32/4

ADOLFO SALAZAR

LA MUSICA EN LA SOCIEDAD EUROPEA

HASTA FINES DEL SIGLO XVIII

II

EL COLEGIO DE MEXICO

LA MUSICA EN LA SOCIEDAD EUROPEA HASTA FINES DEL SIGLO XVIII

Primera edición española, 1944

Queda hecho el depósito
que marca la ley. Copyright
by *El Colegio de México.*

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

por

Fondo de Cultura Económica
Pánuco, 63

ADOLFO SALAZAR
Miembro de El Colegio de México

LA MUSICA EN LA SOCIEDAD EUROPEA

Hasta fines del siglo xviii

II

Vox donus Spiritus

EL COLEGIO DE MEXICO

No llegaremos a entender la historia de los hombres y de otros tiempos mientras no comprendamos los requerimientos a que aquella historia satisfizo... Lo que suele llamarse, en sentido histórico, documentación, ya sea en escritos, esculturas, retratos o esté aprisionada en discos de gramófono, no llega a ser documentación efectiva mientras no estimule y asegure en el lector la memoria de estados de conciencia por los que haya pasado él mismo... la historia no llega a nosotros de afuera, sino que vive en nuestro interior... la vieja historia no era sino crónica o erudición y se atenía a lo externo: la que ahora ha surgido es el pensamiento histórico, forma única e integral del conocimiento... del pensamiento que no corta relaciones con el pasado, sino que se levanta sobre él idealmente y lo trueca en conocimiento... El historiador, movido por un impulso hacia lo porvenir, contemplador de lo pasado con ojos de artista, ve en la vida, por todas partes, las obras humanas a esta luz, siempre imperfectas y perfectas, fugaces y permanentes al mismo tiempo...

B. Croce

CUARTA PARTE

EL BARROCO

(Continuación)

CAPITULO III

Estilo vocal y estilo instrumental. El descubrimiento de un Nuevo Mundo y el Drama musical. Sentido expresivo de la voz humana en la Opera in musica. *Capacidad sintética del nuevo género. Elementos plásticos y musicales vivientes en el Renacimiento al llegar la* Opera in musica. *Las laudas representadas. Las* Divozione. *El* Corrotto *y su versificación. La* Sacra Rappresentazione. *Su interpretación. Los* ingegni *escénicos. La música en las representaciones sacras. Trozos monódicos y polifónicos. Los* intermezzi. *El Madrigal representado. Evolución expresiva de la Polifonía madrigalista. Tendencia hacia el predominio de la voz. El Madrigal con argumento. Striggio, Vecchi, Banchieri. Distribución de las voces polifónicas en la representación.* La Commedia dell'Arte. *La comedia latina y la nueva comedia italiana. Su popularidad. León X. Comedias latinas en las cortes italianas. Su carácter espectacular. La* Favola pastorale. *Antecedentes. Poliziano. La* Favola di Orfeo. *Sus dos redacciones. Transición hacia el drama pastoral. Tasso y Guarini. La lengua vulgar en el teatro. Falta de público y de sentido popular. Decadencia de la comedia erudita. La* Farsa. *Sus transformaciones. Predominio de lo lírico sobre lo dramático en el arte italiano. Ambiente refinado, propicio para la llegada de la* Opera in musica. *La* Academia de Música y de Poesía *parisiense. Los poetas de la Pléyade y sus músicos. Lejeune, Mauduit. La ilusión del teatro a la antigua. La* camerata *del Conde Bardi en Florencia. Sus poetas y sus músicos. Galilei, Rinuccini, Peri, Caccini, J. B. Doni.* In armonia favellare. *La ópera florentina. El* Oratorio, *en Roma. Su primera época. San Felipe Neri, Animuccia, Ancina, Soto de Langa. La* Rappresentazione di Anima e di Corpo, *de Emilio dei Cavalieri. Progresos de la Opera. Claudio Monteverde. Su aportación al Drama musical. Intensidad expresiva de su genio. Sus Madrigales y sus Operas. Los teatros públicos en Venecia.*

