octava; lo más habitual es que cada sección de la estrofa se organice sobre un ámbito diferente, y el total abarque en torno a una octava.
- El estilo de canto tiende a lo silábico, aunque también hay melodías muy adornadas.
- El ritmo era probablemente más acompasado y regular que en el canto gregoriano.
- La interpretación se acompañaba con instrumentos, seguramente en textura heterofónica.

Géneros de canciones. En su momento de esplendor, las canciones trovadorescas se clasificaban en los siguientes géneros:

Cansó: es la canción amorosa, y constituye el modelo de todas las demás. Forman el conjunto principal de la canción trovadoresca.

Alba: es un subgénero de la *cansó*. Trata el dolor de los amantes al tener que separarse al amanecer para evitar que los sorprendan, tras haber pasado la noche juntos. Los avisos del amanecer (rayos de sol, cantos de pájaros), que habitualmente son signos de alegría, se convierten aquí en signos de tristeza.

Pastorela: relacionada con la *cansó*, pero de carácter narrativo y dramático más que lírico. Cuenta habitualmente el encuentro de un caballero con una pastora en el campo; el caballero la requiere de amores y se establece un diálogo que termina con el rechazo de la pastora al caballero o bien con la aceptación de la relación amorosa.

Sirventés: trata temas políticos, satíricos o morales. Normalmente imitaban la estructura métrica de una *cansó* y se cantaban con su melodía, es decir, utilizando el recurso de la parodia.

Tensó: es un debate entre dos trovadores; uno de ellos fija la forma de la estrofa y la melodía, y el otro tiene que continuar sobre el mismo esquema.



Figura 8.1: Retratos de algunos trovadores del siglo XII en manuscritos del XIII

Planh: llanto por la muerte de un personaje, o por una situación desgraciada.

Entre los trovadores destacados se cuentan **Bernart de Ventadorn**, **Marcabré**, **Jaufré Rudel** o **Beatriz de Dia**, la única trovadora de la que conservamos una melodía. Entre los trovadores catalanes —que componían sus textos en lengua occitana— destacan **Cerverí de Girona** y **Guillem de Berguedà**. Se considera el último trovador a **Guiraut Riquier**, que trabajó en la corte de Alfonso X el Sabio.

Los manuscritos que conservan los textos y melodías de los trovadores suelen incluir breves relatos biográficos de cada uno, más o menos novelados, que se conocen como *vidas*, así como miniaturas con supuestos retratos de los biografiados (figura 8.1).

8.1.1. Expansión del movimiento trovadoresco: los troveros

Medio siglo después de la aparición del movimiento trovadoresco surgen movimientos similares en otros lugares de Europa. En el norte de Francia se desarrolló el movimiento de los troveros (*trouvères*) al comenzarse a componer canciones de tipo trovadoresco sobre textos en francés, la llamada *langue d'oïl*.

El primer trovero del que se tiene noticia fue **Chrétien de Troyes**, aunque no se conserva ninguna de sus canciones. Entre muchos otros, destaca muy especialmente **Thibaut de Champagne**, que fue rey de Navarra y promovió el cultivo de la canción trovera en su corte de Pamplona. La etiqueta de «último trovero» se le aplica habitualmente a **Adam de la Halle**, que vivió a finales del siglo XIII y comenzó la composición de canciones polifónicas.

Géneros. Los troveros de la *langue d'oïl* cultivaron en general los mismos géneros de canción que los trovadores en *langue d'oc*. Entre ellos, la *chanson*, equivalente de la *cansó*; la *chanson d'aube* (alba), la *pastourelle* (pastorela) o el *jeu parti*, versión trovera de la *tensó*. Además de estos géneros, cultivaron también dos líneas diferentes de canción: la canción narrativa y la canción de danza.

→ **Canciones narrativas.** La composición de canciones narrativas deriva del antiguo género de la *chanson de geste* (cantar de gesta), cultivado en Francia desde el siglo X. Dentro de este

grupo, destacan dos tipos principales:

Lai: se trata de extensas canciones narrativas, divididas en estrofas de métrica y melodía diferentes; cada estrofa suele estar dividida en dos o tres partes con esquema métrico similar que se cantaban por tanto con la misma melodía, dando lugar a un esquema parecido al que aparece en las secuencias de la época o en algunas canciones profanas en latín (AA BB CC...). El *lai* era una forma culta y compleja de canción, de tradición anterior a los troveros y que siguió cultivándose hasta finales del siglo XIV, mucho después de la extinción del movimiento trovero.

Chanson de toile: estas canciones presentaban siempre una escena en que una mujer sola, tejiendo, leyendo o paseando en un jardín, se lamenta de la ausencia de su enamorado — casi siempre por estar en la guerra—. El lamento de la dama lo interrumpe un mensajero que suele traer la noticia de la muerte del caballero, aunque a veces el final es feliz, con la noticia de su regreso o incluso con la aparición del propio enamorado. Formalmente, la *chanson de toile* se cantaba con una fórmula melódica de uno o dos versos que se repetía constantemente, a veces alternando con un estribillo. Esta forma se relaciona muy directamente con la *chanson de geste*.

→ **Las formas fijas.** Las canciones derivadas de la danza aparecieron hacia el final de la época trovera, en la segunda mitad del siglo XIII. Se trata de canciones inspiradas en distintas danzas que conservaban el esquema rítmico y estructural de éstas. A diferencia de la *chanson*, estas canciones tenían siempre una misma estructura, por lo que se las conoce como *formes fixes* (formas fijas). Entre las formas fijas destacan tres:

Ballade: constaba de dos o tres estrofas con forma *bar* (AAB), de forma similar a la *chanson*, pero con la diferencia de que el último verso de cada estrofa era siempre el mismo y funcionaba a la manera de un estribillo.

Rondeau: constaba de una estrofa y de un estribillo que se repetía antes y después de aquélla. El estribillo se dividía en dos frases musicales que se reutilizaban en la estrofa en forma *bar*, con el esquema ABAabAB. A veces se intercalaba la primera parte del estribillo dentro de la estrofa, dando el resultado ABAaabAB.

Virelai: es la forma más tardía; constaba de un estribillo y varias estrofas que alternaban con él; la melodía del estribillo constituía la segunda sección de cada estrofa, que tenían también forma *bar*. El esquema habitual de un virelai era A bba A bba A...

A finales del siglo XIII comenzó la moda de componer *ballades*, *rondeaux* y *virelais* en forma polifónica; esto condujo a una profesionalización de los autores de canciones, con dos consecuencias importantes: la separación de funciones entre poeta y músico y la desaparición del *amateurismo* que había sido la base de la canción trovera y trovadoresca. Con la aparición de la canción profana polifónica desaparece el movimiento trovero.

8.1.2. Expansión del movimiento trovadoresco: los *Minnesinger*

En Alemania, la canción de tipo trovadoresco apareció al mismo tiempo que en el norte de Francia y se mantuvo bastante más tiempo, en dos etapas diferenciadas: la de los *Minnesinger* y la de los *Meistersinger*.

En la primera etapa el tipo fundamental de canción se denominaba *lied* y correspondía a la *cansó* trovadoresca o la *chanson* trovera. El concepto de amor se designaba con el término *Minne*, que correspondía al occitano *fin amors* o al francés *amour courtois* (amor cortés); de ese término deriva el nombre de *Minnesinger* que se aplica a los trovadores alemanes. La canción era también estrófica y las estrofas tenían forma AAB o AABA.

Entre los *Minnesinger* destacan **Walther von der Vogelweide**, **Neidhart von Reuenthal**, **Frauenlob**, cuyo apodo significa «defensor de la damas», y **Tannhäuser**, cuya leyenda inspiró la ópera de Wagner titulada con su nombre.

Al igual que el movimiento trovero, el de los *Minnesinger* se extinguió a comienzos del siglo XIV. La composición de canciones monódicas continuó con los *Meistersinger* o maestros cantores, habitantes de las ciudades (burgueses) que mantenían talleres de creación de canciones similares a los talleres de pintura o albañilería; los maestros cantores desarrollaban su oficio por encargo o para presentación en concursos y lo enseñaban a aprendices que más tarde llegarían también a maestros. Esta actividad se mantuvo hasta finales del siglo XVI, en pleno Renacimiento; el maestro cantor más famoso fue **Hans Sachs**, de Nuremberg, protagonista de la ópera de Wagner *Die Meistersinger von Nürnberg* (Los maestros cantores de Nuremberg). Las canciones de los *Meistersinger* eran formalmente similares a las de los *Minnesinger*, pero trataban temas diferentes: en lugar del amor cortés, aparecían historias bíblicas y novelescas o cuestiones morales.

8.2. La canción monódica latina

No está claro el momento en que el latín dejó de ser una lengua de uso común para dar paso a las lenguas actuales. En el ámbito de la iglesia continuó siendo la lengua habitual del canto durante muchos siglos; y desde la fundación de las primeras universidades, en el siglo XI, el latín fue la lengua de cultura europea hasta el XVII. Esto hizo que una buena parte de la poesía culta profana se escribiera en latín, y por tanto que hubiera una continuidad en la producción de canciones profanas latinas. Al mismo tiempo, por tratarse de la lengua principal de comunicación entre estudiantes de diversas procedencias, hay también una buena parte de canciones profanas menos «cultas» con el texto en latín.

La mayor parte de estas canciones no se recogieron por escrito; cuando se hizo, se recogió solo el texto; únicamente en unos pocos casos se conserva la notación musical. Aun así, la notación musical suele ser *adiastemática*, es decir, no indica exactamente los intervalos, lo que impide su transcripción actual. Solo cuando las melodías pueden ser identificadas en manuscritos que incluyen notación diastemática (por ejemplo, notación cuadrada) podemos transcribir y conocer directamente estos cantos.

Aparte de algunos restos dispersos anteriores al siglo XI, los ejemplos más importantes que conservamos de canción latina profana están en dos códices: uno en Cambridge (Inglaterra) y otro que se descubrió a mediados del siglo XIX en Benediktbeuern, al sur de Alemania.

El primero de ellos, del siglo XI, se conoce como *Cantos de Cambridge* (en latín *Carmina Cantabrigensia*) e incluye varias canciones originarias probablemente de zonas de la Europa continental.

Los *Carmina Burana*. El segundo, de comienzos del siglo XIII, conocido como *Carmina Burana* (Cantos de Beuern), incluye más de doscientos textos de canciones, algunos con notación musical neumática. Se ha logrado identificar la melodía de unas treinta canciones, que forma el grupo más importante de canciones profanas latinas medievales. Los temas de estas

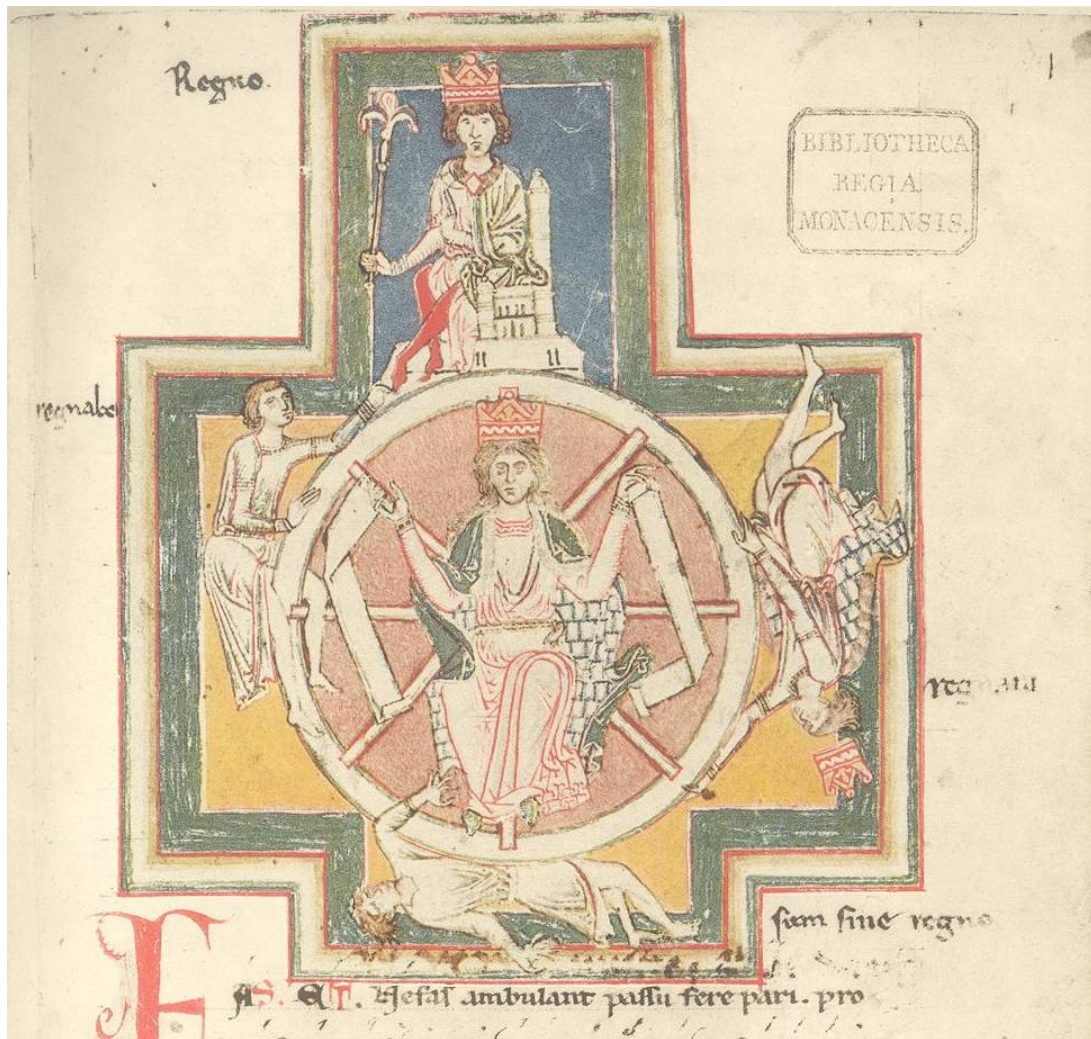


Figura 8.2: La rueda de la fortuna en el manuscrito *Carmina Burana*

canciones son diversos: morales y filosóficos, amorosos, primaverales, tabernarios... Algunas canciones se relacionan con los *goliardos*, clérigos errantes que formaban una especie de orden religiosa alternativa. En cuanto a su forma poética y musical, predominan dos tipos: los cantos estróficos, con estribillo o sin él, y los cantos en forma de secuencia (o de *lai*), es decir, con melodías diferentes para cada grupo de dos estrofas, que producen la forma AA BB CC... Los cantos estróficos presentan a veces forma bar (AAB), como muchas composiciones profanas en lengua vernácula.

8.3. La música instrumental en la Edad Media

El uso de instrumentos musicales en la Edad Media está atestiguado por numerosas pinturas, miniaturas, esculturas... así como por referencias escritas. Sin embargo, es escasísima la música conservada para uso instrumental. Las razones de esta ausencia son diversas: es posible que los instrumentistas realizaran versiones adaptadas de la música vocal; o bien que la música instrumental se transmitiera exclusivamente de forma oral, dado que los juglares y *ministriles* (intérpretes de instrumentos) desconocían por lo general la notación musical. Tampoco está claro cuál podría ser el uso de los instrumentos en la música vocal, especialmente en las canciones: tal vez se doblara la melodía de la voz, posiblemente variándola, creando así

una textura heterofónica; o bien se improvisaran «interludios» entre estrofa y estrofa a partir de la melodía de estas.

No obstante, se conservan algunas piezas puramente instrumentales, todas ellas danzas. Las fuentes principales son dos: un manuscrito francés del XIII que incluye ocho danzas y uno italiano del XIV que incluye quince. Hay algunas piezas más en manuscritos ingleses, pero el total no llega a las treinta piezas.

La mayor parte de estas danzas reciben el nombre de **estampida** (en francés *estampie*, en italiano *istampitta*). Formalmente constan de una serie de secciones que se repiten, en forma AA BB CC DD... al estilo del *lai* y de la secuencia; estas repeticiones alternan dos finales, llamados abierto y cerrado; el segundo termina en la nota final del modo, el primero en cualquier otra nota.

Algunas de las danzas del manuscrito italiano, como el *Lamento di Tristano* o la *Manfredina* se dividen en dos partes, la primera más grave y lenta y la segunda más rápida. Esta costumbre continuará en el Renacimiento y se desarrollará en las *suites* barrocas.

Instrumentos medievales. La iconografía y la literatura presentan multitud de instrumentos que se utilizaban en la música medieval. Algunos de ellos son los siguientes:

Cordófonos. Entre los instrumentos de cuerda pulsada los había con mástil, como el **laúd** y la **guitarra**; también sin mástil, como los diversos tipos de cítaras pulsadas o percutidas, llamadas genéricamente **salterios**; y una gran variedad de **arpas**.

Los instrumentos más habituales de cuerda frotada eran las **viellas**, antecedentes de las violas y violines; el **rabel**, de origen árabe, se utilizaba en la península Ibérica y en otras zonas de Europa. Un importante instrumento de cuerda frotada era la **zanfona** (conocida también como *organistrum*), en la cual las cuerdas se frota con una rueda que se maneja con una manivela; y en lugar de pisar las cuerdas directamente con los dedos, se utiliza un teclado sencillo.

Aerófonos. Entre los aerófonos de madera había una amplia variedad de **flautas**, tanto rectas como traveseras; se utilizaban también con frecuencia los aerófonos de lengüeta simple, como el **albogue**, o doble, como las **chirimías**. Muchos de estos instrumentos se construían en varios tamaños para manejar distintas tesituras.

Los aerófonos de metal eran *naturales*, es decir, no utilizaban ningún tipo de válvula, con lo que podían realizar solamente los armónicos naturales de su sonido base. Destacan varios tipos de **trompetas** (rectas) y **trompas** (curvas o enroscadas).

También deben incluirse entre los aerófonos los diversos tipos de **órganos**; los más habituales eran los **portativos**, que se llevaban normalmente colgados y se podían utilizar en desfiles; los había también **positivos**, más grandes, que se colocaban sobre una mesa u otro soporte.

Membranófonos e idiófonos. Ambos tipos de instrumentos eran muy frecuentes en la música medieval, especialmente en las danzas. Los membranófonos abarcaban varios tamaños, desde los **tambores** más pequeños y portátiles hasta los grandes **timbales**, que normalmente se transportaban a lomos de caballerías; podían ser simples o dobles, abiertos o cerrados, y tener una o dos membranas. Era habitual la interpretación por un mismo músico de una flauta y un tambor.

Se utilizaba también una gran diversidad de idiófonos (**campanas** y **campanillas**, **sonajas**, **sistros**, etc.).



(a) Salterios



(b) Zanfonas



(c) Rabel y laúd



(d) Chirimías



(e) Albugues



(f) Flauta y tambor



(g) Órgano portativo



(h) Campanas



(i) Albugón y tambor

Figura 8.3: Instrumentos musicales en las miniaturas de uno de los códices de las *Cantigas de Santa María*.

La monodia medieval en la Península Ibérica

9.1. El canto litúrgico hispánico

Como se ha visto anteriormente, en la antigua provincia romana de Hispania se desarrolló un estilo propio de canto litúrgico que se conoce habitualmente como *canto hispánico* o *canto viejo hispánico*. El momento de esplendor de este canto se inicia durante la época visigoda, entre los siglos VI y VII, y queda fijado en los concilios de Toledo, algunos de ellos presididos por San Isidoro de Sevilla; por este motivo se le denomina también *canto visigótico*.

El canto hispánico se diferenciaba de otros ritos cristianos occidentales tanto en los textos como en las melodías; estas solían ser muy adornadas y melismáticas, y utilizaban un sistema modal similar pero no idéntico al del canto gregoriano posterior.

Tras la desaparición del reino visigodo y la creación del emirato de Al-Ándalus el rito y el canto hispánicos continúan tanto en el propio emirato, entre los cristianos mozárabes, como en los reinos cristianos que se van formando en el norte de la Península. En estos últimos, a partir del siglo X, comienza a llegar la influencia del canto gregoriano: en primer lugar en Cataluña, por su especial vinculación con el imperio carolingio; y posteriormente en los demás reinos. En Castilla, el concilio de Burgos de 1081 ordena sustituir el rito hispánico por el gregoriano (llamado entonces *rito romano*), con lo que el canto viejo hispánico comienza su declive.

Durante este período de cambios, y tal vez por la competencia con el canto gregoriano, se realiza el principal manuscrito del canto hispánico, el **Antifonario de León**, del siglo X, escrito en una notación neumática adiaستمática que no permite su transcripción actual (figura 9.1).

Poco después del concilio de Burgos se produjo la conquista castellana del reino musulmán de Toledo; los clérigos mozárabes se negaron a aceptar el rito gregoriano y el rey autorizó a varias parroquias a mantener el antiguo rito hispánico, llamado entonces *mozárabe*. El canto continuó así varios siglos, pero perdiéndose poco a poco; A finales del XV, el cardenal Cisneros, arzobispo de Toledo, puso en marcha un proceso de recuperación del canto, basándose en la tradición oral, que desembocó en la edición de varios cantorales; el canto recogido en ellos era ya muy lejano al canto hispánico original. Cisneros dotó también una capilla de la catedral de Toledo para que mantuviera el rito, que ha llegado en esta forma hasta la actualidad.



Figura 9.1: Dos páginas del *Antifonario de León*

9.2. La canción en al-Ándalus

Al-Ándalus es el nombre con que se conoció conjuntamente a los territorios ibéricos de gobierno musulmán, que pasaron por épocas muy diversas; los momentos más importantes culturalmente son el siglo IX, durante el emirato (más tarde califato) que tenía su capital en Córdoba, y el siglo XI, en la época llamada de los «reinos de taifas», en que al-Ándalus estaba dividido en varios reinos independientes, entre los que destacaban los de Sevilla, Zaragoza o Valencia.

El comienzo de la canción cortesana en al-Ándalus se sitúa en el siglo IX, en época del emirato de Córdoba, con la llegada a esta ciudad del músico **Ziryab**, esclavo liberto huido de Bagdad, a quien se considera fundador de la música andalusí. Entre otras cosas, se atribuye a Ziryab la creación de la principal forma musical de al-Ándalus, la *nuba* (árabe نوبة). Esta consistía en una sucesión de cantos en diferentes ritmos alternados con pasajes instrumentales y con improvisaciones. A lo largo de los siglos la *nuba* se fue desarrollando, organizándose en secciones diferentes y extendiéndose en duración. La *nuba* se convirtió en la forma más representativa de la música andalusí.

Además de la *nuba*, otras dos formas musicales son características de la música andalusí: la *moaxaja* y el *zéjel*. La invención de la *moaxaja* (árabe موشحة [muwwaššaha]) se atribuye a Muqaddam de Cabra, músico-poeta de esta ciudad cordobesa que vivió en el siglo IX. La *moaxaja* tenía estructura estrófica, lo que la diferenciaba de la *casida*, forma habitual de la canción árabe, que tenía una estructura parecida al cantar de gesta, con tiradas de versos monorrimos divididos en hemistiquios. La *moaxaja* trataba habitualmente el tema del amor en un lenguaje extremadamente culto, y finalizaba con una estrofa breve en lengua coloquial, árabe, hebrea o romance, denominada *jarcha* (árabe خرجة [jarǧa]). El carácter estrófico, el lenguaje culto y el tema amoroso convierten a la *moaxaja* en un antecedente de la *cansó* trovadoresca.

El *zéjel* (árabe زجل [zaǧal]) era una canción estrófica con estribillo de carácter popular, semejante al posterior villancico. El estribillo constaba normalmente de dos versos con una sola rima y la estrofa incluía una serie de versos (casi siempre tres) con rima diferente más un verso

final con la rima del estribillo; el esquema era entonces *aa bbba aa bbba aa...* Musicalmente tenía una forma similar a la del *virelai* trovero. La invención del zéjel se sitúa en el siglo XII, simultáneamente a la aparición de los primeros trovadores; se le atribuye al poeta, músico y filósofo de Zaragoza **Ibn Baýya** (conocido en la Europa latina como Avempace); entre sus primeros cultivadores destaca el cordobés **Ibn Quzman**.

La música andalusí —como la música árabe en general— es modal y utiliza un complejo sistema que alcanza 24 modos. Las melodías son monódicas, pero en la interpretación se desarrollan en *heterofonía*: aunque todos los músicos interpretan la misma melodía, cada uno la adorna y varía a su manera, creando así una sensación polifónica. El instrumento fundamental es el **laúd**, habitualmente de cuatro cuerdas y sin trastes, aunque se utilizaban muchos otros instrumentos, principalmente de cuerda y de percusión.

El desarrollo de la canción cortesana en los reinos andalusíes continúa hasta su desaparición tras las conquistas cristianas; pero tendrá continuidad en formas musicales propias de los mudéjares y moriscos, hasta la expulsión definitiva en el siglo XVII. Los emigrados conservarán la tradición en el norte de África, dando lugar a lo que actualmente se denomina *música andalusí*, un conjunto de estilos diversos que se desarrollan en Marruecos, Argelia y Túnez, principalmente. También en Oriente (Egipto y Siria, sobre todo), se mantuvo la tradición de componer e interpretar moaxajas, tradición que aún continúa en algunos lugares.

9.3. La canción profana en los reinos cristianos ibéricos

En la época de difusión de la canción trovadoresca, a comienzos del siglo XII, la Península Ibérica estaba dividida en varios reinos, entre los cuales los del norte eran mayoritariamente de religión cristiana y los del sur de religión musulmana; en estos reinos se hablaban diferentes lenguas: en unos casos lenguas neolatinas y en otros dialectos del árabe, sin olvidar la presencia de la lengua hebrea en comunidades judías. El mapa de la península cambió radicalmente en los doscientos años de desarrollo del movimiento trovadoresco y trovero, fundamentalmente por la expansión de algunos reinos del norte (Castilla, Aragón y Portugal) a expensas de los del sur.

En cada uno de los reinos del norte, la evolución de la canción cortesana fue distinta. Cataluña y algunas zonas de Aragón se incorporaron al movimiento trovadoresco desde el comienzo; los trovadores catalanes incluso componían sus textos en occitano. De forma similar, en Navarra se desarrolló una importante rama del movimiento trovero a partir del reinado de Teobaldo I, conde de Champagne y trovero él mismo.

Las cantigas gallego-portuguesas. En los reinos occidentales el influjo de la canción trovadoresca tuvo lugar a través de las peregrinaciones a Santiago de Compostela, en las que participaron con frecuencia trovadores occitanos, así como troveros y *Minnesinger*. Por este motivo, el germen de la canción trovadoresca tiene lugar en Galicia y Portugal, a comienzos del siglo XIII. Se conservan numerosos textos de canciones de trovadores gallegos y portugueses, que cultivaban tres formas principales de canción: la *cantiga de amor*, similar a la *cansó* occitana; la *cantiga de escarnio*, similar al *sirventés*; y sobre todo la *cantiga de amigo*, forma autóctona en la que una muchacha expresa su dolor por la ausencia del amado o su alegría por su próxima llegada, dirigiéndose bien a otros personajes femeninos (madre, hermanas, amigas...) bien a elementos de la naturaleza (el mar, los bosques...). Las cantigas de amigo tenían una forma poética muy particular: se dividían en estrofas de dos versos, de los que el primero era siempre el último de la estrofa anterior (*leixapren*); además se alternaban dos series de estrofas



Figura 9.2: Pergamino Vindel, que contiene las cantigas de amigo de Martín Códax.

con el mismo contenido pero diferentes rimas (paralelismo); habitualmente, un estribillo breve alternaba con las estrofas.

De toda la creación musical de los trovadores gallegos y portugueses, solamente se conserva la melodía de unas pocas canciones: seis cantigas de amigo de **Martín Códax**, trovador de Vigo, y siete cantigas de amor de **Don Dionís**, rey de Portugal y nieto de Alfonso X de Castilla, que vivió entre los siglos XIII y XIV. En ambos casos, las melodías aparecieron en pergaminos reutilizados en la encuadernación de libros posteriores. (figura 9.2).

Las Cantigas de Santa María. El auge de este movimiento de tipo trovadoresco en lengua gallego-portuguesa llevó a que los poetas-músicos castellanos utilizaran esta lengua para sus canciones durante todo el siglo XIII y gran parte del XIV. De todo este repertorio solo se conserva el conjunto de canciones conocido como *Cantigas de Santa María*, dirigido y en parte compuesto por el rey **Alfonso X el Sabio**. Se trata de un conjunto de más de cuatrocientas canciones divididas en dos tipos: las *cantigas de loor*, canciones de alabanza a la Virgen que siguen el modelo de las *cansós* trovadorescas; y las *cantigas de milagro*, de tipo narrativo, que cuentan milagros de la Virgen, un tema muy difundido en toda Europa en el siglo XIII y que había sido tratado, por ejemplo, por el trovero francés Gautier de Coincy y por el escritor riojano Gonzalo de Berceo, entre otros.

Las *Cantigas de Santa María* constituyen un compendio de los estilos musicales de la segunda mitad del siglo XIII. Alfonso X, que había participado como príncipe heredero en las conquistas de Córdoba y Sevilla y tenía su corte en esta ciudad, mantenía músicos andalusíes que colaboraron en el proyecto, así como trovadores occitanos como Guiraut Riquier; y también troveros y *Minnesinger*, debido a sus lazos familiares con Francia y Alemania. De la colaboración de músicos de procedencias tan diversas surge la diversidad de las Cantigas: algunas presentan formas similares al zéjel; otras al virelai, forma que empezaba entonces a ponerse de moda en Francia; otras siguen el esquema narrativo de una pastorela, aunque con



Figura 9.3: Una de las ilustraciones de las *Cantigas de Santa María*.

tema diferente. Esta diversidad, y el elevado número de composiciones que se conservan en los cuatro manuscritos existentes, convierten a las *Cantigas* en la obra cumbre de la monodia profana medieval en Europa.

Por otra parte, las miniaturas que aparecen en los manuscritos presentan una gran diversidad de instrumentos musicales que probablemente se utilizarían en la interpretación de las cantigas.

Alfonso X es también autor de varias cantigas de amor y de escarnio, aunque no se conserva la melodía de ninguna de ellas. La canción monódica en gallego-portugués se mantiene en Castilla hasta el siglo xv.

Parte III

La polifonía

Orígenes de la polifonía

10.1. El *organum* primitivo

La polifonía fue una técnica de amplificación y recreación del repertorio gregoriano, del mismo modo que los tropos. Su origen no puede fecharse con claridad: las primeras noticias que tenemos nos las dan los teóricos del siglo IX, pero el uso de la técnica venía de atrás. Entre los siglos IX y XI numerosos tratados hacen referencia al *organum* (nombre habitual de la técnica polifónica), pero apenas se conservan libros de canto que lo incluyan, lo que hace pensar que se trataba de una práctica de improvisación. Entre esos tratados se encuentran *Musica enchiriadis* (Manual de música) y *Scholia enchiriadis* (Comentarios al manual), anónimos, del siglo IX. Guido d'Arezzo estudia algunas características del *organum* en su *Micrologus*, de hacia 1030; en el límite entre los siglos XI y XII hay dos tratados importantes, el *De Musica* de John Cotton y el anónimo *Ad organum faciendum* (Cómo hacer polifonía). En estos tratados se diferencian varias técnicas de *organum*:

Organum paralelo. Es la forma más antigua; consiste simplemente en que una voz, llamada voz organal, dobla la melodía gregoriana a distancia de quinta o cuarta, habitualmente inferior. Si alguna de las voces, o ambas, se doblaban a la octava, se formaba el *organum* compuesto.

Organum paralelo modificado. Similar al anterior, pero finalizando (y generalmente también comenzando) al unísono. Esto obligaba a tener en cuenta el movimiento oblicuo, directo y contrario, además del paralelo; también a considerar el uso de las disonancias (terceras y sextas) y su función, especialmente en las cadencias. Era la forma habitual a comienzos del XI.

Organum libre. La voz organal no dobla la melodía original, sino que avanza a la par que ella en distintos intervalos, con predominio de octavas, quintas y cuartas, y con diversidad de movimiento. Se desarrolla en la segunda mitad del XI. Habitualmente se le llama *discantus*, tanto a la voz organal como a la técnica en sí misma.

10.2. La polifonía aquitana

Durante el siglo XII se desarrolla una importante escuela polifónica en Aquitania (sur de Francia), con prolongaciones hacia el sur, especialmente en la península Ibérica. La polifonía aquitana utiliza dos nuevas técnicas:

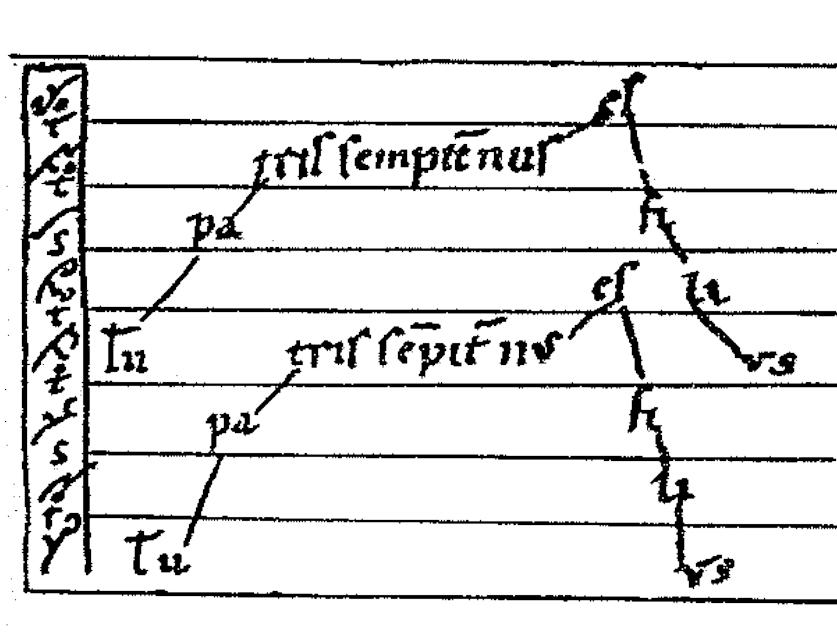


Figura 10.1: Organum paralelo en el *Musica enchiriadis*.

Organum melismático o florido. La voz principal canta la melodía original, alargando las notas, mientras la voz organal desarrolla melismas sobre ella. Frente al *organum* primitivo, «nota contra nota», el florido utiliza la técnica de «nota contra melisma».

Discanto desarrollado. Similar al discanto del *organum* libre, pero con mayor libertad en ambas voces, presentando una técnica de «neuma contra neuma» en lugar de «nota contra nota».

Las composiciones polifónicas aquitanas no se realizan solamente sobre melodías gregorianas, sino también sobre melodías de composición reciente. Un género importante es el *versus*, que consiste en una composición completamente original en todas sus voces, habitualmente en estilo de discanto desarrollado. El texto suele estar en verso medido y en forma estrófica, como las canciones trovadorescas de la misma época y lugar, pero en latín.

Entre los códices manuscritos que conservan piezas polifónicas de esta escuela destaca el *Libro de Santiago*, conocido también como *Códice Calixtino*, compilado en la catedral de Santiago de Compostela en el siglo XII.

10.3. La escuela de Notre Dame

A finales del XII y comienzos del XIII el centro de la actividad musical vuelve al norte de Francia, concretamente a París; son los años de la edificación de la nueva catedral gótica de Notre Dame y del desarrollo de las escuelas y la creación de la universidad. En este ambiente de «modernidad» artística y científica aparece una escuela de músicos, relacionados con la nueva catedral, que desarrollan un estilo polifónico mucho más grandioso que los anteriores.

Las noticias que tenemos sobre esta escuela se deben principalmente al relato anónimo de un estudiante inglés de finales del XIII que se conoce como «Anónimo IV». Este estudiante cita dos compositores, el *Magister Leoninus* y el *Magister Perotinus*, de dos generaciones sucesivas, a los que conocemos actualmente con los nombres franceses de Léonin y Pérotin, y de los cuales



Figura 10.2: *Magnus liber organi* (códice de Florencia).

no tenemos más noticia que su cita en este relato. El estudiante inglés comenta sus técnicas y cita varias de sus obras; hace referencia también a un libro, el *Magnus liber organi* (Gran libro de polifonía), de Léonin, aumentado y mejorado por Pérotin. Las afirmaciones del Anónimo IV se ven ratificadas por la existencia de cuatro manuscritos que contienen el repertorio al que hace referencia el inglés: uno de ellos procede de París, otro de algún otro lugar de Francia, un tercero de Escocia y el cuarto de Toledo, lo que demuestra la enorme difusión del repertorio de Notre Dame. Actualmente se conservan en Florencia, Wolfenbüttel (Alemania) y Madrid.

La generación de Léonin (finales del XII) asimiló las técnicas aquitanas y creó un nuevo modelo de *organum*. En este se distinguían tres tipos de secciones: secciones de canto llano, secciones en estilo florido y secciones en estilo discanto. Las primeras correspondían a los pasajes destinados al coro, las dos últimas a los solistas; la técnica florida se aplicaba cuando la voz principal (a la que se denomina *tenor*) avanzaba de forma silábica o neumática; el discanto se aplicaba sobre los melismas del tenor.

Dado que la polifonía era principalmente asunto de solistas, los cantos tratados de esa manera eran principalmente los cantos responsoriales de la misa: graduales y aleluyas.

Los pasajes de discanto se denominaban *clausulae* (cláusulas) y se componían varias diferentes sobre un mismo tenor, de manera que los intérpretes podían elegir entre ellas. La generación de Pérotin desarrolló la composición de cláusulas, aplicando nuevos criterios rítmicos; se añadieron también más voces al *organum*, que podía tener dos, tres o cuatro voces, incluido el tenor.

Las cláusulas podían también interpretarse como composiciones independientes. Esto se vio facilitado por la costumbre de tropar textualmente los melismas de la voz superior de modo que esta adquiría un texto completo con su propia melodía; a este texto se denominó en francés *motet* (texto), nombre que se aplicó después a la melodía y por último a la forma musical, que, independizada del *organum*, pasó a denominarse **motete**.






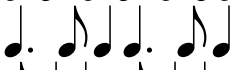

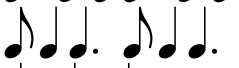




Modo	Combinación	Ejemplo	Transcripción
I	3 2 2 2 ...		
II	2 2 2 ... 3		
III	1 3 3 3 ...		
IV	3 3 3 ... 1		
V	1 1 1 ...		
VI	4 3 3 3 ...		

Figura 10.3: Las diferentes combinaciones de la notación modal

Un tercer género importante de la escuela de Notre Dame fue el *conductus*, similar al *versus* aquitano, en estilo discanto y con todas sus melodías originales. La falta de conexión directa con la liturgia permitió que el *conductus* se convirtiera en vehículo de la expresión musical no religiosa (política, moral, filosófica...) y de este modo en la primera forma polifónica profana.

Las innovaciones de la escuela de Notre Dame, especialmente la adición de más voces polifónicas, llevó a la necesidad de reflexionar sobre el ritmo. Surgió así la primera teoría importante sobre el ritmo musical en occidente, la teoría de los *modos rítmicos*. Del mismo modo que en poesía se formaban los versos por combinación de pies métricos compuestos de sílabas largas y breves, en música se formaban *ordines* (órdenes) combinando modos compuestos de dos tipos de notas: *longa* (larga) y *brevis* (breve). La teoría de los modos rítmicos llevó también a un uso especial de la notación, conocida como *notación modal*, que constituye un primer intento organizado de reflejar el ritmo en la escritura musical. En este tipo de notación, el número de notas de cada neuma era significativo en cuanto a la duración de esas notas: diferentes combinaciones daban lugar a diferentes tipos de ritmos, es decir, un mismo signo tenía distinta significación según el contexto en que aparecía (figura 10.3).

Ars Antiqua y Ars Nova

11.1. *Ars Antiqua*

La influencia de la escuela de Notre Dame dio lugar a un estilo polifónico, desarrollado principalmente en Francia, pero extendido a toda la Europa occidental a lo largo del siglo XIII, que posteriormente se conocerá con el nombre latino de *Ars Antiqua* (arte antigua). Las formas utilizadas serán el **conductus** y sobre todo el **motete**.

El origen del motete está en las cláusulas de discanto de los *organa* polifónicos de la generación de Pérotin. Estas cláusulas, en estilo discanto desarrollado, se utilizaban para «abreviar» los melismas que aparecían en los tenores gregorianos de graduales y aleluyas y que, realizados en estilo *organum* florido, resultaban excesivamente largos.

Siguiendo la costumbre de tropear los cantos melismáticos, comenzó a añadirse un texto independiente al *duplum* (voz añadida) de estas cláusulas, texto al que se denominó en francés *motet*, diminutivo de *mot*, que significa ‘palabra’ o ‘texto’. Al estar dotadas de un texto propio, las cláusulas empezaron a cantarse como cantos independientes, desgajándose así del *organum* y convirtiéndose en un género musical nuevo, nacido de la música religiosa pero sin lugar específico en la liturgia. El término *motete* pasó de designar el texto a designar la voz que lo cantaba, convirtiéndose en sinónimo de *duplum*, y posteriormente designó el género musical mismo.

Su falta de ubicación litúrgica permitió que el motete se convirtiera pronto en el vehículo musical para la expresión de temas profanos, tanto de tipo moral y filosófico como de tipo amoroso o festivo. Durante la segunda mitad del siglo XIII el motete es la única forma musical polifónica profana.

La forma más difundida de motete durante el *Ars Antiqua* fue el llamado **motete politextual**, en el que las voces superiores cantan textos diferentes, con fraseo diferenciado, de modo que nunca haya una cadencia simultánea en todas las voces hasta el final del motete. Los textos de los motetes podían estar en latín o en francés, o incluso cada texto en una lengua distinta. Los textos latinos se usaban con preferencia para temas políticos, morales o filosóficos; los franceses para temas amorosos o festivos. El tenor podía ser, como en el origen, un melisma sacado de un canto del repertorio gregoriano; podía también tratarse de otras melodías, religiosas o no, o incluso estar compuesto directamente por el autor del motete.

11.2. *Ars Nova*

A comienzos del siglo XIV aparecen varias técnicas musicales nuevas, especialmente en el ritmo, que dan lugar a un importante cambio de estilo. Este estilo aparece teorizado en textos como *Ars Nova* (Arte nueva), de Philippe de Vitry, o *Ars Novae Musicae* (Arte de la nueva música), de Juan de Muris, en cuyos títulos se insiste en el carácter de novedad; a este nuevo estilo se le denomina también *Ars Nova*.

11.2.1. El motete isorrítmico

Dentro de este movimiento musical aparece una técnica que dominará el motete durante un siglo y medio: la **isorritmia**. Consiste en la repetición de un patrón rítmico denominado *talea* como elemento estructural de la composición. Una vez seleccionada la melodía del tenor (habitualmente gregoriana), a la que se denomina *color*, el compositor le aplicaba el patrón rítmico elegido. Habitualmente el color era más extenso (es decir, tenía más notas) que la *talea*, que debía repetirse dos o tres veces (o más) para completar el color; éste se repetía a su vez varias veces.

Compositores importantes de motetes durante el *Ars Nova* son **Philippe de Vitry** y **Guillaume de Machaut**.

11.2.2. La canción

Desde finales del siglo XIII habían empezado los intentos de aplicar las técnicas polifónicas a la canción profana. Adam de la Halle, considerado el último trovero, había compuesto algunas canciones (formas fijas) en forma polifónica. Los compositores del *Ars Nova*, en el siguiente siglo, conseguirían dar forma definitiva a un modelo de canción profana polifónica que perduraría hasta finales del XV, ya en pleno Renacimiento musical.

La incorporación de la polifonía a la canción profana supuso un cambio radical en la composición y consumo de estas canciones. En la etapa anterior, la de la canción trovadoresca, los autores de canciones (trovadores, troveros o *Minnesinger*) componían texto y música; eran con frecuencia aficionados de alto nivel, en muchos casos aristócratas, aunque también había trovadores profesionales que aprendían su oficio con otros trovadores. Esto era suficiente para componer aquel estilo de canción; pero para utilizar las técnicas polifónicas era necesario contar con una sólida formación musical: había que ser músico profesional. El desarrollo de la canción polifónica acabó, pues, con los últimos restos del movimiento trovadoresco, y solo los maestros cantores alemanes continuaron trabajando del mismo modo lejos del ambiente cortesano. Por otra parte, la especialización necesaria hacía difícil la identificación de músico y poeta: salvo excepciones, a partir de entonces los músicos compondrían sus canciones sobre textos ajenos.

Los tipos de canción preferidos por los polifonistas fueron las **formas fijas**: *ballade*, *rondeau* y *virelai*. La *ballade* adoptó su forma definitiva de tres estrofas (a veces dos) con forma *bar* y con el último verso de cada estrofa como estribillo. Por su temática, habitualmente amorosa, se convirtió en el sustituto musical de la *chanson* y por tanto en la forma más culta de la composición cortesana.

El *rondeau* mantuvo la forma **ABaAabAB**, normalmente con un solo verso por frase musical, lo que hacía un total de ocho versos incluidas las repeticiones. Hacia finales del XIV comenzó a alargarse, con un estribillo de tres versos, dos en la sección A y uno en la B, lo que hacía un total de trece versos en el conjunto; posteriormente se compusieron estribillos de

cuatro y cinco versos, alargando así el total hasta dieciséis o veintiún versos. Sin embargo, la estructura musical se mantuvo intacta. El *rondeau*, aunque trataba habitualmente el tema amoroso, servía también para los contenidos morales y políticos que antes había tenido el *sirventés* y acabó por sustituir también al motete en sus funciones profanas cortesanas.