LA DIFERENCIA entre un estilo vocal y un estilo instrumental, es decir, entre maneras de expresión propias y características a la construcción musical de la voz humana en diferencia con las series melódicas de que son capaces los instrumentos de música, requirió, como se ha visto, un largo proceso estético y técnico, en la interior apetencia del sentido artístico humano y material; esto es, la posibilidad creciente de prácticas musicales en determinadas técnicas que van unidas normalmente al desarrollo de una volición estética precisa. Toda técnica, toda manera de hacer, responde a una necesidad estética, a una voluntad de expresión; pero, solidariamente, las novedades técnicas abren horizontes insospechados al arte y estimulan al artista a nuevos descubrimientos. América no se descubrió, en el fervor del Renaci-

miento, hasta que la sociedad europea exigió el ensanchamiento de sus perspectivas económicas, en un movimiento de continua dilatación espiritual, de "voluntad de dominio", como Nietzsche lo hubiera llamado: dominio material y espiritual en conjunción que determina a la aventura. Mas la busca, al otro lado de los mares, de las regiones donde se producen las especias (ricos productos que solicitaba acentuadamente aquella sociedad) trajo a Europa no ya las Indias de la canela y la quina, sino un nuevo continente.

No lo entendió así todavía Colón, su descubridor. Otros tuvieron que ir detrás de él para comprender que un mundo nuevo había nacido a la cultura europea; española, en primer término. El siglo XVI es el siglo de los descubrimientos, geográficos y de otra índole. Lo que varios músicos descubrieron en Florencia, a fines del siglo XVI, creyendo resucitar el drama griego, fué, mucho más que eso, el descubrimiento de un nuevo continente musical: el de la Opera.* Y este descubrimiento, de inmensa trascendencia,

* Los historiadores del drama musical italiano como Solerti lo denominan genéricamente *melodramma* y a la reforma florentina, *Riforma melodrammatica*. Nosotros preferimos denominar como *opera in musica* al período que va desde las obras más tempranas de este arte hasta aquéllas que estaban conocidas ya genéricamente como *óperas*. Pero ni una ni otra denominación proceden de los inventores del género, que las clasificaban simplemente según las especies corrientes en su tiempo o no las clasificaban de ninguna manera. Así se enunciaba la *Euridice* diciendo *L'Euridice, composta in musica, in stile rappresentativo da Giulio Caccini detto Romano*. El subtítulo de *dramma musicale* era el corriente a fines del siglo XVI y todavía se decían así las óperas de la primera mitad del XVII como por ejemplo el *S. Alessio... dramma musicale* del Cardenal Barberini y Stefano Landi, o *La vita humana* de Marco Marazzoli (Roma, 1658) y sus contemporáneas. A fines del XVI se encuentra la clasificación como *melodramma*. Por la misma época, la comedia madrigalesca *Amfiparnaso*, de Vecchi (1597) se considera como *commedia harmonica* (o *armónica)*, nombre que se verá favorecido en España en los primeros ensayos melodramáticos. *Il Giuoco della Cieca*, de Cavalieri (1595) se apostilla como *Pastorelle tutta in musica*. Doni no otorga a los operistas florentinos otro título sino el de *architetti di musica scenica*. El *Orfeo* de Monteverde aparece como *favola in musica*, pero ya *L'Incoronazione di Poppea* se dice ser una *opera musicale* (Claudio Monteverde) para el poema de Francesco Businello, *rappresentata nel Teatro Grimano (di Venezia) l'anno 1642*. Se ve claramente aquí cómo se comenzó a denominar *opera* a este género, no precisamente por los músicos, sino por los poetas o libretistas con referencia no a su poema sino a la obra musical con que el compositor colaboraba. La denominación empieza, pues, con los primeros teatros públicos de Venecia. El de S. Cassiano Novo se abre en 1637 y en 1639 se encuentra en el libreto de *Le Nozze di Teti e Peleo* esta mención de *opera*. Según R. ROLLAND, ("L'Opéra au XVII siècle en Italie", *Encyc. du Cons. de Paris*, 1912, p. 715 *n.*), "la mayor parte de los *libretti* vendidos a los espectadores en Venecia llevaban el título de *Opera musicale*". "Es probable —añade Rolland— que los extranjeros, muy numerosos en estas representaciones en donde ciertos príncipes alemanes tenían reservados sus palcos, creyesen que el vocablo *opera* se aplicaba exclusivamente a los dramas en música". Vemos, en efecto, que todavía

no se habría producido sin haberse llegado evolutivamente a la nueva situación estética planteada por la diversificación de los estilos vocal e instrumental. Aquello, la ilusión helenística, fué la "causa última", la causa final, como el viaje de las tres carabelas. Su causa profunda fué un sistema social que necesitaba expansionarse, y un concepto cada vez más concreto del "cosmos", hecho tangible en la esfera. Del mismo modo, el intento de la "camerata" florentina no habría tenido mayor trascendencia que el de Ronsard y la Pléyade con su "música mensurada a la antigua" si la conciencia musical de la nueva época que se aproximaba (la llamada "época del Barroco"), no hubiera estado ya madura para crear un tipo de arte donde la voz, al parecer monódica, pero sujeta potentemente a su acompañamiento por el sentido armónico, pudiera expresar en un estilo propio las pasiones humanas, el sentimiento poético; mientras que ese sentido armónico por el cual la voz se une a la interna entraña del fenómeno cósmico que es la música, tendría, a partir de esa época, una plasmación instrumental que, independientemente del drama, conduciría a las formas instrumentales: a la Sinfonía.

"Un cambio semejante —dice Paul Bekker— no fué posible hasta que se llegó a una época en la cual las ideas de mecanismo y de leyes físicas se hicieron predominantes y rigieron al mundo", concepción física del Universo que se eleva durante el Renacimiento. Y, a este punto, es de interés notar que el padre del gran astrónomo Galileo, Vincenzo Galilei, fué uno de los instigadores de la reforma melódica en Florencia, reforma que condujo, a través de varias fases, al concepto de la Opera barroca, o sea una acción en la que la voz expresa declamatoriamente el texto poético mientras que los instrumentos establecen conjuntamente un ambiente sonoro en el cual caben los efectos de expresión armónica e instrumental idóneos (de color, como hoy se dice), los cuales subrayan el patetismo u otras circunstancias de la acción.

La acentuación del sentimiento humano, de sus dolores o de sus alegrías, la expresión de cuanto es propio del hombre en sí mismo y en sus relaciones con la Naturaleza, sustituye en el orden musical a lo que hasta ese momento de la civilización europea había expresado la Música de más

algunos años después la escuela romana seguía denominando "dramas musicales" a sus producciones. La acepción general de "opera" para este arte lírico-dramático debió de extenderse por Europa con las obras de Cavalli, el músico de la mencionada: *Le Nozze di Teti*, y sus contemporáneos de la escuela veneciana, y, en seguida, las escuelas romana y napolitana. No repentinamente. La más famosa de las composiciones de Marco Antonio Cesti, *Il Pomo d'Oro*, representada en Viena en 1667, se considera todavía como una *festa teatrale*, a lo que contribuye el género del espectáculo, que recuerda las fastuosidades anteriores de las cortes italianas y que, como ellas, se despliega con ocasión de un matrimonio regio.

noble porte: las relaciones del hombre con la Divinidad, la absorción del hombre en el sentimiento de lo divino. Una música de mucha menor categoría que la música eclesiástica la había ido siguiendo humildemente como el can que va tras del jinete en su cabalgadura, como el escudero al caballero, como el menestral al trovador. Tras del Renacimiento, en donde multitud de causas debilitan o transforman el sentimiento religioso, en el sentido exclusivamente teológico, o lo mantienen en círculos menos extensos que anteriormente, la música religiosa, aunque alcance cimas de belleza y expresión insuperables como en Palestrina o Victoria, tenderá a un aislamiento de las fuentes vivas de la sociedad renacentista, de tal manera, que la Misa de tan grandes artistas palidecerá una vez ellos hayan desaparecido. En cambio, la música profana invade al mundo, tanto cuando utiliza el órgano perfecto en su estilo y estructura técnica que fué, sobre todo, propio de la Iglesia: el coro polifónico, ahora derivado por nuevas vías, como cuando recurre a la melodía monódica que, más propia para el canto popular, después de haber sido la magna creación del primer milenio de la Iglesia, originó más tarde formas breves fáciles en su sentido y ricas en carácter.

Cuantos elementos líricos o dramáticos y cuantos medios técnicos encuentra a mano la música del Renacimiento para dar expresión a sus anhelos expresivos, servirán a sus artistas y al arte que la nueva época necesita. De tal modo esta época tiene un poder sintético y una tal fuerza capaz de amalgamar elementos disparejos, que referirse a la llamada "reforma melódica" de la camerata florentina sin tener en cuenta esa multiplicidad de elementos, presentaría bajo una luz parcial a la gran creación del Renacimiento en sus postrimerías, lindando ya con el período barroco: a la *opera in musica*. Un golpe de vista panorámico se hace necesario para recordar la multitud de ingredientes que el Renacimiento va a fundir en su hervor y que, todos ellos, hereda de tiempos viejos: a unos revive con la vitalidad de su sangre popular, en pleno impulso ascendente; a otros, exangües ya, habrá de transformarlos de tal manera que, si pierden su sentido original, cobrarán aspectos nuevos perfectamente utilizables. De la síntesis y colaboración, en proporciones diferentes, de esa inmensa cantidad de elementos, va a salir un Nuevo Continente lírico-dramático, que es la obra culminante del Renacimiento en Italia, de donde irradiará a todos los países de la Cultura.