El *virelai* fue la forma que más tardíamente se hizo polifónica. Su estructura fue siempre la de un conjunto de estrofas con forma *bar* que alternaban con un estribillo que tenía la melodía de la segunda sección de la estrofa (A bba A bba A...). Tanto estribillo como estrofas solían tener un número elevado de versos (6-8 en el estribillo y 12-16 en la estrofa).

El principal compositor de canciones del siglo xiv fue el francés **Guillaume de Machaut**. Las primeras canciones polifónicas de Machaut eran a dos voces, con el canto acompañado por una melodía más grave y en notas largas, llamada *tenor*, que posiblemente se interpretaba con un instrumento. Posteriormente compuso canciones a tres voces, con el canto acompañado por dos voces de soporte: el tenor y un contratenor similar a este y en la misma tesitura. Esta última forma se convirtió en el modelo para otros compositores de este siglo y el siguiente. Las voces inferiores no llevaban texto en la notación y podían interpretarse instrumentalmente o cantadas sobre melismas.

Machaut, que también era el autor de los textos de sus canciones, se ocupó personalmente de la «edición» de sus obras completas, dirigiendo la elaboración de manuscritos en los que toda su producción aparecía reunida y clasificada por géneros, ordenada probablemente en cada género por orden cronológico. Esto hace que sea el único compositor medieval del que podemos conocer la totalidad (o casi) de su obra en una notación fiable.

Ars subtilior

A finales del siglo xiv, en la corte papal de Avignon y en otras cortes de España e Italia se desarrolló un estilo enormemente complejo de canciones que se conoce como *Ars subtilior*. La complejidad se basaba normalmente en constantes cambios de ritmo y en el virtuosismo exigido a los cantantes. En este estilo destacaron músicos como **Baude Cordier** y **Jacob de Senleches**.

El Trecento italiano

En la primera mitad del siglo xiv se desarrolla todo un estilo de composición de canciones polifónicas en Italia que suele denominarse con el término *trecento*, denominación italiana del siglo xiv.

El primer tipo de canción que aparece es el **madrigal**; esta palabra seguirá utilizándose durante tres siglos aunque designando formas musicales diferentes. El madrigal del *Trecento* suele tener dos o tres estrofas en forma de tercetos más una estrofa final de uno o dos versos. La textura es habitualmente a dos voces de tesitura similar. Entre los primeros autores de madrigales destaca **Jacopo da Bologna**.

En la segunda mitad del siglo, el madrigal cede terreno a un nuevo género, la **ballata**, que tiene forma similar al *virelai* francés y suele utilizar la misma textura (canto + tenor y contratenor sin texto). El más importante autor de *ballate* es **Francesco Landini**, conocido en su época más como organista que como compositor.

11.2.3. La misa polifónica

De entre todos los géneros de la música polifónica, la misa es el más tardío. Aunque la polifonía había surgido en el ámbito de la música litúrgica, y principalmente en la misa, desde



Figura 11.1: Misa de Barcelona.

el segundo tercio del siglo XIII no se había dado un interés de los compositores profesionales en aportar novedades a la liturgia; sus esfuerzos se centraron en el motete y posteriormente en la canción profana polifónica. En la misa (y el oficio) se mantuvieron las técnicas improvisatorias que habían dado lugar al *organum*; al mismo tiempo, se seguía creando música monódica, sobre todo cantos del ordinario.

Sin embargo, en la primera mitad del siglo XIV comienzan a aparecer en algunos manuscritos cantos del ordinario en forma polifónica; la mayor parte de ellos son anónimos y no forman ningún ciclo completo. Estos cantos responden a tres estilos diferentes:

Estilo motete: sobre un tenor (habitualmente gregoriano y correspondiente al canto que se pone en polifonía) dos voces, *duplum* y *triplum* cantan el texto. En general son motetes isorrítmicos en todo, salvo en el hecho de que las voces cantan el mismo texto.

Estilo canción: el texto lo canta una sola voz sobre un tenor y un contratenor que acompañan en notas tenidas, al estilo de las canciones profanas polifónicas.

Estilo simultáneo: todas las voces (tres o cuatro, habitualmente) cantan el mismo texto de forma homofónica, en una especie de discanto.

En algunos códices, los cantos aparecen agrupados por tipos (*Kyrie, Gloria...*), de modo que los maestros de coro podían elegir en cada misa qué canto de cada tipo era más adecuado. Sin embargo, en algunos manuscritos aparecen ciclos completos del ordinario, con los cinco cantos, aunque se trata de composiciones diversas que se han agrupado por conveniencia. Entre estos ciclos del ordinario se encuentra la llamada *Misa de Barcelona*. El primer ejemplo de ciclo completo compuesto por un solo compositor es la *Messe de Notre Dame* de **Guillaume de Machaut**.

11.3. La polifonía medieval en los reinos hispánicos

Los reinos cristianos hispánicos desarrollan la polifonía simultáneamente al resto de Europa. Entre los muchos códices (libros manuscritos) que conservan piezas polifónicas medievales destacan los siguientes:

- *Codex Calixtinus* (siglo XII), con piezas representativas de la polifonía aquitana.
- *Códice de las Huelgas* (ss. XIII-XIV), que contiene principalmente motetes de estilo *Ars Antiqua*. Se conserva en el monasterio femenino burgalés de las Huelgas, donde se copió y probablemente se compuso gran parte de su contenido, que se utilizaba en las ceremonias religiosas del monasterio.
- *Llibre Vermell de Montserrat* (s. XIV); contiene piezas que se interpretaban en el monasterio de Montserrat, que era un importante centro de peregrinación. Hay piezas tanto monódicas como polifónicas y entre estas últimas hay *conductus* y *virelais*.

11.4. La notación musical

Durante los siglos XIII y XIV se producen importantes cambios en la notación musical, provocados por las nuevas necesidades rítmicas que presenta la polifonía. La notación modal de la escuela de Notre Dame resulta insuficiente para los motetes del *Ars Antiqua* o las canciones del *Ars Nova*. Era necesario, pues, ampliar los recursos de la notación.

11.4.1. La notación del *Ars Antiqua*

A lo largo del siglo XIII diversos teóricos, entre los que destacan **Franco de Colonia** y **Petrus de Cruce**, plantean innovaciones importantes en la escritura musical. Estas innovaciones se pueden resumir en lo siguiente:

- **Diferenciación entre *longa* y *brevis***: es la novedad más importante del *Ars Antiqua*; se utilizan signos diferentes para duraciones diferentes. Los antiguos neumas de una sola nota, la *virga* (Ꝁ) y el *punctum* (•) se utilizan para indicar nota larga y nota breve, respectivamente. La *longa* podía durar dos o tres *breves*, según el contexto.
- Se añade **una nueva duración, la *semibrevis***, permitiendo así una mayor diversidad de ritmos. Para esta duración se utiliza el signo de forma romboidal (◊) que formaba parte del antiguo *climacus*. Una *brevis* podía durar como dos o tres *semibreves*, también según el contexto.
- Se utilizan **signos para los silencios**: líneas verticales de diferente longitud según la duración del silencio.
- Se continúan utilizando signos que indican varias notas, que se denominan ahora **ligaduras**. La forma de la ligadura indica la duración de cada una de las notas que la componen.

En cuanto a la disposición en la página, se prefieren las partes separadas; en los motetes a tres voces las dos voces de canto aparecen en dos columnas verticales paralelas y el tenor en la parte inferior abarcando todo el ancho de la página. En la figura 11.2 se pueden ver ejemplos de manuscritos en notación del *Ars Antiqua*.



(a) Códice de Montpellier



(b) Códice de Bamberg

Figura 11.2: Dos ejemplos de notación del Ars Antiqua

11.4.2. La notación del Ars Nova

A partir de 1320 aparecen innovaciones en la notación musical, como reflejo del nuevo estilo. El principal teórico —y compositor también— del momento es **Philippe de Vitry**. Entre estas innovaciones están las siguientes:

- Se utiliza un nuevo signo para una nueva duración, la **mínima**, que puede ser la mitad o un tercio de la *semibrevis*. Para ello se añade una plica vertical al signo de esta última.
- Se utiliza el **cambio de color** (normalmente en rojo) para indicar un cambio de proporción, y así indicar con claridad cuándo una figura vale dos o tres veces la inmediatamente inferior.
- Se comienza a utilizar un **punto de prolongación** para indicar que la figura anterior se incrementa en la mitad de su valor (como el puntillo actual).
- Se proponen signos que indiquen con claridad la división y subdivisión de las figuras (antecedentes de las indicaciones de compás). Los principales son los que aparecen en la figura 11.3.

Como ejemplo de notación del Ars Nova puede verse el *rondeau* de Baude Cordier de la figura 11.4.

Signo	Duraciones	Equivalencia
⊙	■ = ◆◆◆ = ↓↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓	9/4
○	■ = ◆◆◆ = ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓	3/2
⊕	■ = ◆◆ = ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓	6/4
○	■ = ◆◆ = ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓	2/2

Figura 11.3: Las indicaciones «de compás» del Ars Nova

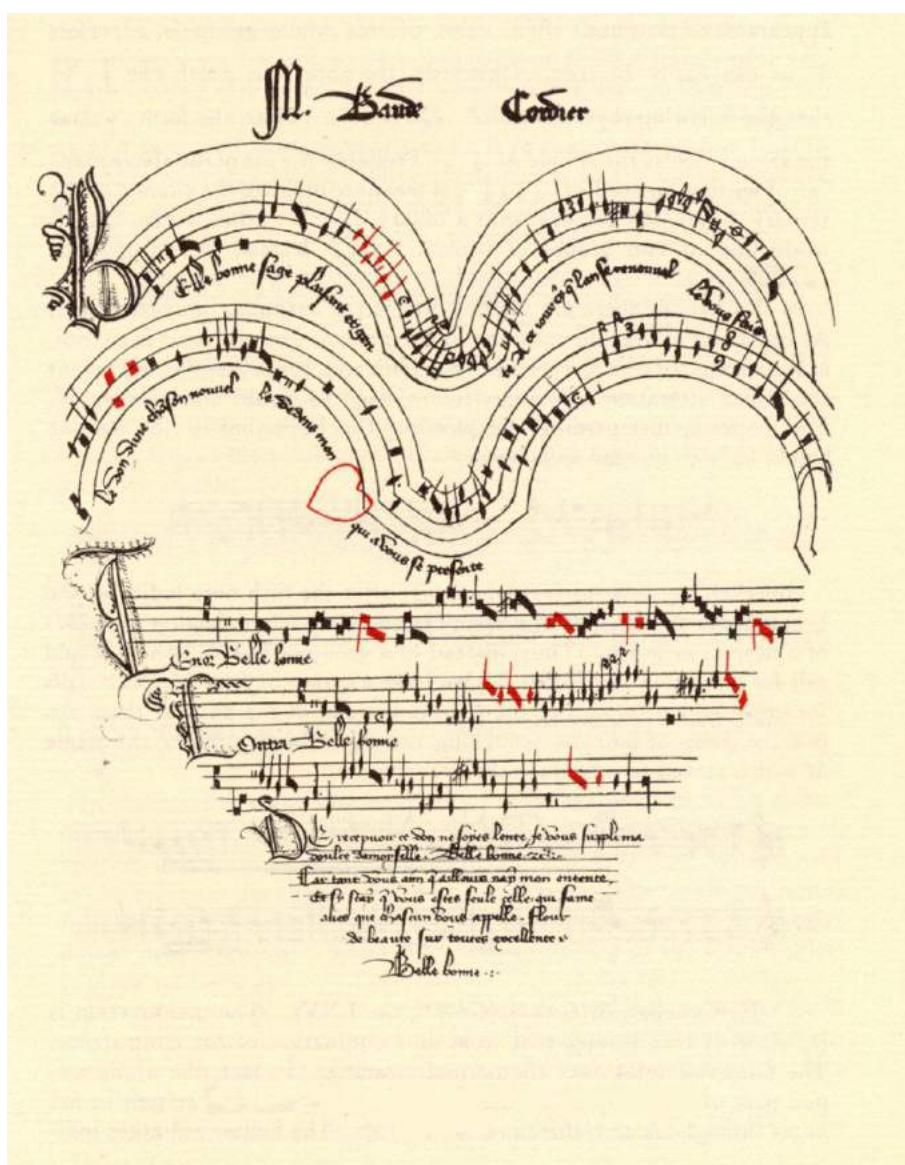


Figura 11.4: Rondeau de Baude Cordier.

La música en el Renacimiento

El paso de la Edad Media al Renacimiento no es tan evidente en la música como en las artes plásticas; no obstante, se suele situar el comienzo del Renacimiento musical hacia 1420, con los primeros compositores de la llamada **escuela franco-flamenca**, por ser principalmente el norte de Francia y Flandes (actualmente Bélgica y Países Bajos) los lugares de procedencia de la mayor parte de los compositores. Esta escuela domina la composición musical europea hasta finales del **xvi**, junto a otros grandes compositores italianos, alemanes y españoles.

El acontecimiento más significativo de la música en el siglo **xv** es el predominio que adquieren los músicos flamencos: desde 1420 hasta finales del **xvi** los compositores nacidos o formados en Flandes dominarán el panorama musical europeo. La mayor parte de ellos viajaron a Italia y se instalaron allí o en otras cortes de Europa, difundiendo un estilo que se convirtió en internacional. Estos compositores supieron también asimilar las características musicales de los lugares por donde pasaban o cuya música conocían, principalmente Italia; un influjo importante fue también el de los músicos ingleses de comienzos del **xv**, que aportaron entre otras cosas el gusto por la homofonía y las nuevas armonías de terceras y sextas que revolucionarían la polifonía europea y llevarían finalmente al establecimiento del sistema tonal.

12.1. El motete

El motete isorrítmico continúa cultivándose en el siglo **xv** por parte de las dos primeras generaciones de compositores franco-flamencos, hasta aproximadamente 1470. El motete de esta época presenta algunas diferencias con el del siglo anterior:

- Se aumenta el número de voces, añadiendo habitualmente un **contratenor**, similar al tenor y en la misma tesitura.
- Las voces superiores cantan el mismo texto, normalmente un texto latino de tema religioso o conmemorativo.
- Las sucesivas repeticiones de la *talea* utilizan diferentes proporciones aplicando el principio de la **disminución**: la misma serie de valores pero con duraciones cada vez menores.

Son importantes compositores de este tipo de motete **Guillaume Dufay**, **Johannes Ockeghem** y **Antoine Busnois**.

Por entonces, el motete se reconvierte de nuevo en forma asociada al repertorio religioso, aunque sin ubicación litúrgica. Poco a poco va encontrando espacio en algunas ceremonias

religiosas, especialmente en la misa, en aquellos momentos en que no había un canto asignado (por ejemplo, en la elevación); también comienza a ocupar el espacio de algunos recitados (oraciones) e incluso a sustituir a los cantos del propio.

Junto a la isorritmia, los compositores del siglo xv utilizaron otras técnicas novedosas en el motete, entre ellas la homofonía, la homorritmia y un concepto nuevo de armonía que incluía intervalos de tercera y sexta. Paralelamente, se va desarrollando un carácter de igualdad estructural de las voces, perdiéndose así la distinción entre voces que soportan la estructura (tenor y contratenor) y otras que aportan la melodía (voces de canto).

Todas estas innovaciones cristalizan en el tránsito del siglo xv al xvi, en la generación de **Josquin des Prez**. Junto a ellas, se añade el recurso que se convertirá en emblema de la polifonía renacentista: la **imitación**. Ésta consistía en la entrada sucesiva de las voces en cada sección del motete o en cada verso, repitiendo todas un mismo motivo. El recurso de la imitación se hizo tan importante en la polifonía del xvi que habitualmente denominamos a esa polifonía **contrapunto imitativo**. Además de la imitación, el nuevo modelo de motete incluía otras características: contraste entre pasajes homofónicos y otros de contrapunto complejo; contraste entre diferentes texturas con agrupaciones diversas de las voces (por ejemplo, dúo de voces agudas frente al grupo o a un dúo de voces graves); incremento del número de voces, que a finales del siglo xvi oscilan entre cinco y ocho; a veces, utilización de varios coros.

En esta generación del cambio de siglo, además de Josquin, destacan como compositores de motetes **Heinrich Isaac** y **Jean Mouton**. En la generación siguiente, **Nicolás Gombert**, **Clemens non Papa** y **Adrian Willaert**. Por último, en el renacimiento tardío (segunda mitad del xvi), **Giovanni Palestrina** y **Orlando di Lasso**.

El siglo xvi es también el siglo de la polifonía española: una primera generación incluye a **Juan de Anchieta** y **Francisco de Peñalosa**. A mediados del siglo destaca especialmente el sevillano **Cristóbal de Morales**, que trabajó varios años en Roma, donde fue el principal compositor de música religiosa de su generación. En la segunda mitad del siglo, el también sevillano **Francisco Guerrero**, maestro de capilla de la catedral de Sevilla, y el cordobés **Fernando de las Infantas**. Cerrando el siglo, otro sevillano más, **Alonso Lobo**, y el abulense **Tomás Luis de Victoria**, que también trabajó en Roma y posteriormente en Madrid, y que forma junto a Palestrina y Lasso la tríada principal de compositores del renacimiento tardío.

12.2. La canción

12.2.1. Renacimiento temprano

Durante los dos primeros tercios del siglo xv la canción profana polifónica presenta características similares a la del siglo anterior: predominan las formas fijas, habitualmente en la textura de canto, tenor y contratenor. En una primera generación, con un dominio claro de la *ballade*, destacan como autores **Guillaume Dufay** y **Gilles Binchois**. La generación siguiente abandona poco a poco la *ballade* y prefiere el *rondeau* y el *virelai*; los compositores fundamentales son **Johannes Ockeghem** y **Antoine Busnois**.

12.2.2. Renacimiento medio

El tránsito entre los siglos xv y xvi supone una época de cambios importantes en la canción polifónica. En primer lugar, desaparecen las formas fijas, que ya se consideraban bastante anticuadas (hay que recordar que provenían de la monodia trovera y estaban en uso desde mediados del siglo xiii). En segundo lugar, se percibe una doble influencia en las técnicas de

composición: de un lado, la del motete —la forma polifónica más importante—, con una textura densa que evitaba las cadencias simultáneas y planteaba una gran libertad entre las voces; de otro lado, la influencia de la canción popular, con sus melodías sencillas, sus estribillos y sus ritmos vivos. En tercer lugar, se acentúan las innovaciones que venían experimentándose desde comienzos del siglo: homofonía, homorritmia, armonía nueva, igualdad estructural entre las voces... Todo esto conduce a una pluralidad de modelos de canción, tanto entre unos compositores y otros como en la obra individual de cada uno.

Por otra parte, este momento central del renacimiento musical presenta una altísima concentración de compositores importantes en una misma generación. El personaje central es **Josquin des Prez**, uno de los grandes genios de la historia de la música occidental; entre sus contemporáneos están **Heinrich Isaac**, **Alexander Agricola**, **Jakob Obrecht** y **Pierre de la Rue**.

Al mismo tiempo, comienzan a aparecer formas autóctonas de origen popular en diversos lugares: en Italia es la época de la *frottola*, canción de tipo tradicional con estribillo; en España comienza el desarrollo del **villancico** y del **romance** polifónicos, que tendrán una presencia importantísima en la música española de los dos siglos siguientes; la figura central de este momento es el músico-poeta **Juan del Enzina**.

12.2.3. Renacimiento tardío

Este momento de cambios cristaliza en el florecimiento de diversos tipos de canción que dominarán los dos últimos tercios del siglo XVI. Esta diversificación es en principio de tipo nacional, pero los continuos viajes de los músicos, junto con la imprenta musical y la circulación de manuscritos hará que la mayor parte de estas canciones se hagan conocidas en todos los lugares de Europa. Entre estos tipos de canción destaca el **madrigal** italiano, que será la forma más característica de la polifonía profana de finales del Renacimiento. Los madrigales se componían sobre poemas no estróficos con versos de siete y once sílabas; el compositor ponía música a cada verso individualmente, sin apenas repeticiones; la textura habitual era a cinco o seis voces, con uso de la imitación y de otros recursos de la polifonía culta. Entre los compositores de madrigales destacan **Adrian Willaert** y **Luca Marenzio**, y finalmente **Claudio Monteverdi**, a quien se considera uno de los iniciadores del estilo barroco.

En España, continuando la línea iniciada por Enzina, se desarrolla el villancico, destacando como compositores el extremeño **Juan Vázquez** o el andaluz **Juan de Triana**.

En los decenios finales del Renacimiento se producen cambios importantes que afectan a la composición de canciones. Por un lado, la «internacionalización» de la música lleva a que algunos compositores destaquen en la creación de prácticamente todos los tipos de canción: así ocurre con **Orlando di Lasso**, músico flamenco que trabajó en Italia y Alemania.

Por otra parte, la influencia de la contrarreforma católica llevó a algunos músicos, italianos y españoles principalmente, a renunciar a la composición de canciones profanas o a «disfrazar» de religiosas formas de canción profana, como ocurre con los *Madrigali spirituali* de **Giovanni Palestrina** o las *Canciones y villanescas espirituales* de **Francisco Guerrero**.

Finalmente, la canción profana y especialmente el madrigal fueron terrenos de experimentación para técnicas nuevas como el cromatismo o las disonancias extremas, que desembocarían finalmente en un nuevo estilo hacia 1600, el estilo que actualmente denominamos **barroco**.

12.3. La misa polifónica

A partir de 1420, se hizo habitual un modelo que se puede considerar el primer tipo importante de misa como género musical: la **misa sobre cantus firmus**. Los cinco cantos —*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* y *Agnus Dei*— se componían, a la manera de un motete, sobre una melodía situada en el tenor y tomada habitualmente de un canto gregoriano (aunque nunca del ordinario) o de una canción profana; a veces también era de composición propia. La textura más habitual era a cuatro voces, con el tenor como voz inmediatamente superior a la más grave. Como compositores de misas de este tipo, destacan **Guillaume Dufay, Johannes Ockeghem** y **Jakob Obrecht**.

En el tránsito del xv al xvi aparecen nuevos modelos de composición de misas, relacionados principalmente con el uso de la imitación como recurso estructural: al igual que en el motete contemporáneo, todas las voces tienen la misma importancia y las entradas son sucesivas e imitativas; esto hace que se quede anticuada la idea de construir la misa sobre una melodía situada en una sola voz. Aparecen entonces dos nuevos modelos:

Misa de paráfrasis: la melodía que se utiliza como *cantus firmus* se reparte entre todas las voces, y de ella salen los motivos de la imitación.

Misa de parodia: el modelo no es una melodía monódica, sino una obra polifónica, normalmente un motete o una canción; se utilizan todas las voces y sus motivos se modifican de varios modos y se reparten entre todas las voces. Los modelos eran habitualmente de compositores de la misma generación o de la anterior.