Recordemos, pues, brevemente, este repertorio:

1. Espectáculos o representaciones de carácter profano y en lengua vulgar:

a) como reminiscencia y transformación del teatro religioso popular

medieval: misterios (o fiestas con distintos nombres), autos, entremeses, formas visuales de las fiestas del Corpus;

b) procedentes de antiguas fiestas paganas como el Carnaval y los mayos o mayas.

2. Piezas de música monódica dialogada como las *tensó* y *jocs partis* trovadorescos,* la *balerie* y las pastorelas francesas, las serranillas y villancicos españoles, la *ballata sacra* italiana y las laudas de esta especie. O bien, formas breves procedentes de la polifonía en formas populares en disposición dialogada, con tendencia a la representación que culmina en el madrigal dramático y representado.

3. Piezas procedentes de la imitación o reminiscencia del teatro clásico latino, comedias, églogas, pastorelas, de carácter predominantemente erudito o letrado.

4. Espectáculos de carácter burlesco (principalmente en Francia) como los *fous,* las *soties* (o *sotties),* momos, prosas y sermones farcidos, cuadros vivos, interludios representables.

5. Danzas de toda índole: de los salones señoriales, bailes propios del pueblo o danzas donde ambas clases sociales se mezclan en las plazas con motivo de festividades solemnes.

6. Fiestas de carácter suntuario: carros (con representaciones en ellos), alegorías, *triomphi,* ballets callejeros, mascaradas, cabalgatas, procesiones, desfiles de monstruos, "rocas" o castillos que se disputan moros y cristianos.[1]

7. Musicalmente: carácter monódico de la melodía con tendencia a la armonización desde las canciones narrativas y romances, el arte de los trovadores, cantigas en España, cantos de flagelantes, laudas, madrigales monódicos y sobre todo la monodía acompañada en instrumentos tales como el laúd y la vihuela.

8. Persistencia del estilo polifónico, con tendencia a la igualdad silábica, acentuación prosódica coincidente con el metro musical, armonización por acordes en frótolas, villancicos y demás piezas breves de carácter popular, sobre todo. Veamos un poco más detalladamente algunos detalles sustanciales.

En el capítulo II de la Cuarta Parte de este libro hemos aludido a la resurrección que los *ludi* apolíneos de la mayor antigüedad helénica tuvieron al entrar la segunda parte de la Edad Media en los *jeux* de Adam de la Halle, como el *Jeu d'Adam,* representado en Arras en 1262 (vol. I, p. 425); juegos representados, de carácter marcadamente pastoril y cuya música

* *Tenzoni di sonetti* son en tiempos del Dante *serie a botta e risposta* en sonetos, como los cambiados entre él y Lapo Gianni *(vid.* F. FLAMINI ed. A. POMPEATTI, *Saggio proemiale* a la edición de la *Divina Comedia,* Milán, 1925, "Biblioteca di clasici italiani annotati".).

apelaba en buena parte a los "timbres" o melodías breves de procedencia popular.[2] A los *jeux* del Norte de Francia corresponden los *puys* del Mediodía o concursos líricos de carácter trovadoresco. El *puy*, montañita, colina, o simplemente estrado,[3] servía en el siglo XIV para representar Misterios, encomendados a Cofradías de representantes, con un aspecto crecientemente profesional frente a la facecia de otras *confréries joyeuses*, eminentemente burlonas y grotescas. Mientras que éstas tienden a desaparecer, como hechura típica de la Edad Media de la que sólo se guardará memoria en las fiestas carnavalescas, las Cofradías de carácter serio tienden a encargarse con exclusividad de la representación de esas piezas del teatro religioso-popular: el resultado será el de una acentuación de su profesionalismo, del aspecto literario de la pieza y el reflejo de las influencias del gusto del tiempo sobre ellas.

Aunque pueda decirse que en Italia (como en España) no existieron propiamente Misterios a la francesa, espectáculos análogos se extienden por ambos países, según ha quedado hecha mención. El nombre de *ludi* se encuentra en Italia, por la misma época de Adam de la Halle, en un *Ludus Christi* que abarcaba los episodios principales de la Pasión y de cuya representación en Cividale consta memoria en los años 1298 y 1303; pero se trata todavía de un espectáculo en latín y representado por clérigos, de una clase que Symonds * compara al *Mystère de la Passion* de Greban o a los *Miracles* ingleses de Coventry y Widkirk. Sea efecto de una infiltración del *Mistère* francés, sea fenómeno parejo al sentimiento que dió origen a aquéllos en Francia, la tendencia hacia la plasticidad del fervor religioso tiene en Italia géneros autóctonos cuyo origen se traza, más directamente, en las prácticas de los cantores de laudas o *laudesi*. Estos géneros son principalmente dos: uno, nacido en la Italia central, en la región de la Umbría (Gubbio, Perugia Foligno); otro, colindante con la Toscana (Florencia, Luca, Siena). La lauda representada toma en la Umbría el nombre de *Divozione* al mediar el siglo XIV, mientras que su continuación en Toscana se titula, más simplemente, como *Sacra Rappresentazione*.

El tema favorito de las *Divozione* es el de la Pasión. En Perugia se hace favorita una forma de versificación llamada *Corrotto*, o canto de lamentación, que tuvo en Jacopone de Todi su poeta favorito.** Jacopone sigue en sus octavas una versificación directamente derivada del himno eclesiástico, de este modo: *aaab, cccb*, cuya rima en *b* se mantiene durante todo el curso de la poesía; forma también corriente en la poesía española de esa época y colindantes cuando la rima *b* sirve como verso de *vuelta* hacia un estribillo preliminar, lo cual recibe el nombre de *zéjel*, según se

* *Renaissance in Italy*, "Popular religious Poetry", cap. IV.

** *Vid.* cap. IV de la 2ª Parte.

explicó oportunamente.* Así, en efecto, encontramos esta especie de letanía en una lauda de Jacopone:

Figlio, l' alma t' e uscita,
Figlio de la smarrita,
Figlio de la sparita,
Figlio mio attosicato!
Figlio bianco e vermiglio,
Figlio senza simiglio,
Figlio, a chi m' apiglio,
Figlio, pur m' hai lassato!

cuya expresión patética está deseando pasar del monólogo al diálogo, y así encontramos otra lauda del místico franciscano, donde la respuesta parece inminente:

O Maria, co facivi – quando tu lo vidivi?
Or co non te morivi – de l'amore afocata?, etc.

Un poco más allá, dentro del mismo sentido, y la *lauda pro defunctis* nos mostrará al vivo y al muerto en diálogo: tema medieval por excelencia que repercute reiteradamente, bajo multitud de aspectos, en esta literatura:

Vivo: *Or ov'é 'l capo cusi pettenato?*
con cui t'aragnasti che'l t'ha si pelato?
fo acqua bullita che t'ha si calvato?
non te c'e oporto piu spicciatura.

Muerto: *Questo mio capo ch'avi si biondo,*
caduta e la carne e la danza d'entorno:
nol me pensava quand'era nel monno [mondo],
ca entanno a rota facea portatura.

El idioma dialectal y la forma en la expresión denuncian a las claras la procedencia popular, pronta a convertir en escena no importa qué asunto más o menos sagrado. Otros *corrotti,* más ágiles de versificación, se prestarán todavía mejor a ello, como son los que siguen la llamada *sesta rima,* en una cuarteta alterna seguida de un pareado, así: *ab ab cc,* en la cual parece como si el estribillo tradicional en estas breves formas pasase desde el comienzo de ellas a lo que es su glosa o *mudanza,* la cual, en cambio, tomará un carácter sentencioso, propio para la moraleja:

Vegio'l Maiestro gratioso
in casa di Simone mangiare:
tristo lo mie cuor doglioso,
ch'ie mi vergogno a lui andare,
ch'ie so tanto peccatrice,
d'andare a lui el cuor nol dice.

* *Vid.* cap. III de la 2ª Parte.

Aquí es la Magdalena la que habla en casa de Simón. Si esta lauda no tiene la afligida compunción de un *corrotto,* guarda siempre su versificación en la *sesta rima,** y más aún, su manera de estar cantada en lo que se dice un *modo passionale;* es decir, al modo de la Pasión, no un *modo pasquale,* o sea el modo de la Pascua, que son los dos grandes ciclos dentro de los cuales va a moverse la imaginación castellana en las *Eglogas* de Juan del Encina.