Estos dos modelos comienzan a tener importancia en la generación de **Josquin des Prez** y se desarrollarán principalmente en los tres últimos cuartos del xvi, con compositores como **Palestrina** y **Lasso**. También son importantes los españoles **Morales, Guerrero** y **Victoria**.

En los siglos xv y xvi se desarrollan también otros tipos de misa polifónica, entre los que destaca la **Misa de difuntos**, llamada también de *Requiem*, que se basaba en las melodías gregorianas correspondientes; se incluían también los cantos del propio. La más antigua conservada es de Ockeghem, aunque se sabe que Dufay compuso una anteriormente.

También se componían misas que no utilizaban material melódico anterior, sino que eran de composición enteramente original. La más famosa es la *Misa del papa Marcelo*, de Palestrina.

12.4. La música instrumental en el Renacimiento

Durante el Renacimiento, especialmente a partir de 1470, los instrumentos musicales comienzan a tener más importancia y es más frecuente encontrar música instrumental escrita. El desarrollo de la imprenta musical contribuirá a la difusión de esta música, y son numerosos los tratados impresos que incluyen ejemplos de música instrumental, o que incluso tienen a esta como su contenido principal.

Durante esta época, la música instrumental sigue supeditada a la vocal, aunque aparecen ya numerosas muestras de una práctica instrumental autónoma. Cuando la función de los instrumentos no es acompañar a la voz o las voces, interpretan piezas de los siguientes tipos:

Adaptaciones de música vocal. Piezas polifónicas compuestas originalmente para canto se adaptan a un conjunto instrumental adecuado o bien a un solo instrumento con capacidades polifónicas. A veces estas adaptaciones incluyen la presencia de una sola voz de canto en el conjunto.

Danzas. Continúa siendo el repertorio más habitual de la música instrumental, como sucedía en la Edad Media. A lo largo del Renacimiento las modas van cambiando: a la *basse danse* (baja danza) del xv le suceden la *pavana* y la *gallarda* del xvi y finalmente la *alemana* y la *corranda* en el límite entre Renacimiento y Barroco. Sigue siendo habitual el emparejamiento de danzas lentas y rápidas, y la forma habitual es AABBC o bien AABB.

Piezas de tipo improvisatorio. La improvisación era la práctica habitual de los instrumentistas, y muchas veces estas improvisaciones se recogían por escrito para servir de modelo. Estas piezas reciben diferentes nombres: *fantasía*, *toccata*, *tiento*... y a veces tienen carácter contrapuntístico, sobre todo en los instrumentos de tecla. Dentro de este grupo se pueden incluir las numerosas variaciones sobre melodías previas, conocidas en España como *diferencias*.

La música instrumental renacentista la podemos dividir en dos grandes grupos: música para conjunto instrumental y música para instrumentos polifónicos.

12.4.1. Conjuntos instrumentales

Los instrumentos renacentistas se clasificaban en «altos» y «bajos»: los primeros son los instrumentos aptos para tocar al aire libre, por tener una mayor sonoridad; se incluyen en este grupo, en general, los instrumentos de metal (trompetas, trompas, sacabuches) y los de lengüeta (chirimías, cromornos), junto a la percusión. Entre los instrumentos «bajos» se incluyen aquellos más apropiados para interpretar en recintos cerrados, como son los de cuerda en general (violines, violas, laúdes) y las flautas. Prácticamente todos los instrumentos se construían en varios tamaños para poder interpretar música polifónica de tesituras diversas con conjuntos instrumentales homogéneos.

Los principales conjuntos instrumentales serían los siguientes:

Ministriles. Se trataba de músicos al servicio de las ciudades y las instituciones públicas, generalmente con instrumentos de metal o instrumentos «altos» en general. Participaban en ceremonias oficiales, desfiles y procesiones. Son un remoto antecedente de las bandas de música.

Músicos de iglesia. Intérpretes de instrumentos de viento, sobre todo cornetas (de madera o hueso) y sacabuches (antepasados del trombón), estos últimos en varias tesituras. Doblaban o sustituían a los cantantes interpretando siempre repertorio polifónico religioso.

Músicos de cámara. Los instrumentos principales eran flautas de pico y violas *da gamba*, construidas en todas las tesituras. Podían formar conjuntos homogéneos (con el mismo tipo de instrumentos en todas las voces) o heterogéneos (mezclando instrumentos diferentes). Solían añadirse instrumentos polifónicos, sobre todo de cuerda pulsada. Los violines (también en todas las tesituras) se consideran en principio instrumentos populares aptos solo para la danza, pero acaban formando parte también de los conjuntos de cámara.

12.4.2. Instrumentos polifónicos

Los instrumentos con capacidades polifónicas —cuerda pulsada y tecla— solían interpretar de forma individual (solista) piezas polifónicas de origen vocal o compuestas específicamente para el instrumento. Los instrumentos principales son los siguientes:

– Cuerda pulsada

- **Laúd:** es el instrumento de cámara principal en toda Europa, tanto para interpretación solista como para acompañar a la voz. Aunque había tipos diferentes, lo más habitual era que tuviera seis *órdenes* de cuerdas dobles afinadas por cuartas justas excepto las dos centrales, separadas por una tercera mayor. Tenía forma abombada, mástil corto con trastes móviles y el clavijero casi perpendicular al mástil.
- **Vihuela:** es el equivalente español del laúd, con mismo número de órdenes y afinación similar, pero con forma parecida a la de la guitarra.
- **Guitarra:** considerada todavía como un instrumento popular, no apto para la interpretación en salones aristocráticos. Era mucho más pequeña que la actual y tenía solamente cuatro órdenes, con afinación similar a las cuatro primeras cuerdas de una guitarra actual.
- **Arpa:** aunque a lo largo del Renacimiento pierde la importancia que había tenido en la Edad Media y es sustituida por el laúd, sigue siendo importante sobre todo en España e Italia. En general se trataba de arpas diatónicas, sin posibilidad de utilizar notas alteradas.

– Tecla

- **Órgano:** es el instrumento más importante, tanto en la música religiosa como en la profana; había órganos estables (como los de iglesia), *positivos* (transportables para asentar sobre una mesa o una base similar) y *portativos* (que podían llevarse colgados interpretando con una mano y manejando el fuelle con la otra). Había también órganos de lengüeta libre, conocidos como *regales* o *realejos*, también portátiles.
- **Clave:** de uso habitual en los salones nobiliarios; el teclado acciona unos *plectros* que pulsan las cuerdas, por lo que se trata de un instrumento de cuerda pulsada, aunque manejado por teclado.
- **Clavicordio:** más reducido y más frágil que el clave, se diferencia de éste en que las teclas accionan unas láminas (*tangentes*) que golpean la cuerda ligeramente en lugar de pulsarla. Se solía utilizar principalmente como instrumento de estudio y ensayo.
- **Espineta:** una especie de clave de tamaño menor, apropiado para la interpretación personal.

12.4.3. Las tablaturas

Los conjuntos instrumentales solían utilizar como fuente la música escrita para conjunto vocal, por lo que la notación habitual era la misma que en el canto. Pero dado que la costumbre de la época era escribir las voces en cuadernos separados y no en partitura, para los instrumentos polifónicos era necesario copiar la música a un formato que permitiera ver todas las voces simultáneamente e interpretarlas en un solo instrumento. A esta operación se le denominaba *intabulación* y las notaciones utilizadas *tablaturas*. Existían tablaturas diferentes para cada instrumento o familia instrumental y también para cada país o territorio europeo. Así, había notaciones italiana, francesa, alemana o española para laúd y vihuela; o notaciones también diversas para tecla.

Las tablaturas para instrumentos de cuerda pulsada solían incluir tantas líneas paralelas como órdenes de cuerdas tuviera el instrumento; en algunas la línea superior representaba

LIBRO. I. FOL. V.

Antes
fia fia
vil.

10

Figura 12.1: Tablatura para vihuela. Alonso Mudarra, *Tres libros de música en cifra para vihuela*. Sevilla, 1546

la cuerda más aguda y en otras la más grave. Los trastes en que debía pisarse la cuerda se indicaban con letras o cifras. Habitualmente sobre la pauta se indicaban las figuras musicales que correspondían a las duraciones de las notas, para poder reflejar adecuadamente el ritmo.

En cuanto a las tablaturas de tecla, a veces utilizaban líneas paralelas para representar las diferentes voces polifónicas, aunque otras veces se alineaban los signos sin líneas. Las notas o teclas se indicaban con cifras o letras, que a veces representaban notas de una escala y otras veces teclas concretas. Había también notaciones mixtas en que la melodía principal se escribía con notación de canto y los acordes en tablatura. En otros casos se utilizaban pautas similares a las de la música vocal pero con muchas más líneas para abarcar el ámbito total de la pieza (se podía llegar hasta las doce líneas).

LIBRO. I. GUITARRA. AL TEMPLE NVEVO. FOL. XXIII.

F anta
f fa
del pimer
cono

The image shows a page of lute tablature from Alonso Mudarra's 'Tres libros de música en cifra para vihuela'. The page is titled 'LIBRO. I. GUITARRA. AL TEMPLE NVEVO. FOL. XXIII.' and contains four systems of music. Each system consists of a single staff with a C-clef and a common time signature. The notes are represented by letters (f, a, c, g, b, e) and numbers (0-9) placed on the staff lines. Above the staff, there are various symbols including circles, diamonds, and vertical lines, which likely represent fret positions or specific playing techniques. The tablature is written in a dense, handwritten style typical of the 16th century.

Figura 12.2: Tablatura para guitarra. Alonso Mudarra, *Tres libros de música en cifra para vihuela*. Sevilla, 1546

Diferencias sobre el canto llano del Cauallero.

The image shows a page of handwritten musical tablature. At the top, the title reads "Diferencias sobre el canto llano del Cauallero." Below the title, there are six systems of music. Each system consists of two staves: the upper staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature, and the lower staff is a lute line with a bass clef. The lute line contains numbers 1 through 7, representing fret positions. The first system is marked with a "B" and a common time signature. The sixth system ends with the initials "A a s".

Figura 12.3: Tablatura para tecla. Antonio de Cabezón, *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*. Madrid, 1570

N^o. 3. *Sannadame.*

The image shows a page of handwritten musical notation from a German organ book. The title is "N.º 3. Sannadame." The notation is a mix of standard musical notes and letters (a, b, c, d, e, f, g) representing pitches. The manuscript is on aged paper and includes dynamic markings like "ff" and "p". At the bottom, it says "W. J. B. S. S. V." and "Sequitur".

Figura 12.4: Tablatura mixta para tecla. *Buxheimer Orgelbuch*. Manuscrito alemán, hacia 1450

Parte IV

La tonalidad

El siglo XVII

13.1. La transición del Renacimiento al Barroco

Hacia 1600, varios músicos italianos eran conscientes de la necesidad de hacer cambios en el estilo musical dominante (la polifonía imitativa del Renacimiento). Las razones que llevaron a estos cambios fueron varias:

Comprensión de los textos. Se insistía en que un texto cantado en forma polifónica por cinco o seis voces era incomprensible; solo podría entenderse bien si lo cantaba un solo intérprete.

Expresividad. En todas las artes, desde fines del siglo XVI se buscaba una mayor expresividad, lo que en lenguaje de la época se llamaba «mover los afectos». En música esta expresividad se apoyaba en el texto cantado, y para resultar eficaz debía emplear todos los recursos de los cantantes.

Música como espectáculo. Los aristócratas del Renacimiento, los «cortesianos», según las modas de la época, debían ser personas cultas, entender de arte y poesía, y saber cantar y tocar instrumentos. La música vocal se componía y publicaba para estos *dilettanti*, intérpretes no profesionales pero de alto nivel. Poco a poco, esta moda desaparece y los aristócratas prefieren ser espectadores de intérpretes profesionales y virtuosos. El aumento del virtuosismo, a su vez, acaba con la existencia de esos *dilettanti* y convierte la música en un gran espectáculo.

Para cumplir con estas condiciones no servían las técnicas musicales del momento, por lo que los músicos desarrollan técnicas nuevas. Entre ellas están las siguientes:

Bajo continuo. La voz más grave se convierte en el soporte armónico del conjunto; el compositor escribe la melodía e indica con cifras la armonía que debe desarrollarse; los intérpretes tienen que improvisar en el momento esa armonía, siguiendo las instrucciones del bajo cifrado.

Los instrumentos que realizaban el bajo eran de dos tipos: instrumentos melódicos, como la viola da gamba, el violoncello o el fagot, que interpretaban la melodía escrita; e instrumentos armónicos, como los de tecla (órgano, clave) o cuerda pulsada (laúd, tiorba, arpa), que desarrollaban los acordes.

Melodía acompañada. Es el resultado de lo anterior: el bajo continuo permitía que un solo cantante (o un solo instrumento) realizara la melodía, sin recurrir a la textura monofónica, considerada menos «musical».

Esto permitía que el texto fuera cantado por un solo intérprete, solucionando el problema de la comprensión y permitiendo una mayor expresividad. Al mismo tiempo, la importancia que adquiere el cantante solista (y más tarde el instrumentista) permite el desarrollo del virtuosismo.

Contrastes. En primer lugar, se da un contraste de tésituras al aislar la voz más aguda y acompañarla de la más grave; pero también abundan los contrastes dinámicos, tímbricos, agógicos... que aumentan la expresividad.

Estilo concertado. En el Renacimiento, los músicos componían pensando en *tesituras*, que podían ser interpretadas por voces humanas, instrumentos o ambos. Hacia 1600 se empiezan a componer *partes vocales* y *partes instrumentales* diferenciadas en una misma composición. Esta unión de voces, instrumentos y bajo continuo se conoce con el nombre de *estilo concertado*. Este estilo permite composiciones más complejas y largas, por tanto más expresivas.

Todo esto se puede comprobar comparando diferentes *madrigales* (canciones amorosas) de hacia 1600, por ejemplo de Claudio Monteverdi o Giulio Caccini. Monteverdi publicó nueve libros de madrigales en los que se ve la evolución desde la polifonía vocal inicial a la melodía acompañada y el estilo concertado. Caccini publicó en 1601 *Le nuove musiche* (Nuevas piezas de música), indicando desde el título la novedad de la técnica de composición.

El conjunto de innovaciones que se dan hacia 1600 marcan el final de una época musical, la del Renacimiento, y el comienzo de otra que conocemos actualmente como *Barroco*.

13.1.1. La variedad de estilos

En el siglo XVII, los músicos eran conscientes de la diversidad de estilos que tenían a su disposición para componer obras musicales. Anteriormente, durante el Renacimiento, había un estilo principal —el contrapunto imitativo— diversificado en tendencias regionales; pero en la época barroca, la diversidad de estilos es una característica central de la música: los compositores eligen el estilo más adecuado a la pieza que van a componer, de acuerdo con los criterios de su época. Aunque los estilos se diferencian, naturalmente, por características musicales, los teóricos suelen establecer una primera clasificación basada en la función de la música y el lugar donde se ejecuta; se distinguen así tres estilos principales:

Estilo eclesiástico. Es el estilo apropiado para la iglesia, y consiste básicamente en continuar el estilo contrapuntístico del Renacimiento, con una mayor tendencia a la homofonía, sobre todo en los países católicos (siguiendo las directrices del concilio de Trento).

Estilo camerístico. Estilo apropiado para la música «doméstica» que se realiza en los palacios de los aristócratas para el disfrute personal. Normalmente utiliza pocos medios —una o dos voces, bajo continuo, un par de instrumentos— y se plasma en piezas breves.

Estilo teatral. Estilo apropiado para las representaciones teatrales, fundamentalmente la ópera. Consiste normalmente en la alternancia de recitativos y arias, con varios cantantes e instrumentistas, y a veces con coro.

Esta clasificación de estilos se refiere principalmente a la música vocal, ya que la música puramente instrumental tiene menor relevancia en la iglesia y en el teatro.



Figura 13.1: Comienzo del madrigal «Perfidissimo volto», de Giulio Caccini, incluido en *Le nuove musiche*. El pentagrama superior corresponde al canto; el inferior es el *bajo continuo*, en notas habitualmente largas con la armonía cifrada.

13.2. Del madrigal a la cantata

Las primeras composiciones vocales de cámara que utilizan las técnicas del bajo continuo y la monodia se pueden clasificar en dos grupos:

- Composiciones sobre textos estróficos con regularidad métrica. La melodía es la misma para todas las estrofas y el ritmo regular, a compás, normalmente ternario. Se conocen con diversos nombres: *canzonetta*, *aria*, *scherzo*...
- Composiciones sobre textos no estróficos con versos de medidas irregulares, casi siempre de 7 y 11 sílabas. No suele haber repeticiones melódicas (excepto si se repite también el texto). El ritmo es irregular, no sigue un compás específico y se ajusta a las necesidades de recitación del texto; a este modo de cantar se le llamó **estilo recitativo**. A estas composiciones se les aplicaba habitualmente el nombre de *madrigales*, lo que nos indica que el nombre se asociaba a la forma literaria (que era igual en el madrigal *a solo* y en el polifónico) y no a su tratamiento musical.

A lo largo del siglo XVII se da en la música vocal (y también en la instrumental) una evolución desde formas breves a formas más desarrolladas, que permitían el lucimiento de cantantes virtuosos y una mayor espectacularidad de la interpretación. Los primeros madrigales estaban íntegramente en estilo recitativo; pero después, al componer piezas cada vez más extensas, se vio que era conveniente utilizar otros estilos que contrastaran, para evitar la monotonía. Se utilizan así pasajes en ritmo más regular y vivo, como el de las arias estróficas, aunque el texto

sea el habitual del madrigal; a este estilo se le llama *arioso*. Poco a poco, aparecen pasajes que son propiamente arias, aunque consten normalmente de una sola estrofa.

A esta forma «desarrollada» de madrigal se le aplicaron diversos nombres, pero el que triunfó finalmente fue el de *cantata*. Entre los compositores que desarrollaron este género musical se encuentran **Claudio Monteverdi**, **Luigi Rossi**, **Francesca Caccini** y **Barbara Strozzi**.

A fines del XVII, las secciones de la cantata se habían convertido ya en movimientos independientes, que se repartían en dos estilos: *recitativo* y *aria*. Las cantatas de esta época son sucesiones de movimientos de ambos tipos, en diversas formas, de las que la más frecuente es la forma RARA (Recitativo - Aria - Recitativo - Aria).

En estas *cantate de più parti* (cantatas de varias partes), los recitativos presentaban la situación, describiendo y narrando, mientras las arias mostraban las emociones de los personajes en forma lírica y buscaban «mover los afectos» de los oyentes-espectadores; las arias eran las partes preferidas del público y las que presentaban un mayor desarrollo musical.

Aunque había diversos tipos de arias, la más utilizada fue la llamada *aria da capo*, con forma ABA: el texto se divide en dos secciones a las que se aplica diferente música; tras la segunda se repite *da capo* la primera, momento en el que los cantantes podían ornamentar y variar la melodía para mostrar sus capacidades vocales.

En este tipo de cantatas, junto a la voz y al continuo, suelen incluirse otros instrumentos, normalmente dos violines, que dialogan con la voz o marcan el comienzo y el final de las secciones con estribillos instrumentales (*ritornelli*).

El más importante compositor de cantatas de fines del XVII y comienzos del XVIII es **Alessandro Scarlatti**, del que se conservan más de 600 cantatas.

13.3. El nacimiento de la ópera

Las técnicas musicales que se desarrollan hacia 1600 en la música vocal son principalmente el *bajo continuo*, la *monodia*, el *estilo recitativo* y el *estilo concertado*. Estas técnicas iban orientadas a mejorar la comprensión de los textos y conseguir una mayor espectacularidad en la interpretación. Si a todo esto le añadimos la idea «barroca» de unión de las artes (que se ve también, por ejemplo, en los retablos), resulta comprensible que el producto musical más claramente barroco sea la **ópera**.

El nacimiento de la ópera va unido inicialmente a los intentos de recuperar el modo de representación del antiguo teatro griego y romano. En Florencia, estos intentos se concentran en un grupo de artistas e intelectuales conocidos como *Camerata*. Algunos de sus componentes serían, con el tiempo, los primeros en poner en escena una obra teatral cantada de principio a fin, es decir, lo que ahora llamamos «ópera» (aunque este nombre no se utiliza hasta muy entrado el siglo XVII).

En sus primeros momentos, la ópera es un espectáculo cortesano, y como tal tiene dos características singulares: el «derroche» de medios económicos para su puesta en escena, y su asociación con acontecimientos importantes (bodas, cumpleaños...) que hacen que se representen una sola vez, aunque luego se publiquen los libretos y partituras como «publicidad», sin intención de nuevas representaciones.

La primera ópera de que tenemos noticia es *Dafne*, con música del cantante y compositor **Jacopo Peri**, que se estrenó en Florencia en 1598; conservamos el texto, pero no la música. La primera ópera conservada se representó en 1600, también en Florencia, con ocasión de una boda real; se basaba en el mito de Orfeo y llevaba como título el nombre de la protagonista femenina, *Eurídice*; la música era, en principio, de Jacopo Peri; en ella participaba también

como cantante **Giulio Caccini**, que compuso también su propia música para el texto —parece ser que también la interpretó en la representación en lugar de la de Peri— y al año siguiente aparecieron publicadas las dos partituras. Las rivalidades entre los dos músicos fueron causa, entre otras, del escaso éxito de la obra.

Siete años después, en 1607, se representa la primera obra maestra del género: el *Orfeo* de **Claudio Monteverdi**, sobre la misma historia mitológica. Esta vez sí fue un éxito, y al músico se le encargó la composición de una nueva ópera al año siguiente. Compuso *Arianna*, sobre el mito de Ariadna y Teseo, cuya música no se conserva, salvo la de la escena principal (el lamento de Ariadna al ser abandonada por Teseo en la isla de Naxos), que se hizo enormemente popular y fue transformada en cantata por el propio compositor.

La ópera cortesana continuó desarrollándose hasta finales del XVIII. En el decenio de 1620 fueron importantes las óperas de **Francesca Caccini**, en Florencia; y las óperas sobre temas religiosos que se representaron en Roma.

Una segunda etapa en el desarrollo de la ópera comienza en 1637, en que se inaugura en Venecia el primer teatro de ópera; nace así un estilo nuevo (que coexiste con el anterior), donde lo importante es mantener el negocio: las óperas buscarán atraer al público con medios muy escasos, a diferencia de la ópera cortesana. Los argumentos serán novelescos e históricos en lugar de mitológicos, se incluyen escenas cómicas con personajes populares, el estilo de aria domina sobre el de recitativo...

En esta nueva ópera destacan como compositores el mismo **Claudio Monteverdi**, con sus últimas óperas (*El retorno de Ulises* y *La coronación de Popea*) y su discípulo **Francesco Cavalli**, el más importante autor de óperas de mediados del siglo.