Por lo que al modo de canto se refiere, ambas formas dejan ver la facilidad con la cual la lauda se inclinaba en el caso de los *ottonari,* a un tipo de canto responsorial; en el de los *corrotti,* al canto antifonal para las dos primeras rimas *ab ab* seguidas inmediatamente por el responsorio *cc:* ambas formas conducen, como se dice, directamente al diálogo. La lauda dialogada tiene una forma pareja en la balada sagrada, la *ballata sacra,* que, para mayor similitud con la *balerie* de los tiempos trovadorescos, llevaba anexas sus maneras de danza, simultáneamente con la repartición cantada de la letra entre el coro y él o los solistas. Estos dos ejemplos son bien conocidos:

BALERIE

Coro: *Main se leva la bien faite Aelis.*
Solo: *Vous ne savés que li loursegnols dist?*
Il dist c'amours par faus amans perist.

Coro: *Voir se dist li loursegnols,*
Lais je di que cil est fols
Qui d'amor se veut partir.
Fine amours loiaus est boene a maintenir.
etc.

BALLATA SACRA

Coro: *Altissima luce col grande splendore,*
in voi, doze amore agiam consolanza.
Solo: *Fresca rivera, ornata de fiori,*
tu se'la spera di tutti colori;
guida la schiera di noi peccatori,
se c'asavori di tua beninanza.
etc.

* La popularidad o vulgarización de la *sesta rima* se encuentra en la *frótola.* Varios ejemplos fáciles de consultar se encuentran en J. WOLF, *Historia de la Música,* Barcelona, 1934.

La *balerie* de la bella Aelis no tiene por qué disimular su carácter galante, que era propio de su tiempo. La *ballata Altissima luce* pertenece al género piadoso, también fruto de su tiempo: la mutación de un carácter de inspiración en otro es asimismo propia de esta última época que vió trocar la humilde musa campesina de las villanescas y villanellas en un género "a lo divino", que no es sino una manera de mostrarse el espíritu del Barroco en la lírica popular o, mejor dicho, en las pequeñas formas de Italia tanto como de España, donde las artes plásticas les van de par. Y en la plástica vemos asimismo ese doble aspecto en las danzas señoriales que pintan los miniaturistas franceses e italianos del tiempo o los pintores al fresco del Po.

Si, en efecto, la lauda dialogada lleva a la *divozione*, su sentimiento, de un cristianismo doloroso y plañidero, inspira consecuentemente a los pintores de la época en sus *pietás* intensamente dramáticas, desde las de Giotto a las de Mantegna, al paso que la escultura policromada de Castilla tiene su acento trágico al que solamente puede enfrentarse la polifonía de un Victoria, ya que las villanescas espirituales españolas, reflejo de un arte italiano, no tienen carácter nacional verdaderamente propio.

Los laudarios italianos, como el de Orvieto, hablan de un *modo antiquo* y de una manera *nuova* para la representación de las laudas, a la altura del siglo xv recién sonado. Qué lujo de paramentos y qué abundante *atrezzo* exigían estas representaciones se echa de ver en las cuentas de gastos de confraternidades como la de San Dominico, en Perugia. El laudario perugino, que es casi un siglo (1339) anterior a aquél de Orvieto, parece mostrar a juicio de los competentes de qué modo la *ballata sacra* se infundió dentro del espíritu de la lauda representada. En todo caso, manera vieja o manera nueva debieron de mantener el lujo y aparato con que presentaban sus piadosos espectáculos y que, dentro de España, se prolongan por todo el siglo xv y avanzan en el xvi, hasta después de mediado (1562), según lo muestran las relaciones de gastos de la catedral de Salamanca, en tiempos de Lucas Fernández (y después), ordenador de sus fiestas al aire libre, cuyos textos escribía.[5] Las *laudi* se representaban en la región italiana mencionada dentro de los templos, para lo cual se construía un estrado donde subían los pastores, mientras que lateralmente se reservaban sitios, *luoghi deputati*, para los espectadores de rango según ocurre todavía en las representaciones alicantinas de la *festa* de Elche.