Hacia el final del siglo, un afán clasicista lleva a la reducción de personajes, eliminando sobre todo los personajes populares y con ellos las escenas cómicas; nace así la llamada *ópera seria*, que presenta argumentos tanto mitológicos como históricos; musicalmente consiste en una sucesión de recitativos y arias (casi siempre *arias da capo*), como en las cantatas de cámara, a veces con un coro final a cargo de los mismos cantantes solistas. El principal compositor de este género es también **Alessandro Scarlatti**.

13.3.1. La ópera fuera de Italia

La ópera fue creación italiana, pero se extendió rápidamente a otros países europeos:

Francia: durante el reinado de Luis XIV, el *Rey Sol*, se crea un modelo propio de ópera cortesana dominada por el compositor **Jean-Baptiste Lully**. La ópera francesa se diferencia de la italiana en varios aspectos, entre ellos el uso diferente de recitativos y arias, y la importancia del *ballet*.

Alemania: en Hamburgo se desarrolla un modelo de teatro de ópera similar al de Venecia.

Inglaterra: aunque el modelo teatral dominante es el de Shakespeare, a fines del siglo hay algunos intentos de crear una ópera inglesa; la obra fundamental es *Dido y Eneas*, de **Henry Purcell**. El género más importante, sin embargo, es la *semiópera*, que intercala escenas musicales (*masques*) entre las escenas habladas; también en este género el principal compositor es Purcell.

España: el modelo teatral es también el hablado (con pequeñas intervenciones de músicos), con las comedias de Lope de Vega, Tirso de Molina o Calderón de la Barca. Pero también se hace teatro musical, principalmente con textos del mismo Calderón, y siempre para el ámbito cortesano; junto a la ópera propiamente dicha, aparece un género mixto (hablado

y cantado) que se conocerá con el nombre de *zarzuela*. Entre los compositores destacados de estos géneros están **Juan Hidalgo** y **Sebastián Durón**.

13.4. La música vocal religiosa en el XVII

Dentro de la diversidad de estilos señalada anteriormente, la música vocal religiosa se encuadraría en general en el estilo eclesiástico. Sin embargo, esta música presenta mucha más diversidad de estilos que la camerística y la teatral, ya que incorpora, además de las técnicas propias del estilo eclesiástico, las de los otros estilos, creando así una gran variedad de géneros.

Los diversos estilos de la música religiosa se pueden clasificar del siguiente modo:

- Estilo antiguo
- Estilo concertado
 - Pequeño concierto
 - Gran concierto
- Estilo teatral: oratorio

13.4.1. El *stile antico*

El llamado *stile antico* (estilo antiguo), o también *estilo grave*, corresponde al estilo eclesiástico indicado anteriormente. Se trata fundamentalmente de utilizar el contrapunto imitativo característico de la etapa anterior —de ahí lo de «antiguo»—. Este estilo se mantiene durante todo el siglo XVII e incluso en el XVIII.

En general se trata de composiciones *a capella*, sin acompañamiento instrumental; el término surge en esta época, para diferenciarlo de las composiciones *concertadas* que incluían partes instrumentales. Las características más destacadas de este estilo son:

- Los pasajes más contrapuntísticos contrastan con otros homofónicos.
- Las composiciones son habitualmente a cuatro o seis voces, abarcando todas las tesituras posibles, de bajo a soprano.
- A veces se utilizan dos o más coros, llegando a ocho, doce, dieciséis o más voces para crear efectos «estereofónicos», situando los diferentes coros en distintos lugares de la iglesia; a esta técnica se le llama **policoralidad**.

Prácticamente todos los compositores del siglo XVII crearon obras de este estilo, desde **Monteverdi** hasta **Alessandro Scarlatti**.

13.4.2. El estilo concertado

La música vocal religiosa asimiló también las técnicas de la música vocal profana: bajo continuo, melodía acompañada, instrumentos *obligados* (es decir, partes escritas específicamente para ciertos instrumentos). Como resultado, aparecieron formas musicales nuevas, a veces semejantes a las formas camerísticas, pero en otros casos muy diferentes. Los géneros más afectados fueron principalmente los no litúrgicos (motetes, principalmente) y algunos del oficio, sobre todo de vísperas (salmos, cánticos, himnos). La misa, en general, se siguió componiendo en *stile antico*; para otros cantos (antífonas, responsorios, etc.) se utilizaba el repertorio gregoriano.

En el estilo concertado se dan dos tendencias diferentes:

- Piezas musicales que utilizan pocos recursos: uno o dos cantantes, bajo continuo, uno o dos instrumentos obligados. Estas piezas reciben los nombres de *concierto sacro*, *pequeño motete* y otros.
- Piezas que utilizan grandes recursos: varios cantantes solistas, uno o más coros, bajo continuo y una pequeña orquesta. Suelen constar de varias secciones que alternan texturas diferentes (solos, dúos, coros, partes instrumentales...). Reciben los nombres de *sinfonía sacra*, *concierto sacro*, *gran motete*, entre otros.

A lo largo del siglo xvii estas piezas, principalmente las del segundo grupo, pasan de una duración breve y la división en secciones a una duración mucho mayor y división en movimientos separados. En el Barroco tardío, ya en el siglo xviii, las dimensiones serán enormes.

También este estilo fue practicado por la mayoría de los músicos. **Monteverdi**, por ejemplo, lo utilizó en muchísimas obras, desde las *Vísperas de Nuestra Señora*, de 1610, hasta las piezas incluidas en la colección *Selva moral y espiritual*, de 1640. En Alemania destaca la figura de **Heinrich Schütz**, que estudió en Venecia con Gabrieli y conoció a Monteverdi; publicó tres libros de *Sinfonías sacras* y muchas otras piezas religiosas; curiosamente, nunca ocupó un puesto eclesiástico y fue siempre un músico de corte. En los conventos femeninos también se interpretaba y componía música vocal concertada; entre las compositoras de la época destacan **Caterina Assandra** e **Isabella Leonarda**.

13.4.3. El oratorio

También el estilo teatral de la ópera se aplicó a composiciones religiosas, dando como principal resultado el género llamado **oratorio**. Se trata en principio de una pieza no litúrgica —es decir, que no se incluía en los servicios religiosos— que se interpretaba sin representación, decorados ni vestuario, aunque en lo demás presentaba las mismas características que la ópera: argumento dramático, cantantes que representan papeles, alternancia de recitativos y arias, orquesta y bajo continuo acompañantes. Nace en Italia, como la ópera, y se extiende después a otros lugares de Europa.

El oratorio se desarrolla en dos etapas:

Oratorio latino

Se le llama así porque el texto está en latín. Su creador es **Giacomo Carissimi**, que trabajó en el Colegio Germánico de Roma, donde acudían alumnos de diversos países europeos, lo que contribuyó a la difusión del género. En este tipo de oratorio, normalmente con recursos reducidos, existía un personaje narrador, el *historicus*, junto a los personajes que representaban los papeles principales. Al final todos los cantantes se reunían en un coro.

Oratorio italiano

Se desarrolla en la segunda mitad del xvii. Los textos están en italiano, desaparece el *historicus*, la música consiste en la alternancia de recitativos y arias (sobre todo arias *da capo*) y los recursos son mayores. En la práctica, es una ópera de tema religioso sin representación teatral.

Además de Carissimi, destacan como autores de oratorios el francés **Marc-Antoine Charpentier**, discípulo directo de aquel. También **Schütz** compuso oratorios, pero con el texto en alemán y mayor presencia del coro. El maestro del oratorio italiano es **Alessandro Scarlatti**, que destacó también como hemos visto en todos los géneros de la música vocal, y que tuvo como discípulo a **Händel**, que difundió después el oratorio en Inglaterra.



Figura 13.2: *Strumenti musicali*, de Evaristo Baschenis (h. 1660). Se observan una espineta, dos laúdes, una flauta de pico, un violín y un violoncello.

13.5. La música instrumental en el XVII

Hasta el siglo xvi, la música vocal era con diferencia más importante que la instrumental, en cuanto a cantidad de obras, diversidad de estilos y utilización; en el xviii, la música instrumental supera a la vocal. El cambio se produce en los últimos decenios del xvi y a lo largo del xvii. Se pasa de una concepción musical basada en las tesituras (es decir, el compositor crea una «voz», una «parte» que puede ser interpretada por cantantes o instrumentistas indistintamente, siempre que se ajusten a la tesitura utilizada) a una concepción en la que el timbre vocal o instrumental y las capacidades técnicas son lo importante.

En el siglo xvii se produce también la evolución técnica de algunos instrumentos, como son los de la familia del violín (es la época de Stradivari, Amati, Guarneri, etc.). Algunos instrumentos de prestigio empiezan su decadencia (viola *da gamba*, flauta de pico, laúd), mientras otros comienzan su despegue (clave, violines, flauta travesera, guitarra); otros se inventan entonces (oboe). Los músicos potenciarán las capacidades individuales de cada instrumento escribiendo partes específicas (instrumentos **obligados**).

La música instrumental se puede clasificar en tres grandes estilos:

Estilo fantástico. Ya entonces se llamó «fantástico» al estilo que imitaba la improvisación; la técnica improvisatoria era imprescindible para los instrumentistas del xvii, y muy especialmente para quienes interpretaban la parte de bajo continuo. Las piezas de este estilo tienen carácter improvisatorio, muchas veces no se ajustan a un compás regular y se componen por lo general de secciones breves muy contrastadas.

Los nombres más habituales para este estilo son *toccata*, preludeo, tiento, *voluntary*, fantasía, etc.

Estilo contrapuntístico. Consiste en aplicar las técnicas del contrapunto vocal a un grupo de instrumentos, o a un instrumento polifónico; entre esas técnicas destacan la imitación, la inversión, la aumentación, la disminución, etc. Las piezas de este estilo presentan un mayor rigor formal.

En este grupo se sitúan el *ricercare*, la *canzone*, el *cappricio*; también se utiliza a veces el nombre de fantasía. En el siglo XVIII la gran forma instrumental contrapuntística será la **fuga**.

Estilo de danza. Las danzas fueron desde la Edad Media el ámbito más adecuado para la música instrumental, aunque su consideración artística era escasa. Desde el XVI se convierten en terreno favorito para la experimentación con instrumentos, gracias a sus **ritmos marcados** y a su estructura basada en **frases breves y frecuentes cadencias**.

La forma general de una danza es la **forma binaria**, con dos secciones (A y B) que se repiten, dando como resultado una forma AABB. En la sección A suele haber una modulación desde la tónica hacia la dominante, y en la B la modulación inversa. La sección B utiliza habitualmente el mismo material melódico que la A, pero puede añadir material nuevo o desarrollar el anterior. En esta forma con desarrollo está uno de los antecedentes de la futura forma clásica de sonata.

Las piezas de este estilo reciben nombres de danzas tradicionales de distintos lugares: *allemande*, *courante*, zarabanda...

13.5.1. Formas principales

Fuga

En la primera mitad del XVII era habitual contraponer los estilos fantástico y contrapuntístico en una misma pieza: se comenzaba imitando las improvisaciones del músico para hacerse con el instrumento, pasando después a utilizar técnicas de contrapunto con mayor rigor. Estas piezas, normalmente con el nombre de **toccata** o **preludio**, constaban así de dos secciones casi independientes.

Con el tiempo, esas dos secciones se convierten en movimientos separados, tomando la segunda el nombre de **fuga**. Esta consiste en el tratamiento contrapuntístico de un tema o **sujeto** que entra sucesivamente en las distintas voces (de dos a seis, o incluso más), acompañándose de un **contrasujeto** y otros temas secundarios. Cuando todas las voces han expuesto el sujeto, se pasa al desarrollo de los temas, utilizando técnicas ya antiguas, como la inversión (convertir los intervalos ascendentes en descendentes y viceversa), la aumentación o disminución (variando la duración de las notas), el estrecho (adelantando la entrada de los temas en varias voces) junto a técnicas nuevas (modulación a tonalidades vecinas o lejanas, desarrollo de motivos). Finalmente, se reexpone el sujeto de forma rotunda, casi siempre sobre pedales de dominante o tónica.

La suite

La *suite* consiste en una sucesión de danzas precedidas habitualmente por un preludeo en estilo fantástico. Todos los movimientos están en la misma tonalidad y presentan forma binaria

AABB con la modulación a la dominante y vuelta a la tónica (excepto el preludio, que tiene forma libre).

Una *suite* puede incluir cualquier número de danzas y en cualquier orden, aunque el esquema fundamental incluye cuatro: *allemande*, *courante*, *sarabande* y *gigue*, de origen alemán, francés, hispano y británico respectivamente. Se pueden añadir otras danzas, casi siempre entre las dos últimas, o sustituirlas por otras diferentes, según el gusto de la época, el autor o el lugar en que se ejecutarán.

A veces se utiliza la técnica llamada *double*, que consiste en presentar a continuación de una danza una variación de la misma, normalmente en forma virtuosística. Otras veces se encadenan dos danzas del mismo tipo repitiendo al final la primera, creando así el esquema AABB CCDD AB. Esta fórmula seguirá apareciendo más tarde en el minueto o el *scherzo* de las sonatas y sinfonías clásicas.

En Francia, la *suite* se destina con frecuencia a instrumentos solistas, como el clave o el laúd; otras veces incluye un grupo mayor de instrumentos. Fue muy habitual también en Alemania, con el mismo nombre de *suite* y también con el de *obertura*, sobre todo cuando es para conjunto instrumental; en Italia suele denominarse *sonata* o *partita*.

La sonata

Con el nombre de *sonata* se designaron en principio las piezas escritas para instrumentos de cuerda o viento, frente a la *toccat*a para tecla o cuerda pulsada y la *cantata* para voz. Al principio se trataba de composiciones breves que explotaban la capacidad del instrumento, sin una forma fija y definida. Poco a poco evolucionan hasta abarcar varias secciones de carácter contrastante y finalmente se componen de varios movimientos independientes. El número y carácter de estos movimientos era variable, pero en general se distinguen dos tipos de sonata:

Sonata *da chiesa* o de iglesia. Alterna movimientos lentos, de carácter homofónico, con otros rápidos, de carácter contrapuntístico. Se le denomina así porque se inspira en la música vocal religiosa, aunque en principio no estaban destinadas a su interpretación en la iglesia.

Sonata *da camera* o de cámara. Se compone normalmente de una sucesión de movimientos de danza, al estilo de la *suite*, precedidos casi siempre de un preludio en estilo fantástico. Se puede decir que es la versión italiana de la *suite* francesa.

Aunque se compusieron sonatas para instrumentos solos, el término se utiliza casi siempre para combinaciones de instrumentos, que suelen incluir el bajo continuo. Las combinaciones más habituales son dos:

- Sonata *a solo*, para un único instrumento más el bajo continuo. Este bajo era interpretado habitualmente por un instrumento de tecla, casi siempre el clave. Los instrumentos solistas podían ser violín, viola *da gamba*, flauta...
- Sonata *en trío*, para dos voces y bajo continuo. Lo normal era utilizar dos instrumentos iguales de tesitura aguda (dos violines, dos flautas), pero podían ser diferentes y de tesituras desiguales. Es el equivalente instrumental de los dúos vocales.

Otras posibilidades son la utilización de dos instrumentos sin bajo (dúos) o la composición para cuatro o cinco voces, incluido el bajo.

El concierto

El término *concertado* se utiliza desde principios del xvii para referirse al estilo que mezcla partes vocales y partes instrumentales; aparecen así el *concierto vocal* o el *concierto sacro*. A finales del siglo, el término *concierto* se usa también para piezas que incluyen dos o más grupos de instrumentos, frente a la *sonata* que incluye un solo grupo.

Las formas más habituales de concierto, según su instrumentación, son tres:

Concierto grosso. Contrapone dos grupos de instrumentos, uno pequeño (*concertino*) y otro grande (*concerto grosso*). El primero suele estar compuesto por dos violines solistas y bajo continuo; el segundo, por violines primeros y segundos, violas y bajo continuo. Esta formación puede variar.

Concierto solista. Contrapone un instrumento solista a un grupo. Este suele tener la misma formación que en el *concerto grosso*.

Concierto de grupo. Las partes solistas se reparten entre los mismos instrumentos que forman el grupo, de modo que todos (o casi todos) son solistas en algún momento.

Al igual que la sonata, el concierto no tenía en principio un número fijo de movimientos ni una estructura particular para estos. Es una especie de sonata concertada, no una forma diferente. En el Barroco tardío se generaliza la forma en tres movimientos, primero y tercero rápidos y segundo lento.

13.5.2. Principales compositores

En muchos casos, los compositores que se dedicaban a la música vocal componían también música instrumental; pero hubo muchos músicos, casi siempre instrumentistas, que compusieron principalmente música instrumental, en general para sus propios instrumentos.

En la música para instrumentos de tecla, destacaron entre otros **Girolamo Frescobaldi**, organista de San Pedro de Roma y autor de numerosas toccatas; en Alemania, los organistas **Dieterich Buxtehude** y **Johann Pachelbel**. En Francia compusieron para el clave **Louis Couperin** y **Elizabeth Jacquet**, que fue también una importante clavecinista en la corte de Luis XIV. En España destacan el organista sevillano **Francisco Correa de Arauxo** y el valenciano **Joan Cabanilles**.

En los instrumentos de cuerda pulsada, son importantes el laudista inglés **John Dowland**, el tiorbista italiano de origen alemán **Giovanni Girolamo Kapsberger** o el español **Gaspar Sanz**, autor de un manual de guitarra e iniciador de la escuela guitarrística española.

Como autores de sonatas destacan el violinista austríaco **Heinrich Biber**, el violagambista francés **Marin Marais** o la compositora italiana **Isabella Leonarda**, primera mujer que publicó un libro de sonatas.

La figura fundamental de la música instrumental a fines del xvii y comienzos del xviii fue el italiano **Arcangelo Corelli**. Publicó seis obras instrumentales con un plan bien definido: las cuatro primeras son sonatas en trío (de ellas dos con sonatas *da chiesa* y dos con sonatas *da camera*); la opus 5 se compone de sonatas para violín y bajo continuo (seis *da chiesa* y seis *da camera*); por último, la opus 6 es una colección de *concerti grossi* (ocho *da chiesa* y cuatro *da camera*), género del que se le considera creador. La música de Corelli se difundió por toda Europa y llegó también a América y a Japón, creando toda una escuela de seguidores. Uno de estos fue el alemán **Georg Muffat**, que introdujo el *concerto grosso* (y la *suite* orquestal) en Alemania.



(a) Alessandro Scarlatti



(b) Arcangelo Corelli

Figura 13.3: Los dos grandes compositores italianos en torno a 1700 fueron Alessandro Scarlatti (a), que destacó en todos los géneros de la música vocal, y Arcangelo Corelli (b), el maestro de la música instrumental.

El siglo XVIII

La historiografía musical ha utilizado tradicionalmente categorías y términos tomados de la historia del arte; de esta manera, se determina un período «barroco» en la música, que abarcaría el siglo xvii y la primera mitad del xviii, con características similares a las del arte barroco del mismo período. Esta periodización es cómoda para estudiar la música en relación a las artes plásticas o la literatura, pero no responde exactamente a los desarrollos musicales. Aunque es cierto que hacia 1600 se produjeron cambios importantes en la técnica musical que justifican situar por entonces el inicio de un nuevo estilo (el que llamamos «barroco»), no ocurre lo mismo con su final: este estilo se transforma muy paulatinamente hasta ser sustituido por el estilo «clásico» de finales del xviii; hay menos diferencia, por ejemplo, entre Monteverdi y Alessandro Scarlatti, a un siglo de distancia uno del otro, que entre el mismo Scarlatti y Beethoven, también separados por un siglo. Es obvio, por tanto, que durante el xviii se produce un importante cambio de estilo, pero este cambio se realiza muy lentamente. La tradición de utilizar la fecha de 1750 para situar el final del período barroco se debe al fallecimiento en ese año de Johann Sebastian Bach, a quien se considera la cumbre de la música barroca (y en general de la música occidental). Sin embargo, para entonces su música estaba ya «pasada de moda» y hacía casi treinta años que habían empezado a aparecer estilos nuevos; y muchos músicos «barrocos» de la generación de Bach continuarían componiendo varios años más.

Se puede afirmar que hasta 1720 la música europea es barroca y que a partir de 1770 es clásica; pero entre esas fechas no es ni una cosa ni la otra, o más bien es en parte barroca y en parte clásica. El siglo xviii, por tanto, puede considerarse como un período musical por sí mismo, que marca la transición entre la música barroca del xvii y la clásica-romántica del xix.

Teniendo esto en cuenta, se puede organizar el desarrollo musical de este período en tres bloques: por un lado, los últimos ejemplos de la música barroca; por otro, los nuevos rasgos clasicistas que van apareciendo a lo largo del siglo; y finalmente, el esplendor de los músicos plenamente clásicos.

14.1. El Barroco tardío

El barroco tardío abarcaría la producción musical del primer tercio del siglo, todavía con características claramente barrocas, y la continuidad de estas características en la música posterior hasta su sustitución por el estilo clásico. Sus representantes son principalmente compositores nacidos en el xvii, pero que comienzan su labor de composición hacia 1700.

En general, **las características de esta música son las mismas que en el período anterior** (bajo continuo, estilo concertado, virtuosismo, expresión de afectos...) aunque hay algunas

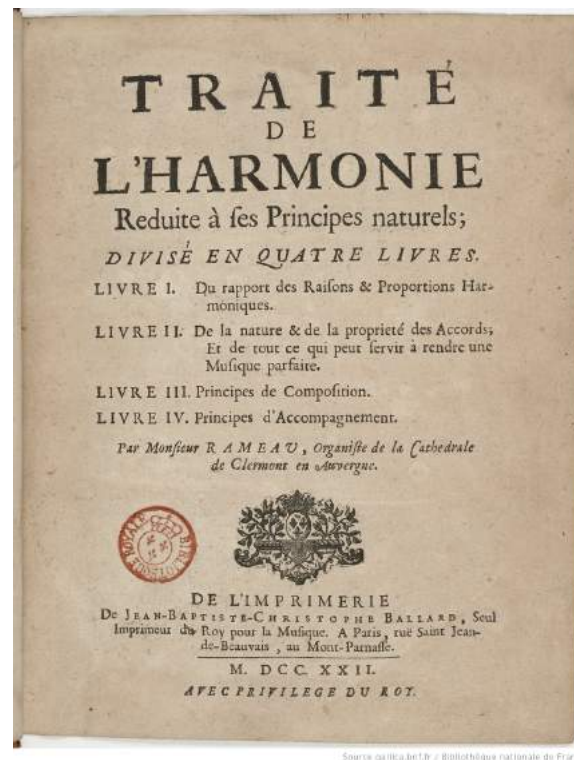


Figura 14.1: El *Tratado de armonía* de Jean Philippe Rameau.

que la identifican de forma más concreta:

- Las **formas musicales** desarrolladas en el XVII (ópera, cantata, oratorio, concierto, sonata, suite...) se estabilizan y se convierten en las «grandes formas», con movimientos más extensos y una tendencia a fijarse en cuanto a estructura, frente a la diversidad anterior.
- Se establece definitivamente el sistema de la **tonalidad**, que se había desarrollado lentamente desde mediados del XVI. En 1722, Jean Philippe Rameau publica su *Tratado de armonía*, el primero que se centra en la armonía tonal. Significativamente, el mismo año compone Johann Sebastian Bach el primer libro de *El clave bien temperado*, con 24 preludios y fugas que recorren todas las tonalidades mayores y menores.
- Estas dos características se reúnen en el amplio desarrollo de la técnica de la **modulación**, base del sistema tonal y que permitirá crear movimientos cada vez más largos y se convertirá en la base de la forma musical, frente a los estilos improvisatorios.

14.1.1. Formas principales

En la música vocal profana, la **ópera** y la **cantata** siguen siendo las formas fundamentales, sin demasiados cambios respecto al siglo anterior. Alessandro Scarlatti será el modelo en Italia para la ópera seria y la cantata de cámara, extendiendo su influencia también a otros países. En Francia se continúa la tradición de la *tragédie lyrique* de Lully, cada vez con mayor influencia italiana. En Alemania se da una tendencia a unificar los estilos francés e italiano, con un

peso importante también del contrapunto, que se considera la característica más plenamente alemana.

En cuanto a la música vocal religiosa se mantiene aún el *stile antico* con la adición generalmente del bajo continuo. Pero cada vez es más habitual la utilización del estilo teatral o el camerístico: junto al **oratorio**, musicalmente idéntico a una ópera, aparece una forma de **cantata religiosa** (sobre todo en Alemania) con recitativos, arias, y coros. La **misa** también adoptará las mismas técnicas y los cantos más extensos, como el *Gloria* o el *Credo* se convertirán en verdaderas cantatas.

En la música instrumental continúan como formas principales la **sonata**, la **suite** y el **concierto**. La primera cada vez se orienta más al dúo entre instrumento solista y bajo continuo, con este último muchas veces pensado para el clave y escrito incluso como «clave obligado», es decir, no limitado a la línea del bajo sino desarrollado completamente. Hay también sonatas para instrumentos solos, incluidos instrumentos como el violín y la flauta. En cuanto a la suite, aunque también se utiliza una gran variedad de instrumentaciones, domina la escritura para clave, especialmente en Francia. Hay también suites para orquesta, que en Alemania reciben el nombre de **oberturas**.

El concierto presenta varias combinaciones instrumentales, desde el *concerto grosso* a la manera de Corelli hasta el llamado *concerto di gruppo*, en que ningún instrumento es solista (o lo son todos), precedente de la sinfonía; pero el modelo más habitual será el concierto con instrumento solista. Aunque la estructura del concierto es variada, como ocurre también con la sonata, en aquel se impone cada vez más la forma italiana en tres movimientos (rápido-lento-rápido), con los movimientos rápidos basados en el uso del *ritornello*, un estribillo instrumental que aparece, parcial o totalmente, en varias tonalidades, enmarcando intervenciones de los solistas, en pasajes virtuosísticos y modulantes.

14.1.2. Principales compositores

La última generación barroca incluye algunos de los nombres más importantes de la historia de la música europea. Algunos de ellos son los siguientes:

François Couperin (1668-1733)

Nació y murió en París, en una familia de músicos de gran fama. Compuso música vocal, tanto religiosa como profana, e instrumental. En la primera destacan sus *Lecciones de tinieblas*. Entre sus obras de cámara destacan las dos *Apoteosis*, suites en trío dedicadas una a Corelli y otra a Lully, con lo que manifiesta su deseo de unir los estilos italiano y francés.

La parte principal de su obra la conforma la música para tecla. Además de sus dos misas para órgano (*Misa de los conventos* y *Misa de las parroquias*), lo fundamental es su obra para clave, sobre todo las 27 suites que denominó *ordres* (órdenes) y que agrupó en cuatro libros; las piezas de estas suites, aunque se trata de las habituales formas de danza, llevan títulos literarios como *La tenebrosa*, *La visionaria* o *Las sombras errantes*.

Antonio Vivaldi (1678-1741)

Nació en Venecia, donde desarrolló casi toda su carrera, y murió en Viena, donde había acudido a interpretar sus óperas. Fue uno de los compositores más prolíficos de su generación, abarcando todos los géneros musicales: en música vocal destacó en la ópera (se conservan más de veinte), en la cantata (unas cuarenta) y en la música religiosa (unas sesenta obras).



Figura 14.2: Principales compositores del Barroco tardío

En música instrumental, aparte de más de sesenta sonatas a solo y otras obras de otros géneros, su aportación principal son los más de quinientos conciertos, para todo tipo de instrumentos y agrupaciones, muchos de ellos publicados en colecciones como *La cetra* (La cítara), *L'estro armonico* (La inspiración armónica) o *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* (El combate entre la armonía y la invención), a la que pertenecen los cuatro conciertos conocidos como *Las cuatro estaciones*, para violín, cuerda y continuo.

Vivaldi dio forma definitiva al concierto, fijando la división en tres movimientos y la estructura de *ritornello*. Sus obras sirvieron de modelo a muchos otros compositores, entre ellos Johann Sebastian Bach, que adaptó numerosos conciertos de Vivaldi para órgano y otras combinaciones instrumentales.

Georg Philipp Telemann (1681-1767)

Es el compositor de más amplia obra de su época (y casi de todas las épocas), con más de tres mil obras reconocidas. Abarcó todos los géneros vocales e instrumentales: óperas, cantatas, pasiones, suites orquestales, conciertos y piezas de cámara. Telemann supo fusionar todos los estilos musicales que conoció en su larga vida, tanto los estilos barrocos «nacionales» de comienzo de siglo (francés, italiano y alemán) como los posteriores estilos «preclásicos», principalmente el *estilo galante*.

Mantuvo muy buenas relaciones con sus contemporáneos, entre otros con Johann Sebastian Bach, de cuyo hijo Carl Philipp Emanuel fue padrino de bautismo. Durante casi cincuenta años fue director musical de la ciudad de Hamburgo; a su muerte lo sucedió su ahijado.

Jean Philippe Rameau (1683-1764)

Músico francés de carrera atípica, trabajó como organista en varias ciudades hasta casi los cuarenta años. En 1722 se instaló en París y el mismo año publicó su *Tratado de armonía*. A partir de entonces inicia una carrera como compositor, convirtiéndose unos años después en el principal autor francés de óperas después de Lully. La parte principal de su obra corresponde a dos géneros bien diferenciados: la ópera y la música para clave, siendo así sucesor de Lully y de Couperin.

Curiosamente, Rameau, que en su juventud se destaca como músico innovador, con su *Tratado* y su estilo italianizante, en su vejez se convierte en el símbolo de la música francesa frente a los «modernos» de la época, encaminados ya hacia el estilo clásico.

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

El músico considerado como el más importante compositor de la historia de la música europea desarrolló en su carrera casi todos los oficios musicales posibles y abarcó todos los géneros musicales excepto la ópera. Fue organista de iglesia, músico cortesano y músico civil, esto último en Leipzig desde 1721 hasta su muerte.

Su obra es inmensa: en música vocal religiosa destacan sus doscientas cantatas, los oratorios de Navidad y Pascua, el *Magnificat*, sus dos pasiones (*La Pasión según san Mateo* y *La Pasión según san Juan*) y la extensa *Misa en si menor*. Su música vocal profana consiste principalmente en cantatas.

Entre su obra instrumental, destaca sobre todo la obra para tecla, de la que era también intérprete: una amplia obra para órgano (toccatas, preludios, fugas, corales, sonatas...) y para clave (partitas, suites, los dos libros de preludios y fugas de *El clave bien temperado* y la colección de variaciones conocida como *Variaciones Goldberg*).

Su obra orquestal abarca cuatro suites (u *oberturas*) y multitud de conciertos, entre ellos los seis conocidos como *Conciertos de Brandenburgo*. Su música de cámara incluye sonatas, partitas y suites para diversos instrumentos solos (violín, violonchelo, laúd, flauta...) así como sonatas para diversas agrupaciones instrumentales y la curiosa *Ofrenda musical*, colección de piezas realizadas sobre un tema de Federico de Prusia.

Su última obra fue *El arte de la fuga*, monumental colección de piezas contrapuntísticas de técnica diversa, compuesta en un momento en que el contrapunto estaba ya pasado de moda frente al nuevo estilo galante. Se trata de una obra compleja y desconcertante, probablemente escrita para tecla pero tal vez también para interpretarse con un conjunto instrumental o quizá como ejercicio teórico sobre el contrapunto.

Domenico Scarlatti (1685-1757)

Hijo de Alessandro, nació en Nápoles y comenzó su carrera en Italia; pero los últimos 37 años de su vida los pasó en Portugal y España, al servicio de las familias reales. Ejerció una influencia importante en los músicos españoles de la corte y al mismo tiempo asimiló usos y estilos de la música española que incorporó a su obra difundiendo así al resto de Europa.

Su obra abarca géneros diversos, vocales e instrumentales; pero es conocido fundamentalmente por las más de quinientas sonatas para tecla, que llevan desde el estilo barroco hasta un estilo galante cercano ya al clasicismo.

Georg Friedrich Händel (1685-1759)

Fue el compositor más influyente en las generaciones siguientes, especialmente en Inglaterra y Alemania; fue también el primer compositor cuya obra no dejó nunca de interpretarse, especialmente sus oratorios ingleses y algunas piezas instrumentales.

Nacido y formado en Alemania, pasó algunos años en su juventud en Italia, junto a Alessandro Scarlatti, asimilando estilos y formas como la cantata, la ópera seria y el oratorio italiano. Tras un regreso a Alemania, se instaló definitivamente en Inglaterra al servicio de la familia real.

En Inglaterra destacó en un primer momento como autor de óperas italianas (por ejemplo *Julio César*) y posteriormente como autor de oratorios, creando un modelo de oratorio inglés que tuvo gran éxito: el más famoso es *El Mesías*. Su obra vocal abarca también cantatas, odas y otras formas.

En cuanto a su obra instrumental, destacan sobre todo los conciertos de diversos tipos, como los *Concerti grossi* al estilo de Corelli o los conciertos para órgano, instrumento del que era un gran virtuoso. Compuso también suites orquestales para la corte, como la *Música acuática* o la *Música para los reales fuegos artificiales*. Su música de cámara abarca sonatas para diversos instrumentos y música para tecla.

14.2. El Clasicismo musical

La historiografía musical ha considerado habitualmente el Clasicismo como un estilo que dominó la música europea durante medio siglo, entre fines del XVIII y comienzos del XIX. La fecha inicial se suele situar en torno a 1770, cuando Haydn llega a su madurez creativa y Mozart se abre camino como compositor; el final hacia 1820, con las últimas obras de Beethoven (que falleció en 1827).

En realidad, hay que tener en cuenta que el estilo barroco estaba ya en decadencia hacia 1720, cuando empiezan a aparecer las primeras características del estilo galante. Dado que el estilo clásico se desarrolla a partir de este —y de otros que aparecen entre 1720 y 1760—, se puede considerar que el inicio del Clasicismo musical se sitúa en esa fecha, y sus primeros pasos se solapan con los últimos del estilo barroco. Habría así un siglo clásico, aproximadamente entre 1720 y 1820, que incluiría desde los músicos llamados a veces «preclásicos» —y algunas obras de los últimos barrocos, como Telemann y Scarlatti— hasta las obras de madurez de Beethoven.

La denominación de «clásica» que se da a esta música viene a su vez de un cambio importante en los planteamientos musicales a comienzos del siglo XIX. Hasta entonces, los músicos interpretaban siempre, sin excepción, música de su propia época; la música anterior se utilizaba solo como recurso de aprendizaje para la composición, y solamente la de la generación anterior, sin ir más allá de cincuenta años atrás. Hacia 1820, sin embargo, en los conciertos públicos empieza a consolidarse un repertorio de obras de épocas anteriores que se consideran dignas de ser interpretadas; un acontecimiento simbólico es la interpretación pública de la *Pasión según San Mateo*, de Johann Sebastian Bach en Leipzig en 1829, cien años después de su composición, dirigida por un jovencísimo Félix Mendelssohn. Cuando esta nueva costumbre se inicia, los músicos de referencia de los cincuenta años anteriores son Haydn, Mozart y Beethoven; a ellos se les considerará autores «clásicos», y su música —parte de ella, no toda— se mantendrá sin interrupción en los programas de conciertos hasta la actualidad.

14.2.1. El clasicismo temprano

Entre 1720 y 1770, aproximadamente, se produce el cambio, lento y progresivo, entre el estilo barroco y el estilo clásico. Este período recibe diferentes nombres, entre ellos el de *Pre-clasicismo*, interpretándolo como una especie de «avance» de lo que será el clasicismo posterior. Pero es preferible entenderlo como un período de cambios paulatinos: se abandonan técnicas y formas musicales anteriores, se desarrollan o modifican otras. Conviven, pues, estilos muy diferentes, algunos de ellos herederos de los de la etapa anterior (barrocos) y otros novedosos, que conforman una primera etapa del clasicismo, que podemos denominar *clasicismo temprano*.

Bases ideológicas y sociológicas

Durante el siglo XVIII, y especialmente en el período del clasicismo temprano, se desarrolla el movimiento ideológico que se conoce como **Ilustración**. La base de este movimiento es la confianza absoluta en la razón, derivada del *racionalismo* del siglo anterior y que pondrá las bases del pensamiento contemporáneo en áreas como la política y la religión, así como en el interés por la ciencia y la filosofía; consecuencias históricas de este movimiento son la Revolución Francesa o la independencia de los Estados Unidos de América. En música, la aplicación del racionalismo producirá formas musicales más ordenadas y regulares, así como la aplicación de principios «clasicistas» (aristotélicos) en la ópera.

La música dejará definitivamente de considerarse una actividad «práctica», destinada a la alabanza de Dios o a la propaganda política de los mecenas y se potenciará su dimensión «humana», como arte capaz de producir placer y reflejar emociones. El universalismo ilustrado hará que desaparezcan los estilos nacionales y se considere a la música como un «lenguaje universal», desarrollando un estilo común en todos los países de Europa (excepto en un caso, el de la ópera cómica).

La función social de la música comienza a cambiar: aunque la Iglesia y la nobleza seguirán siendo las grandes patrocinadoras de la música, aparecen ámbitos nuevos para la expresión musical. Uno de estos es el **concierto público**: las primeras sociedades de conciertos (como el *Concert Spirituel* de Francia) aparecen en esta época; aunque el precio de las entradas impedía el acceso a gran parte de la población, el hecho es que los músicos van a depender cada vez más del gusto de un público amplio y no de un mecenas individual. Otro ámbito de difusión musical aparece con la cada vez mayor afición a interpretar música: la burguesía alta y media —y también la aristocracia— practica la interpretación musical (sobre todo instrumental) en el ámbito doméstico, requiriendo una gran cantidad de música que se difundirá a través de la imprenta.

Esta diversificación de ámbitos y la apertura a nuevos públicos lleva a un interés por lo musical que se reflejará en el desarrollo de nuevas formas de la literatura musical: junto a los tratados didácticos y teóricos sobre música, aparecen en este momento la **crítica musical**, ligada al desarrollo del periodismo, y la **historia de la música**, con las obras enciclopédicas de John Hawkins y Charles Burney, en Inglaterra.

Características musicales

Entre 1720 y 1770, la música, tanto vocal como instrumental, va abandonando técnicas anteriores en un afán de «racionalizar» la música y lograr una mayor sencillez; se trata en el fondo de «facilitar» la percepción de la música. Entre los nuevos desarrollos están los siguientes:

- La forma musical se regulariza, organizándose en **semifrases**, **frases** y **períodos**, normalmente de 2, 4 y 8 compases; a veces se utilizan otras medidas, pero siempre guardan-

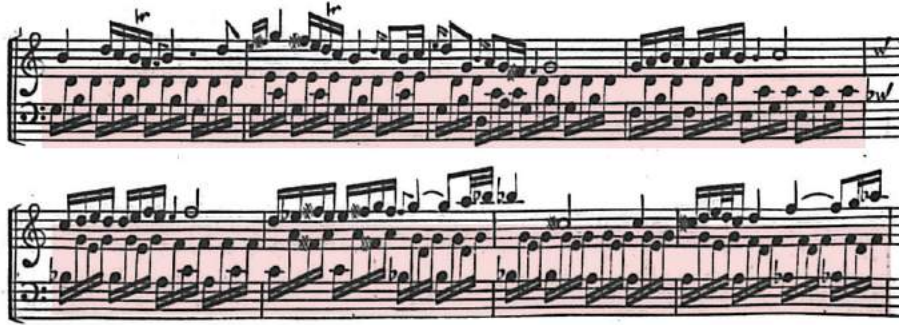


Figura 14.3: El bajo de Alberti

do la simetría entre las partes.

- Esta estructura se puntúa con **cadencias frecuentes**, estableciendo una jerarquía en éstas: por ejemplo, la primera frase de un período termina en semicadencia y la segunda en cadencia perfecta.
- Como consecuencia, se simplifica el **ritmo armónico**, muchas veces coincidiendo con la estructura formal de frases y períodos, abandonando así los frecuentes cambios armónicos del barroco tardío.
- Para compensar lo anterior, se crean **diseños de acompañamiento** que desarrollan «melódicamente» los acordes; uno de los más famosos es el llamado *bajo de Alberti*, en referencia al compositor italiano Domenico Alberti (figura 14.3).
- Frente a la estabilidad armónica se opone la diversidad de afectos, cambiando con frecuencia en una misma obra al modo en que las emociones humanas cambian constantemente.

Estas características se reflejan en nuevos estilos. Uno de ellos es lo que se llamó en la época **estilo galante**, cuya característica principal era la sencillez, con melodías cantables y acompañamientos simples. Otro estilo característico fue el llamado **estilo sentimental**, conocido también con el término alemán *Empfindsamkeit*, centrado en los contrastes afectivos y en la capacidad emocional de la música.

Géneros musicales

En la música vocal, los cambios principales se dan en el terreno de la ópera. Desde comienzos del siglo XVIII la ópera se había desprendido de personajes y escenas cómicos, dando lugar así a lo que se ha llamado **ópera seria**. Como contraste, aparecen formas nuevas de teatro musical que incluyen solamente esos personajes y escenas cómicos, dando lugar así a la **ópera bufa**. En ambos estilos se aplicarán las normas clásicas de tragedia y comedia, siguiendo a Aristóteles; así, la ópera seria tendrá personajes «elevados» y temas históricos o mitológicos, mientras la cómica tiene personajes populares y asuntos cotidianos; los libretistas más representativos son Pietro **Metastasio**, en la seria, y Carlo **Goldoni**, en la cómica. Esta última, por su carácter popular, presenta variantes «nacionales»: la *opéra comique* francesa, el *Singspiel* alemán o la zarzuela española (que existía ya en el XVII); todas ellas incluyen diálogos hablados, a diferencia de la ópera bufa italiana, que utilizaba el recitativo.

Durante la primera mitad del siglo, la ópera está centrada en el lucimiento de los cantantes, y el elemento principal es el *aria*, normalmente en la forma *da capo*. Hacia 1750 se produce una reforma en el sentido «dramático» de la ópera, dando mayor importancia a lo escénico y a la acción, con mayor continuidad y potenciando el uso de los coros. En la ópera cómica se irán incluyendo asuntos «serios» y se acostumbra a terminar con la presencia de todos los personajes principales.

La **música vocal religiosa** se divide en dos tendencias: una, cada vez menos importante, continúa la práctica del *estilo antiguo* de los siglos anteriores; la otra utiliza las técnicas de la ópera (arias y recitativos, orquesta, coros...) especialmente en el género del oratorio, pero también en la misa y otras formas.

La **música instrumental** va a despegar definitivamente, para convertirse a final del siglo en el género más importante; la causa de esto está en gran parte en el desarrollo de los conciertos públicos, centrados en obras orquestales, y en la práctica aficionada, orientada a la música de cámara. En la primera mitad del siglo se inventan nuevos instrumentos que serán imprescindibles a partir del clasicismo, como el **piano** y el **clarinete**; por el contrario, otros que habían sido importantes decaen definitivamente en este momento, como el laúd, la viola da gamba y el clave. La orquesta moderna se desarrolla ahora, principalmente en ciudades alemanas.

El estilo de las obras instrumentales es en gran medida un estilo «cantable», similar al de las arias operísticas de la época, con predominio de la melodía. Muchas formas musicales del período anterior prácticamente desaparecen: preludio, fuga, suite; mientras que otras van a conocer un desarrollo importante, principalmente la **sonata**, que será el modelo para toda la música de cámara, y el **concierto** y la **sinfonía** en la música orquestal. La estructura de estas formas, así como la de cada uno de sus movimientos, se irá fijando poco a poco hasta crear las grandes formas clásicas hacia 1770.

Principales compositores

En el género de la ópera seria, el compositor más relevante es Johann Adolph **Hasse**, alemán afincado en Italia. En la ópera cómica es importante el nombre de Giovanni Battista **Pergolesi**, que con su obra *La serva padrona* creó el modelo del género; Pergolesi, que murió con 25 años, es autor también de un *Stabat Mater* representativo de la música vocal religiosa de su época. La reforma operística de mediados de siglo está encabezada por Christoph Willibald **Gluck**, compositor alemán que trabajó en Viena y París; entre sus obras destacan *Orfeo* y *Eurídice e Ifigenia en Táuride*.

En la música instrumental, los nuevos estilos aparecen ya en la obra de músicos de la última generación barroca, como Domenico Scarlatti y Georg Philip Telemann, pero los más representativos son músicos de la generación siguiente, nacidos en el segundo decenio del siglo: el italiano Giovanni Battista **Sammartini**, uno de los creadores de la sinfonía; el alemán Johann **Stamitz**, también importante autor de sinfonías y miembro de una familia de músicos relacionados con el nacimiento de la orquesta moderna; y sobre todo Carl Philipp Emmanuel **Bach**, hijo de Johann Sebastian y ahijado de Telemann, que tuvo un papel imprescindible en el desarrollo de la música de tecla, tanto en sonatas como en conciertos, así como en la música de cámara en general y en conciertos para otros instrumentos.

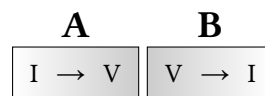
14.2.2. El clasicismo pleno

Forma musical

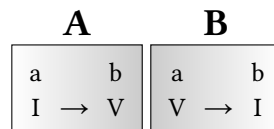
Las obras musicales clásicas constan generalmente de varios movimientos, normalmente tres o cuatro, con formas diversas. Las formas básicas con las que se exponen a continuación.

Forma binaria. La antigua forma binaria, propia de las danzas y movimientos de sonata barrocos, continúa siendo importante durante el clasicismo. No es frecuente ya encontrar movimientos completos con esta forma, pero sí secciones importantes de estos movimientos; por otra parte, la principal forma clásica, la forma de sonata, deriva de esta forma binaria.