Un lujo análogo, o mayor acaso, en la parte visual del espectáculo, que tiende a absorber todo el interés del mismo y, consiguientemente, su poder edificante, se encuentra en las *Sacre Rappresentazioni* que son la derivación toscana de la *divozione* de la Umbria. Como la representación de las laudas estaba costeada por las cofradías, su difusión dependió en gran parte de los recursos económicos de éstas. Florencia era la capital más floreciente, según

quiere su nombre, y el aparato escénico tomó tal visualidad que hizo parecer modesto el de las *divozione*, por comparación. Cualesquiera que fueran sus puntos de contacto con el teatro religioso-popular medieval, una cosa a lo menos diferenciaba esos tipos italianos de los franceses, y fué la ausencia de elementos cómicos de color subido (aunque no se prescindiese de los moderados), ya que el grueso humor popular podía expansionarse en otro género de festejos como los cantos carnavalescos, con la algazara que les era inherente. Las *Sacre Rappresentazioni* duraron relativamente poco: se les da un espacio de cincuenta años, más o menos, entre 1470 y 1520 según Symonds, fecha que Romain Rolland prolonga hasta 1566 para Florencia.[6] Su mejor descripción es la que se hace en el prólogo de una *commedia erudita*, ya avanzado el siglo XVI (*Abraam e Sara*, Siena, 1581), en la que un padre explica a un su hijo cómo se desarrollaba una representación de tal índole que había contemplado en Fiésole, *festa non piu vista*. Los eruditos en la materia hacen hincapié, por lo que se refiere al tipo de versificación de estas piezas, en el hecho de que al estar representadas principalmente por niños* (a los que dirigía una especie de *coreuta*, el *festajuolo*), la redacción del texto debía ser apropiada para los menudos autores. Siempre en la *sesta rima*, Lorenzo de Médicis nos advierte (al paso que disculpa por anticipado a sus dos tiernos infantes, por cuya boca inocente habla, uno de los cuales habría de ser el famoso León X) que:

La compagnia del nostro San Giovanni
fa questa festa: e siam pur giovanetti;
pero scusate e'nostri teneri anni,
se'versi non son buoni ovver ben detti,
ne sanno de'signor vestire i panni,
o vecchi o donne esprimer fanciulletti:
puramente faremo e con amore;
soportate l'eta di qualche errore.

Las familias ricas inscribían a sus hijos en las confraternidades de moda, como la mencionada, y otras muchas, ayudando generosamente a los gastos. Las representaciones se hacían en el refectorio de los conventos o en el oratorio de las cofradías; mas rara vez, al aire libre. Cuando el texto asume el interés predominante, cualquiera que fuese el que ostentase la música y el espectáculo, un género derivado nacerá, tan importante por el momento

* A veces por personas mayores: tal el canónigo que en 1541, para mayor realismo en su interpretación de *La Creacione di Adam ed Eva* se presentó en cueros en la sagrada escena, entre el tumultuoso aplauso de los circunstantes, lo cual sugirió a otro imitarle en una escena de la vida de San Francisco, cuando éste renuncia a las vanidades sociales.

como la misma *opera in musica*, género que llevará como título genérico el del lugar de su nacimiento: el *Oratorio*.

Las *Sacre Rappresentazioni* se hacían por lo regular al atardecer, y la concurrencia, invitada o espontánea, lo era a título gratuito. Importa señalar en su música el empleo frecuente de cantos a solo con acompañamiento de laúd o de viola, pero la *Sacra Rappresentazione* es ya un espectáculo sintético donde se reúne cuanto se conoce y lo nuevo se mezcla a lo viejo, de manera que lo mismo se cantan solos declamatorios que laudas llenas de unción; trozos del repertorio litúrgico y pasajes en estricta polifonía. Para injertar cuanto viene a la fantasía de sus autores dentro de un episodio "sagrado", es decir de una historia basada en los textos religiosos, nada mejor que meter a la fuerza, si no de grado, a lo largo de su poco interesante desarrollo, multitud de episodios o intermedios donde lo disparejo es de norma y en donde el gusto está en la variedad. Personajes bíblicos hablan en el tono del día y pasajes hay que tienen el realismo que ya pudo encontrarse en los sainetes —valga la denominación— de Teócrito, como cuando las siracusanas van a la fiesta de Adonis.[7] Las gentes cotidianas se codean con los personajes sagrados, o, si no, unos esperan pacientemente "entre bastidores" a que los otros hayan despachado su cometido. Personajes legendarios hablan de las cosas del día y no ignoran los lugares concurridos de Florencia. Si les da la vena erudita, Nabucodonosor puede citar a Aristóteles y Abraham a Alfonso de Castilla, y todos beben el vino de la campiña toscana. En la representación de *Abraham e Isac* se canta y se baila una lauda, lo cual es de tradición piadosa, según lo vimos en algún *ball rodó* de los peregrinos por tierras catalanas. Si hay banquetes, se toca, se canta y se danza, lo cual es también de la tradición más vieja. Los predicadores aparecen en escena en sobrepelliz y endilgan sermones o cantan el *Te Deum* o explican *c* por *b* el misterio de la Santísima Trinidad. De lo cotidiano se pasa a lo espeluznante, al modo medieval; y esta vez, con tanta propiedad como antaño, se da martirio a las vírgenes, se desuella a los mártires, se rompen los dientes a santa Apolonia y se aplica la rueda ganchuda a santa Dorotea: el suplicio hace retorcer las manos a los concurrentes; pero suenan heroicas fanfarrias, y un batallón de asirios a caballo entra en escena acribillando a los hebreos con sus flechas y sus arcabuces. Carros triunfales desfilan bajo arcos magníficos de ver y el gozo de la vista consuela la aflicción del ánimo. Lo espectacular comienza a tomar la delantera otra vez, después de la prodigalidad en aparatos del teatro medieval. Los *ingegni*, máquinas y trucos, van a continuar en progresión de efectos hasta encontrar en la ópera barroca su sitio predilecto; predilecto también para el público principesco, que es su sostén principal.