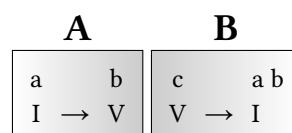
La forma binaria original consta de dos secciones que se repiten en la interpretación dando lugar a una estructura AABB. La sección A comienza en la tónica y modula a la dominante (o al relativo mayor si la tonalidad principal es menor) y la sección B realiza la modulación inversa para terminar en la tónica; ambas secciones pueden compartir el material rítmico y melódico o ser diferentes:



Paulatinamente se afianzó la costumbre de utilizar en ambas secciones el mismo material melódico, de modo que lo que en la sección A estaba en la tónica aparecía en B en la dominante, y viceversa:



Finalmente, se desarrollan formas binarias en que el material de la sección A reaparece cuando se vuelve a la tónica, de modo que al comienzo de la sección B aparece material nuevo, y todo el material de la sección A está en la tónica:



Esta última forma será la más habitual en el clasicismo: se encuentra, por ejemplo, como tema inicial en los rondós o como tema base para variaciones; también es la estructura básica de minuetos y *scherzi*.

Forma de sonata. La llamada **forma de sonata**, que no debe confundirse con la sonata como obra musical, es la forma más utilizada durante el clasicismo y la más representativa de este estilo. Es una derivación de la forma binaria en su último estado: el material inicial de la sección B (*c* en el esquema anterior) se amplía para convertirse en un desarrollo de los materiales melódicos, rítmicos y armónicos de la sección A, llegando así a ser una sección diferenciada; al final de la sección B se añade con frecuencia una breve sección de conclusión (*coda*) que con el tiempo se convertirá en la práctica en una cuarta sección de la forma de sonata. Al mismo tiempo, se va haciendo más complejo el trabajo armónico: la sección de desarrollo puede modular a tonalidades lejanas, pero también otras secciones modulantes pueden extenderse. En su forma más desarrollada, la forma de sonata presenta la siguiente estructura:

- **Exposición:** sección inicial en la que se expone el material melódico y rítmico con el que se trabajará a lo largo de todo el movimiento. Corresponde a la sección A de la forma binaria y normalmente se repite desde el comienzo.
 - Tema A (o grupo temático A): material inicial en la tónica principal; puede constar de una sola melodía o de varias, o bien de un conjunto de motivos diversos.
 - Transición: pasaje modulante que conduce de la tónica a la dominante o el relativo mayor; con el tiempo se extiende, incluyendo a veces modulaciones intermedias.
 - Tema B (o grupo temático B): material en la nueva tonalidad, normalmente de carácter contrastante con el tema A.
 - Codeta: a veces se termina la sección B con un pequeño pasaje de carácter claramente conclusivo.
- **Desarrollo:** sección en la que se utiliza el material anterior de formas diversas, modulando a varias tonalidades, a veces lejanas de la principal. Puede aparecer también material nuevo. Concluye con un pasaje modulante que reconduce a la tonalidad con la que comenzaba la sección; a este pasaje se le llama **retransición**.
- **Reexposición** o recapitulación: repetición modificada de la exposición; puesto que todo el material aparece ahora en la tónica, la transición es diferente, y aunque puede modular a otras tonalidades termina en la tónica para presentar el tema B en esta tonalidad.
- **Coda:** sección conclusiva. En las formas más antiguas es simplemente la repetición de la codeta de la exposición, ahora en la tonalidad principal. Con el tiempo se expande a grandes dimensiones, convirtiéndose en una especie de segundo desarrollo, como en algunas obras de Beethoven.

En las obras más antiguas se repite todo el conjunto desarrollo - reexposición - coda (es decir, la segunda sección de la forma binaria original). Cuando estas formas crecen en dimensiones, la repetición desaparece.

Una forma derivada de la forma de sonata es la llamada **forma de sonata sin desarrollo**, que carece de esa sección y normalmente de la coda; se trata en el fondo de una forma binaria en la que la sección B repite todo el material de A sin modulación.

Otra forma importante derivada de la sonata es el **allegro de concierto**, forma en que se presenta habitualmente el primer movimiento de un concierto. Es una mezcla de forma de sonata y la antigua forma barroca de los *ritornelli*: hay tres intervenciones del solista (correspondientes a exposición, desarrollo y reexposición) separadas por *tutti* de la orquesta; el primero de estos es también una primera exposición, previa a la del solista; los otros suelen repetir un mismo tema, a la manera del *ritornello* barroco; el último corresponde también a la coda; se incluyen también momentos para la libre improvisación del solista, llamados *cadencias*, el principal al final del tercer solo. Su esquema sería de la siguiente forma:

Tutti 1	Exposición de la orquesta
Solo 1	Exposición del solista
Tutti 2	Ritornello
Solo 2	Desarrollo
Tutti 3	Ritornello
Solo 3	Recapitulación y cadenza
Tutti 4	Coda

Rondó. El **rondó** consiste en la alternancia de un estribillo instrumental o **refrán** con una serie de **episodios**, secciones que presentan diferente material musical y que en general modulan a otras tonalidades; estas modulaciones provocan a veces que el refrán aparezca en tonalidades diferentes. La estructura de un rondó se puede esquematizar como ABACADA...

A	B	A	C	A	D	A	...
Refrán	Episodio 1	Refrán	Episodio 2	Refrán	Episodio 3	Refrán	...

Una forma mixta entre rondó y sonata es la llamada **rondó-sonata**. En esta forma el refrán actúa como tema A y el primer episodio como tema B; el segundo episodio cumple la función de desarrollo y finalmente se repiten tanto el refrán como el primer episodio, al modo de una reexposición. La estructura sería la siguiente:

A	B	A	C	A	B	A
Refrán	Episodio 1	Refrán	Episodio 2	Refrán	Episodio 1	Refrán
Exposición			Desarrollo	Reexposición		

Minueto (o scherzo) con trío. El **minueto** era una danza cortesana de moda durante el siglo XVIII. Pierde importancia a finales del siglo, especialmente después de la Revolución Francesa y es sustituida en las obras musicales por un **scherzo** ('broma' en italiano).

Formalmente consta de dos secciones en forma binaria AABB. Tras la interpretación de ambas se repite la primera sin repetir sus dos partes:

Minueto (o Scherzo)	Trio	Minueto (o Scherzo)
AABB	CCDD	AB

Otras formas. Junto a las anteriores, existen otras formas que se utilizan frecuentemente en los movimientos de sonatas, sinfonías y otras formas musicales del Clasicismo:

Tema con variaciones: Exposición de un tema, generalmente con forma binaria, seguido de una serie de variaciones sobre el mismo, con diferente ritmo, compás, modo, etc.

Forma ternaria: conocida también como «forma *lied*» o «forma de canción». Es una derivación del *aria da capo* barroca, con dos secciones contrastantes y repetición final de la primera.

Estructura general de una obra clásica

Las sinfonías, sonatas, tríos, cuartetos, etc., de la música clásica presentan una sucesión de movimientos diferentes. La estructura más habitual es la siguiente:

I	Allegro	Forma de sonata
II	Lento	(Rango de <i>Andante</i> a <i>Largo</i>) Forma de sonata Forma de sonata sin desarrollo Tema con variaciones Forma ternaria
III	Minueto	(o scherzo) Minueto o scherzo con trío
IV	Finale	(Rango de <i>Allegro</i> a <i>Presto</i>) Forma de sonata Rondó Rondó-sonata

Las obras en tres movimientos generalmente prescinden del minueto. Existen también otras modificaciones a la forma general, suprimiendo o añadiendo movimientos, alterando su orden... Los conciertos con solista presentan una forma particular debido a la necesidad de alternar pasajes *a solo* con pasajes del *tutti*.

Géneros de la música clásica

Hasta mediados del siglo XVIII los ámbitos principales de actividad musical eran la iglesia y la corte, y los músicos repartían su actividad en ellos, bien como músicos al servicio de las iglesias (clérigos o seculares), bien como criados de aristócratas. A lo largo del siglo XVII se había ido desarrollando un nuevo ámbito de trabajo, el teatro, principalmente debido al desarrollo de la ópera.

Los cambios sociales y políticos que suceden en el XVIII y que serán causa de las revoluciones norteamericana (1776) y francesa (1789), con la caída del Antiguo Régimen y su sustitución paulatina por las democracias modernas, llevan aparejados también cambios en el consumo y difusión de la música. La clase burguesa, cada vez con más influencia en la vida pública, propicia el uso doméstico de la música, creando así un amplio mercado de obras pensadas para la interpretación privada, habitualmente con niveles medios de exigencia, pero a veces también con niveles altos: de ahí el importante desarrollo de la música de cámara. Por otra parte, los conciertos públicos se convierten en acontecimientos sociales, dando lugar a una demanda constante de obras sinfónicas que se interpretaban en teatros a los que el público acudía pagando su entrada o suscribiéndose previamente. Nace así el modelo «moderno» de consumo musical, frente a aquellos modelos aristocráticos del Antiguo Régimen.

Al mismo tiempo, la música instrumental, que había comenzado su despegue definitivo en el Barroco medio y tardío, va a convertirse en el medio más habitual de composición, interpretación y consumo musical superando por primera vez a la música vocal. Esta se mantendrá en sus géneros anteriores (ópera, oratorio, música religiosa) pero también se incorporará a los nuevos ámbitos camerístico y sinfónico.

Música de cámara. La música instrumental de cámara es el medio habitual de consumo de la música en el ámbito doméstico. Sus destinatarios eran normalmente las familias burguesas, en las que se fomentaba el estudio de la música: las hijas estudiaban en general instrumentos de tecla (sobre todo el piano, que se convierte en el instrumento principal, arrinconando al clave y otros instrumentos), mientras los hijos estudiaban casi siempre instrumentos de arco (principalmente violín y violonchelo). El nivel interpretativo de estos *amateurs* no solía ser muy alto, por lo que una buena parte de esta música no planteaba grandes exigencias; esto sucedía sobre todo en los instrumentos de arco, que con frecuencia acompañaban al piano doblando sus melodías o reforzando la armonía.

Otro ámbito de consumo de música de cámara era el de los propios músicos profesionales, empleados normalmente en orquestas teatrales. En sus momentos de ocio, los músicos se reunían en pequeños grupos para interpretar música y discutir sobre ella, demandando así obras camerísticas de alto nivel.

Las obras de la música instrumental de cámara en el Clasicismo se estructuran siempre en varios movimientos, generalmente cuatro, con la forma indicada anteriormente. Cuando se destinan a uno o dos instrumentos se suelen denominar sonatas (casi siempre incluyendo el piano); el resto se denominan según el número de instrumentos incluidos: tríos, cuartetos, quintetos, etc.

La **sonata** para instrumento solo es casi exclusivamente para el piano. Al principio son genéricamente «para tecla», y podían interpretarse con clave, espineta, clavicordio..., aunque finalmente se impone el piano. Presentan niveles de exigencia muy diversos, de lo más sencillo a lo más complejo, y a veces era el género preferido para la experimentación de nuevas técnicas, como ocurre en el caso de Beethoven.

Cuando el piano se une a otro instrumento, la obra se denomina también sonata. Lo más habitual es que el otro instrumento sea de arco (violín o violonchelo), pero también hay sonatas para piano e instrumento de viento (flauta, oboe o clarinete, por lo general). Cuando no se incluye el piano, se suele utilizar la denominación de **dúo**, casi siempre también para instrumentos de arco (dos violines o violín y violonchelo).

Entre los tríos, el más frecuente es el **trío con piano**, que incluye además el violín y el violonchelo. Es frecuente también el **trío de cuerda**, con dos violines y violonchelo, o bien violín, viola y violonchelo.

El cuarteto más importante es el **cuarteto de cuerda**, que incluye dos violines, viola y violonchelo. Su desarrollo definitivo se debe a Haydn, del que aprendieron Mozart y Beethoven; desde entonces se ha convertido en la forma «reina» de la música de cámara y lo han desarrollado casi todos los compositores importantes de los siglos XIX y XX. El escritor alemán Goethe dijo del cuarteto que era «una conversación entre cuatro personas inteligentes».

De menos importancia es el **quinteto de cuerda**, similar al cuarteto pero con dos violas o dos violonchelos. Es frecuente el **quinteto con piano**, que incluye este instrumento junto a un cuarteto de cuerda. El compositor italiano Luigi Boccherini, que residió muchos años en España, compuso también **quintetos con guitarra**, en los que este instrumento se unía al cuarteto de cuerda.

Los instrumentos de viento tienen menor presencia que los de arco en las obras de cámara, pero hay bastantes obras que los incluyen. En general se trata de formaciones como las citadas que sustituyen algunos de los instrumentos de arco por otros de viento, casi siempre maderas. Hay también obras para instrumentos exclusivamente de viento o junto con el piano, pero en menor cantidad.

Las formaciones mayores (sextetos, septetos o septiminos, octetos...) presentan una gran variedad de combinaciones instrumentales y están a medio camino entre la música cámara



Figura 14.4: *El cuarteto de cuerda de Haydn* (Anónimo, hacia 1790)

y la sinfónica. No son frecuentes en el catálogo de los compositores clásicos: por ejemplo, Beethoven compuso un solo septeto frente a dieciséis cuartetos de cuerda.

Música sinfónica. En el ámbito sinfónico, las dos grandes formas son la sinfonía y el concierto con solista. Ambas provienen de formas instrumentales barrocas y presentan la misma estructura formal que las obras de cámara, con las adaptaciones necesarias para la orquesta, especialmente en el concierto por el papel relevante del solista.

La **sinfonía** tiene su origen más directo en la *sinfonia* italiana que se utilizaba como obertura de las óperas, y que tenía normalmente tres movimientos en forma rápido-lento-rápido; otras formas que influyeron en el desarrollo de la sinfonía fueron la *obertura* orquestal y el *concerto di gruppo*, una forma de concierto en que no había concertino ni solistas. La sinfonía clásica suele tener cuatro movimientos siguiendo el esquema general presentado anteriormente; el primero a veces va precedido de una introducción lenta. La sinfonía se convierte en el período clásico en la forma instrumental más importante, y la que da muestra de la capacidad de un compositor; progresivamente se hace más extensa y compleja, lo que provoca que su número descienda: de las 104 sinfonías de Haydn se pasa a las poco más de 50 de Mozart y a las 9 de Beethoven. Estas últimas serán el modelo para los compositores románticos, que colocan a la sinfonía en el lugar más alto de la composición instrumental.

El concierto con solista tiene una forma parecida a la de la sinfonía y las obras de cámara, pero adaptada a las necesidades de un diálogo entre solista y orquesta. En primer lugar, suele tener solo tres movimientos, prescindiendo del minuetto o scherzo. El primero tiene forma de sonata, pero en el formato especial del **allegro de concierto**; el segundo suele tener forma ternaria, o de tema con variaciones, y el tercero es casi siempre un rondó o rondó-sonata.

Otras formas menos importantes de la música sinfónica incluyen **divertimentos** y **serenatas**, menos elaborados que las sinfonías y pensados para el puro entretenimiento, muchas veces para interpretarse al aire libre.

Música vocal. La música vocal, como se ha dicho arriba, continúa desarrollándose en géneros como la ópera, el oratorio o la música religiosa. Pero aparecen también géneros nuevos, en relación con los nuevos ámbitos de la música de cámara para *amateurs* o la música sinfónica de concierto.

La **ópera** es el género vocal más importante de la época clásica. Aunque la importancia de la música instrumental y en especial de la sinfonía ha dejado en segundo plano la obra operística de los clásicos, en su época fue muy importante. Haydn compuso numerosas óperas mientras estuvo al servicio de los Esterházy, entre las que destaca *Lo speciale* (El boticario). La obra operística de Mozart es más amplia, e incluye obras de tres géneros diferentes: el **Singspiel**, un género característicamente alemán que alterna diálogos hablados y cantados; la **ópera seria**, que equivale a la tragedia clásica; y la **ópera bufa**, equivalente a la comedia. Entre las veinte óperas de Mozart destacan las óperas bufas *Las bodas de Fígaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte*, las tres con libreto de Lorenzo da Ponte, y el Singspiel *La flauta mágica*, última ópera que compuso. Beethoven compuso una sola ópera, *Fidelio*, en la que trabajó diez años, y que pertenece a un subgénero conocido como «ópera de rescate», en que se narra el rescate de un prisionero injustamente condenado; en este caso es la propia esposa del prisionero, Leonora (disfrazada de hombre bajo el nombre de Fidelio), quien logra el rescate.

El **oratorio** es menos importante en la producción de los clásicos. Los más relevantes son los dos que compuso Haydn al final de su vida, después de haber asistido en Londres a interpretaciones de oratorios de Händel: se trata de *La creación*, que narra el relato bíblico de la creación del mundo, y *Las estaciones*, que refleja los trabajos de los campesinos a lo largo del año. También Mozart (*David penitente*) y Beethoven (*Cristo en el monte de los olivos*) compusieron oratorios.

La música religiosa tiene como forma fundamental la **misa**, casi siempre para cantantes solistas, coro y orquesta. Las técnicas utilizadas son las mismas que en la ópera y el oratorio, sin más diferencia que los textos. Algunas de las misas clásicas parecen pensadas más como obra de concierto que con función litúrgica, ya que alcanzan dimensiones enormes. Entre las numerosas misas de los compositores clásicos destacan la *Misa en tiempo de guerra*, de Haydn, la *Misa solemne* de Beethoven o la *Misa de la coronación* de Mozart, y por encima de todas el *Requiem* o misa de difuntos de Mozart, que fue su última composición y quedó inacabada; la terminó un discípulo, Franz Xaver Süssmayr.

Para el ámbito doméstico se compusieron numerosas **canciones** con acompañamiento de piano y otros instrumentos, a veces arreglos de canciones tradicionales de distintos lugares de Europa. No son muy importantes, y no alcanzan el desarrollo que tendrá después este género en el Romanticismo.

En la música sinfónica de concierto se desarrolla el género **sinfónico-coral**, con obras para solistas, coro y orquesta, a veces de grandes dimensiones. Se trata normalmente de cantatas y géneros similares, pero a veces se incluye la voz en composiciones puramente instrumentales, como la sinfonía; el comienzo de esta práctica está en la última sinfonía de Beethoven, la n.º 9, que incluye en su último movimiento cantantes solistas y un coro, para interpretar la *Oda a la alegría* del poeta alemán Schiller. Otras obras de este género son la *Cantata masónica K623*, de Mozart, con coro masculino, o la *Fantasia coral* op. 80 de Beethoven.

El clasicismo vienés

La época clásica suele denominarse a veces como «época de Haydn, Mozart y Beethoven». Pero hay muchos otros músicos importantes en este período, como Boccherini, Johann Christian Bach, Cherubini, Clementi, Benda... Sin embargo, los tres grandes suelen «eclipsar» al resto, que quedan en la categoría de «compositores menores».



Figura 14.5: Principales compositores del clasicismo vienés

Esto se debe en parte al concepto de «genio», que aparece en el pensamiento ilustrado del XVIII y se convertirá en una de las ideas centrales del Romanticismo: el genio es alguien con capacidades superiores, una especie de intermediario entre el ser humano y la divinidad; en arte, el genio tiene capacidades creativas inalcanzables para el resto, y por tanto ante su obra solo cabe la admiración. Beethoven, Mozart y Haydn (en este orden) se convirtieron en genios para las generaciones siguientes, y en parte siguen gozando de esa consideración.

Franz Joseph Haydn. Nació el 31 de marzo de 1732 en la localidad austríaca de Rohrau; en su familia no había antecedentes musicales: su padre y su abuelo fueron fabricantes de carros. Se inició en la música como niño de coro, lo cual era habitual en la época. La carrera profesional de Haydn es muy representativa del gran cambio social que sufre la música a lo largo del siglo XVIII: comenzó trabajando al servicio de diversos nobles, principalmente la familia Esterházy, con la que permaneció casi treinta años; fue poco a poco estableciendo contacto con editores de diversos países europeos que publicaron algunas de sus obras; finalmente compuso con destino a conciertos públicos y alcanzó una gran fama internacional. Murió en Viena el 31 de mayo de 1809.

Haydn desempeñó un papel fundamental en la consolidación del estilo clásico, sobre todo en algunos géneros, como la sinfonía y el cuarteto de cuerda, a los que dio forma definitiva; compuso 104 sinfonías y 68 cuartetos. También escribió 47 sonatas para tecla. Su música vocal incluye 15 óperas, 12 misas y dos grandes oratorios profanos, *La creación* y *Las estaciones*.

Wolfgang Amadeus Mozart. Nació el 27 de enero de 1756 en Salzburgo, en Austria. A diferencia de Haydn, Mozart pertenecía a una familia dedicada a la música: su padre estaba al servicio del príncipe arzobispo de Salzburgo como violinista y compositor; Wolfgang y su hermana Nannerl destacaron desde muy niños en la interpretación musical, realizando varias giras europeas organizadas por el padre. También comenzó a componer siendo aún niño. Estuvo al servicio del príncipe arzobispo, al igual que su padre, pero fue expulsado en 1781, estableciéndose entonces en Viena, donde hizo amistad con Haydn y donde se convirtió en un compositor famoso y controvertido, alternando éxitos y fracasos. Murió allí el 5 de diciembre de 1791, poco antes de cumplir los 36 años.

Su obra comprende 55 sinfonías (no todas publicadas en vida); 23 conciertos para piano y

15 más para diversos instrumentos; 26 cuartetos; 19 sonatas para piano; 20 óperas, 17 misas y el *Requiem*; y muchas otras obras vocales e instrumentales de todos los géneros.

Ludwig van Beethoven. El más joven de los grandes compositores clásicos nació en Bonn, en Alemania, el 17 de diciembre de 1770; no era, pues, austríaco como Haydn y Mozart, aunque se estableció en Viena en 1792 y permaneció allí el resto de su vida; de ahí que se hable de «clasicismo vienés» para referirse al estilo consolidado por estos tres compositores. Beethoven no estuvo nunca al servicio de aristócratas y trabajó como músico independiente, aunque gestionando de forma provechosa los nuevos sistemas de mecenazgo que surgieron tras la desaparición del Antiguo Régimen. Su personalidad y su creación artística estuvieron marcadas por la progresiva sordera que sufrió desde joven y que terminó siendo absoluta en su madurez. Murió el 26 de marzo de 1827, convertido ya en un mito.

En su obra llevó el estilo clásico a su máximo desarrollo y puso las bases del futuro estilo romántico. Compuso nueve sinfonías (de extensión mucho mayor que las de sus antecesores); cinco conciertos para piano, uno para violín y otro triple (violín, violonchelo y piano); 16 cuartetos; diez sonatas para violín y piano, cinco para violonchelo y piano y 32 para piano solo; en el género vocal compuso una sola ópera, *Fidelio* y varias misas, entre ellas la *Missa Solemnis*, aparte de muchas otras obras.

El siglo XIX

15.1. Un siglo romántico

En los primeros años del siglo XIX el estilo clásico está en su momento de auge: Haydn, después de triunfar en París y Londres con sus últimas sinfonías, compone en Viena sus oratorios *La creación* y *Las estaciones* como culminación de su carrera; Beethoven, también en Viena, comienza a desarrollar su estilo personal a partir de su *Tercera sinfonía*, «Eroica», de 1803. Muchos otros compositores contribuyen también con sus obras a convertir ese estilo vienés en un auténtico estilo internacional.

Durante todo el siglo, la corriente musical dominante en Europa es la prolongación de ese estilo clásico, manteniendo las grandes formas (sinfonía, sonata, concierto...) y haciéndolas cada vez más amplias y complejas. Las nuevas generaciones, desde 1815 aproximadamente, irán desarrollando este estilo «postclásico» que se conoce históricamente como **Romanticismo musical**. El término *romanticismo* surge de la literatura de la época y se utiliza en historia cultural para denominar un movimiento ideológico y estético que tiene lugar en el siglo XIX en toda Europa, aunque con diferente ritmo en cada región. Como tal movimiento, el romanticismo fue relativamente efímero; pero el estilo musical que se asocia a esta corriente perdura a lo largo de todo el siglo, e incluso se prolonga hasta muy avanzado el XX. El Romanticismo musical, por tanto, no coincide en su desarrollo histórico con el literario o el filosófico.

Al igual que el XVIII es musicalmente un siglo «clásico», se puede considerar el XIX como «romántico». Naturalmente, a lo largo del siglo se suceden variantes en el estilo que permiten hablar de varias etapas:

Romanticismo temprano o Prerromanticismo (hasta 1830). Los primeros rasgos del romanticismo musical aparecen durante la etapa final del clasicismo; hay que tener en cuenta que la música romántica es evolución directa de la clásica, y que la frontera entre ambos estilos es difusa. Algunas obras de Beethoven se consideran frecuentemente como románticas, y algunos músicos más jóvenes de esta etapa se clasifican a veces como clásicos tardíos.

El compositor fundamental de este momento es el vienés **Franz Schubert** (1797-1828). Destaca también el alemán **Carl Maria von Weber** (1786-1826).

Primer Romanticismo (1830-1860). Tras la muerte de Beethoven (y también de Schubert y Weber), una nueva generación de músicos, nacidos ya en el siglo XIX, consolida los rasgos del estilo musical romántico.



Figura 15.1: *La habitación de Beethoven*, de J.N. Hoechle (1827). El dibujo se realizó tres días después de la muerte de Beethoven, en la que fue su última residencia en Viena. Beethoven marca el tránsito del Clasicismo al Romanticismo musical.

A esta generación pertenecen **Hector Berlioz** (1803-1869), francés; los alemanes **Fanny Mendelssohn** (1805-1847), su hermano **Felix Mendelssohn** (1809-1847), **Robert Schumann** (1810-1856) y su esposa **Clara Wieck** (1819-1896); el polaco **Fryderyk Chopin** (1810-1849) o el húngaro **Franz Liszt** (1811-1886).

Segundo Romanticismo (1860-1890). Las características musicales son en general similares a las del período anterior, con la lógica evolución. Las diferencias radican más en la consolidación del repertorio clásico, con el que ahora tienen que competir los compositores; la profesionalización cada vez mayor de los intérpretes y orquestas; y la influencia en la música de ideologías nuevas como el *nacionalismo*, que dará lugar a diversas escuelas nacionales.

Son decenas los músicos importantes de este período: en el ámbito germánico destacan **Johannes Brahms** (1833-1897) y **Anton Bruckner** (1824-1896); en la escuela checa, **Bedřich Smetana** (1824-1884) y **Antonín Dvořák** (1841-1904); en Rusia, junto al más cosmopolita **Pyotr Chaikovski** (1840-1893), los nacionalistas **Modest Mussorgski** (1839-1881) o **Nikolai Rimski-Korsakov** (1844-1908). En Francia, **Camille Saint-Saëns** (1835-1921) y **Georges Bizet** (1838-1875), entre otros. En España, **Pablo Sarasate** (1844-1908), compositor y virtuoso del violín, **Francisco Tárrega** (1852-1909), guitarrista, o **Francisco Asenjo Barbieri** (1823-1894), uno de los creadores de la zarzuela moderna.

En esta etapa desarrollan también algunas de sus obras más importantes músicos de la etapa anterior, como Franz Liszt, **Richard Wagner** (1813-1883), autor de óperas, pero con una gran influencia en la música sinfónica y en la estética musical del momento, y el italiano **Giuseppe Verdi** (1813-1901), también autor de óperas.

Posromanticismo (A partir de 1890). Los músicos que comienzan su carrera hacia 1890 parten de los presupuestos de la música romántica, aunque muchos van a plantear nuevas

propuestas musicales que conducen a la música contemporánea; la mayoría son músicos a mitad de camino entre lo romántico y lo contemporáneo, pero algunos de ellos se mantendrán más ligados a la estética romántica, que se prolonga así hasta mediados del xx.

A esta generación pertenecen, entre muchos otros, el austríaco **Gustav Mahler** (1860-1911), el español **Isaac Albéniz** (1860-1909), el francés **Claude Debussy** (1862-1918), el alemán **Richard Strauss** (1864-1949) o el finlandés **Jean Sibelius** (1865-1957).

15.2. El Romanticismo musical

15.2.1. Características musicales

El romanticismo musical consiste en una prolongación del estilo clásico, llevado hasta los límites de sus posibilidades formales y armónicas. Esto se puede sintetizar en los siguientes puntos:

Desarrollo armónico. El sistema tonal consolidado a principios del xviii permitía el cambio de tonalidad gracias a los procedimientos de modulación. Durante el xix, estos procedimientos se amplían y se llevan al límite, permitiendo la modulación a tonalidades lejanas. A veces la modulación es tan compleja que durante muchos compases no hay certeza de en qué tonalidad se está. Es importante también el uso del **cromatismo**, es decir, de la utilización de los semitonos cromáticos como medio de cambio de tonalidad y a veces como medio de suspensión de la tonalidad, para mantener la ambigüedad.

Por otra parte, surgen nuevos acordes que crean sonoridades nuevas: junto a las tríadas y séptimas clásicas, se utilizan todo tipo de acordes de séptima (especialmente la séptima disminuida) y nuevos acordes por acumulación de terceras (novena, undécima...).

Desarrollo instrumental y orquestal. La orquesta se amplía con la inclusión por un lado de instrumentos nuevos (tuba, contrafagot...) y por otro por la ampliación del número de instrumentistas: si en tiempos de Haydn una orquesta estaba formada por unos veinte músicos, a finales del xix la orquesta habitual supera los cien músicos, y con frecuencia se exigen formaciones mucho mayores.

El **timbre** pasa a ser un elemento de gran importancia en la música orquestal y de cámara, por lo que los instrumentos de viento y de percusión aumentan su presencia no solo numérica sino funcional, convirtiéndose en solistas muchas veces.

Virtuosismo. El auge del concierto público lleva a la moda de los intérpretes virtuosos, capaces de grandes exhibiciones de enorme dificultad. Esto influye en la composición de numerosas piezas de lucimiento, tanto para instrumentos solos como acompañados de orquesta. Muchos compositores fueron en principio famosos virtuosos, como los pianistas Chopin y Liszt o el violinista Sarasate.

Música absoluta y música programática. La ideología romántica presentaba la música como la más importante de las artes, por su capacidad expresiva abstracta no ligada a ideas o imágenes, sobre todo en el género instrumental. Esto lleva a una utilización de la música de tipo *formalista*, centrada en sí misma, en sus procedimientos y estructuras, tendencia que se conoce como «música absoluta».



Figura 15.2: Caricatura realizada por J.J. Grandville en 1846, que satiriza la excesiva sonoridad de la orquesta romántica. El personaje del compositor-director es supuestamente Hector Berlioz.

Pero al mismo tiempo, el afán romántico de unión de las artes lleva a identificar la música con elementos de la literatura o las artes plásticas, a veces a través de títulos evocadores, pero también con la adición de un «programa» a la obra musical, que habitualmente es un argumento literario, pero puede ser también un poema, una serie de reflexiones, una descripción... Es la llamada «música programática», que no hay que confundir con la «música descriptiva» anterior: esta última hacía referencias sonoras directas a sonidos externos a la música; la música programática trata de «significar» solo con elementos musicales no relacionados con el exterior.

En cuanto a las formas musicales, se siguen utilizando y desarrollando las grandes formas heredadas del clasicismo: sinfonía, sonata, cuarteto de cuerda, ópera, concierto con solista...; pero también aparecen formas nuevas, ligadas a nuevas necesidades musicales o a nuevas concepciones de la música: la pieza breve, la canción o el poema sinfónico.

15.2.2. Características estéticas

Las diferencias entre el estilo clásico y el romántico son más notables en el aspecto estético que en el formal. La música del siglo XIX está profundamente unida a las ideologías que se desarrollan en ese siglo, y que pueden manifestarse tanto en el aspecto «programático» de algunas obras como en elementos puramente formales (melódicos, armónicos, tímbricos...).

La ideología fundamental de la época es el **Romanticismo**, que surgió en principio como movimiento literario entre ciertos jóvenes alemanes de finales del XVIII, de la generación de

Beethoven. El auge del Romanticismo se sitúa en torno a 1830 y, aunque sus aspectos literarios e ideológicos van desapareciendo en la segunda mitad del siglo, el romanticismo musical se mantiene hasta más allá de 1900.

Las características estéticas principales del Romanticismo son estas:

Individualismo. El sujeto individual se coloca en el centro del pensamiento romántico, lo que conduce a considerar el arte como expresión de la personalidad del autor o intérprete; esta idea, tan habitual ahora, no existía en las épocas artísticas anteriores, en que el artista expresaba grandes ideas colectivas (religión, monarquía...) o trataba de mostrar las creaciones naturales o humanas. A partir del Romanticismo, el compositor y el intérprete utilizarán la música como manifestación de sí mismos.

Sentimentalismo. Los románticos sitúan las emociones por encima de las ideas, con lo que la expresión artística, concebida tal como se indica en el punto anterior, se centrará sobre todo en transmitir sentimientos y emociones.

Exaltación de lo anómalo. Los románticos, a diferencia de los clásicos, prefieren todo aquello que se sale de lo normal: la tormenta frente a la calma, lo irregular frente a lo regular, lo irracional frente a lo racional... En música, esto se refleja en la preferencia por los acordes «ambiguos», la asimetría formal, las modulaciones repentinas...

Nacionalismo. El nacionalismo romántico es consecuencia de lo expuesto en el punto anterior. Frente a las grandes ideas colectivas, propias de los imperios, los románticos ponen el acento en lo que hace diferente a una comunidad, lo que la constituye en «nación» distinta de las demás. Al margen de su influencia en los movimientos políticos y las revoluciones de la época (en las que participaron, de forma directa o indirecta, muchos músicos), el nacionalismo se refleja en música en el interés por la canción popular, que se consideraba «esencia del pueblo», y de la que se extraerán melodías y ritmos, pero también procedimientos modales y armónicos.

15.3. Géneros musicales

15.3.1. La música de cámara

Las revoluciones de fines del XVIII y del XIX transforman profundamente la estructura social de Europa, llevando a la burguesía a ocupar un lugar central. Esto conlleva cambios en la producción, difusión y consumo de la música, que venían gestándose a lo largo del siglo XVIII: desaparecen las formas de mecenazgo anteriores, sustituidas por el concierto público y la dependencia de los gustos de los asistentes; por otra parte, entre la burguesía se afianza la costumbre de interpretar música en el ámbito doméstico, lo que requiere una cantidad importante de obras nuevas destinadas a este uso.

La música de cámara va a tener así dos ámbitos y dos estilos: de un lado, piezas destinadas al consumo doméstico, habitualmente sin grandes complicaciones técnicas; por otro, piezas destinadas al concierto público, para ser interpretadas por músicos virtuosos, y por tanto de un nivel alto de dificultad.

Las agrupaciones de cámara son en principio las mismas que en el clasicismo, destacando por encima de todas el **cuarteto de cuerda**, principalmente dirigido a músicos profesionales; gana aceptación el **trío con piano**; aumenta también la presencia de instrumentos de viento



Figura 15.3: *Muchacha al piano*, de Paul Cézanne (1869). El piano era un instrumento imprescindible en todos los hogares burgueses, y habitualmente eran las mujeres jóvenes quienes lo tocaban.

en la música de cámara, especialmente maderas (clarinete, flauta, oboe) pero también metales, en especial la trompa.

Casi todos los músicos románticos compusieron obras para agrupaciones de cámara. Destaca especialmente la música de cámara de Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms y Dvořák.

En la interpretación a solo, el piano se convierte en el instrumento fundamental de la música romántica, tanto en el ámbito doméstico (en los hogares burgueses no faltaba nunca un piano) como en el ámbito del concierto virtuoso. El piano va a ser también el instrumento imprescindible en la interpretación a dúo, tanto acompañando a otros instrumentos (violín, violonchelo, clarinete...) como al canto. En relación con esto hay dos formas musicales que van a ser ampliamente utilizadas durante el XIX: la pieza breve para piano y la canción.

La **pieza breve** es una composición de corta duración con estructuras simples (ternaria ABA, rondó, fantasía...) que puede presentar niveles de dificultad interpretativa muy diferentes. Muchas están derivadas de danzas populares (vales, mazurkas, polonesas...); otras son de inspiración lejanamente literaria (baladas, nocturnos...); otras se centran en cuestiones técnicas y formales (estudios, preludios, scherzos...).

Este género está también presente en el catálogo de casi todos los compositores románticos, desde Schubert hasta Chaikovski. Destacan de modo especial los dos grandes virtuosos del piano, Chopin y Liszt; la obra del primero es casi exclusivamente pianística; el segundo se centró en el piano durante la primera etapa de su carrera musical, para dedicarse después a la música sinfónica. También Mendelssohn, Schumann y Brahms tienen una importante producción para piano solo.

Un género vocal que puede incluirse entre la música de cámara es la **canción**, generalmente para una sola voz con acompañamiento de piano; según el idioma del texto y el país del compositor recibe diferentes nombres, aunque el más habitual es el término alemán **lied**. Son piezas de duración breve, habitualmente estróficas, con una diversidad grande de formas, entre las que destaca la forma ternaria ABA, pero también la puramente estrófica (AAA...) o la composición diferente de principio a fin. En la canción, el piano no se limita a ser un simple

acompañante del canto y se mantiene en un plano de igualdad.

El iniciador de la canción romántica es Schubert, autor de numerosos *lieder*. También son importantes las canciones de Schumann y Brahms.

Junto al piano, también la guitarra tiene un papel importante como instrumento solo y como acompañante en la canción.

15.3.2. La música sinfónica

El concierto público, que se había desarrollado en los últimos años del siglo XVIII y comienzos del XIX se convierte en la principal forma de difusión de la música en la época romántica, creando así una nueva orientación en la profesión musical: los compositores no necesitan ya del mecenazgo aristocrático o eclesiástico para desarrollar su trabajo, pero a cambio dependen del apoyo del público que paga las entradas.

En los conciertos públicos el repertorio es principalmente sinfónico, aunque también eran frecuentes los conciertos (o *recitales*) de solistas virtuosos. Junto a nuevas composiciones se incluyen en el repertorio composiciones anteriores, desde Haydn y Mozart hasta los principales compositores del momento; este repertorio se va a consolidar definitivamente a comienzos del XX, cuando se produce la ruptura entre música «clásica» y música «moderna» o «contemporánea».

A lo largo del XIX, la orquesta sinfónica crece en número y variedad de instrumentos. Frente a los veinte componentes habituales en tiempos de Haydn, se llega a superar el centenar e incluso a acumular varios centenares cuando se unen coro y orquesta. Se incluyen nuevos instrumentos en la orquesta (tuba, contrafagot, celesta...) y aumenta el protagonismo del viento y la percusión, equilibrando la importancia de las distintas familias instrumentales. Esto conduce a una **variedad de timbres** muy característica de la orquesta romántica.

A la variedad tímbrica se une la **diversidad armónica**, propia de toda la música romántica, pero mucho más efectiva en la orquesta al contar con más instrumentos y de más tipos diferentes.

Todo esto conduce al aumento progresivo de las dimensiones de las obras sinfónicas, que superan habitualmente la media hora de duración y pueden llegar incluso a superar la hora.

La forma musical sinfónica más importante sigue siendo la **sinfonía**, que era también la forma que daba más prestigio a los compositores. La mayoría de ellas utilizan la forma clásica en cuatro movimientos, aunque hay sinfonías con un número diferente, incluso en un solo movimiento. Se añaden recursos nuevos, como es la voz humana, solista o en coro. Dos tipos importantes de sinfonía son la **sinfonía cíclica**, con uno o más temas comunes a todos los movimientos, y la **sinfonía programática**, que desarrolla un programa literario.

Debido a las grandes dimensiones de las sinfonías románticas, no suelen ser muchas las que compone cada músico: Schubert y Dvořák nueve, Chaikovski seis, Mendelssohn cinco, Berlioz, Schumann y Brahms cuatro cada uno. Destacan entre todas ellas las dos últimas de Schubert («Incompleta» y «Grande»); la tercera («Escocesa») y la cuarta («Italiana») de Mendelssohn; la tercera («Renana») de Schumann; las dos últimas de Brahms; la sexta («Patética») de Chaikovski; o la novena («desde el Nuevo Mundo») de Dvořák. Todas las sinfonías de Berlioz son programáticas, destacando la primera (*Sinfonía fantástica*); Liszt escribió dos sinfonías programáticas: *Dante* y *Fausto*.

En el **concierto con solista** dominan los dedicados al piano, al violín y al violoncello. La forma general es la clásica en tres movimientos. Destacan, entre los conciertos para piano, los de Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms y Chaikovski; para violín de Mendelssohn, Brahms y Chaikovski; para violoncello de Schumann y Dvořák.

Una forma sinfónica importante en el romanticismo es la **obertura**. Procede de la obertura de ópera, pero como forma exenta presenta características diferenciadas: en primer lugar destaca su carácter programático, reflejado normalmente en el título; por otro lado, suele presentar forma de sonata, aunque a veces adopta otras formas. Son importantes, entre otras, las oberturas de Mendelssohn (*El sueño de una noche de verano*, *La gruta de Finngal*), la *Obertura trágica* de Brahms o la *Obertura 1812* de Chaikovski.

La forma más característicamente romántica es el **poema sinfónico**. Creado por Liszt, consiste en una obra sinfónica en un solo movimiento, dividida habitualmente en secciones, que desarrolla un programa literario, extraído normalmente de un poema, una novela o un drama, aunque también de obras de tipo filosófico. Entre los poemas sinfónicos de Liszt destacan *Los preludios* o *Mazeppa*. Otro autor destacado, ya en el posromanticismo, es Richard Strauss, con obras como *Así habló Zarathustra*, *Don Quijote* y *Till Eulenspiegel*. Entre los compositores nacionalistas tuvo gran desarrollo; ejemplos de ello son *Una noche en el Monte Pelado*, de Mussorgski, *Shehérezade*, de Rimski-Korsakov, o *El Moldava*, del checo Smetana.

15.3.3. La música teatral

El teatro sigue siendo en el XIX el lugar más importante de actividad musical. La ópera es el género principal, como lo era ya en los dos siglos anteriores, y da lugar a una serie de derivados, como la opereta. Pero en el teatro se van a desarrollar otros géneros musicales, como la música incidental y el ballet.

La **ópera romántica** parte en principio de las formas clásicas (ópera seria y ópera bufa), pero a lo largo del siglo se van a crear estilos nuevos. En **Italia** se da prioridad al papel de los cantantes, poniendo el acento en el *bel canto*, el canto virtuoso de lucimiento. El modelo principal será la *ópera por números*, con escenas claramente separadas centradas en las *arias* de los cantantes. La acción es mínima.

El primer operista importante del XIX italiano es **Gioacchino Rossini** (1792-1868), autor de óperas famosas como *El barbero de Sevilla* o *Guillermo Tell*. Tras él, otros como **Vincenzo Bellini** (1801-1835) o **Gaetano Donizetti** (1797-1848) consolidan el estilo del *bel canto*. El gran autor de óperas del Romanticismo italiano es **Giuseppe Verdi** (1813-1901), con muchísimas óperas importantes: *Nabucco*, *Rigoletto*, *La traviata*, *El trovador*, *Aida*... Las óperas de Verdi son en su mayor parte tragedias, con argumentos tomados de obras teatrales contemporáneas o anteriores, principalmente de Shakespeare (*Falstaff*, *Otelo*).

En Alemania se desarrolla un estilo radicalmente distinto, centrado en la figura de **Richard Wagner** (1813-1883). El ideal de Wagner es el *drama musical*: consideraba que todos los elementos de la ópera, incluida la música, debían servir a la acción. Wagner rechaza el *bel canto* y la estructura por números; sus óperas buscan la acción continua, los diálogos están integrados en la acción y no existen arias propiamente dichas. Por otra parte, Wagner dio una gran importancia al papel de la orquesta, que no es solo el «fondo» de acompañamiento de los cantantes, sino que tiene una participación activa comentando musicalmente la acción, principalmente a través de los *leitmotiv*, motivos melódicos o rítmicos asociados a personajes, acciones, temas, etc. Wagner influyó de manera notable en la música sinfónica de su época y no solo en la ópera. En Alemania los músicos se dividieron en «wagnerianos» y «antiwagnerianos» (estos últimos con Brahms como modelo); en el resto de Europa sucede en gran parte lo mismo: Wagner no pasó inadvertido en la música europea de la segunda mitad del XIX.

En Francia, el estilo operístico principal es la **Grand opéra**, con argumentos trágicos y serios; pero se desarrolla también un modelo más ligero, de argumentos cómicos, con inclusión de diálogos hablados: la **opereta**, cuyo principal representante es **Jacques Offenbach**, autor



Figura 15.4: *La orquesta de la Ópera*, de Edgar Degas (1870). El teatro era el ámbito habitual de la interpretación sinfónica, así como de la ópera y el *ballet*.

de *Orfeo en los infiernos*, entre otras muchas.

La ópera es también el género preferido por los compositores llamados nacionalistas; compusieron óperas importantes los rusos Mussorgski (*Boris Godunov*) y Borodin (*El príncipe Igor*), o el checo Smetana (*La novia vendida*).

Otro género importante en la música teatral es la llamada **música incidental**, una especie de «banda sonora» para una representación teatral. De las muchas composiciones de este tipo, son famosas la música para *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare, de Mendelssohn, o la música para *Peer Gynt* de Ibsen, del noruego Edvard Grieg.

En el Romanticismo se desarrolla de forma importante el *ballet*, convertido en un género dramático-musical, la puesta en escena de un argumento (normalmente sacado de cuentos, leyendas y otras obras literarias) a través de la danza. La música cumple aquí un papel fundamental, al no haber palabras, ni en diálogo ni en canto. El más importante autor de música para ballet en el XIX es el ruso **Piotr Chaikovski**, con obras como *El lago de los cisnes*, *Cascanueces* y *La bella durmiente*.