La descripción de ese aparato en donde la mayor preocupación consiste

en volar al cielo y descender de él, en mostrar ángeles músicos que rodean al Altísimo —que, en este caso es el personaje más elevado en el espacio, cercano a la linterna en las cúpulas del templo—, es muy semejante en la variedad de casos y, aun cuando se hable de la propiedad del efecto, del realismo en la fantasmagoría, parece que no ha debido ir mucho más allá de lo que hoy vemos, tan toscamente realizado, aunque no sin gracia, en las representaciones de los llamados "autos" y "misterios" de las localidades levantinas, en España. Incluso, para mayor semejanza, todavía era de tradición en Elche que los cristianos saliesen en pos de los judíos a fin de hacer con ellos un escarmiento (y vengar, de paso, querellas personales), conforme lo reseña D'Ancona para representaciones de la Pasión en Roma; ardores que tuvieron que ser contenidos por Paulo III, en el primer tercio del siglo XVI, porque el populacho invadía el *ghetto* y hacía una escabechina digna de nuestros tiempos. Junto a pasajes literarios de cierta antigüedad, otros denotaban la buena mano de sus autores más recientes. Entre aquéllos, guardados en la memoria de simples gentes del pueblo, *cantarini* por afición, iban a su lado el alto ingenio de un Feo Belcari o de un Lorenzo de Médicis; de los Pulci, Antonio y Bernardo; de otros más. Cuando el espíritu neopagano del Renacimiento tome forma literaria, esta barahunda de elementos asumirá un aspecto nuevo y mejor ordenado; veremos en seguida que el *Orfeo* de Angelo Poliziano comienza por ser una especie de "representación", no diremos ya sagrada, para convertirse, en su segunda redacción, en un modelo de libro de ópera, de la *opera in musica* que está llegando.

Es que en la Representación Sacra un elemento profano tuvo importancia decisiva; importancia que acarreará sobre todo su transformación, su alejamiento de lo sagrado para asumir el carácter de representación teatral, literaria, puramente artística. Ese elemento pagano es, según Alejandro d'Ancona, el que persistía en Toscana, desde los tiempos de la vieja Roma, incorporado a las fiestas, danzas, hogueras y procesiones en honor de San Juan Bautista.* Este linaje de espectáculos desplegados unos quietamente, otros dinámicamente, por las plazas y las calles, alcanza su apogeo en Italia desde las primeras décadas del siglo XV y hemos visto en un capítulo anterior con qué fastuosidad se ofrecían al pueblo español por sus magnates cuando la ocasión lo requería. En estas fiestas había, como en sus congéneres españolas, verdaderas representaciones de pasajes principalmente mímicos, otras veces hablados. Pero como la danza era aliciente indispensable, se comprende mal que se hablase a palo seco, y por otra parte, la tradición, desde el teatro litúrgico, es que la palabra sea cantada. Las *Sacre Rappresentazioni* eran cantadas en su integridad o en su mayor parte. Solamente al

* *Vid.* parte III, cap. V.

comenzar el siglo XVI se suprimió la música de algunos pasajes que se dijeron solamente hablados, lo cual extrañó no poco en su comienzo, según el testimonio de Vincenzo Borghini a quien cita Romain Rolland.[8] Hablar cantando, hablar en armonía sería una manera de canto que reuniría ambas cosas: la naturalidad prosódica y la calidad que da el timbre musical. Ese es el deseo eminente de los artistas del Renacimiento, en Francia tanto como en Italia, pero su primer modelo, lo conociesen o no, estaba ya en la manera de cantarse las "mayas" en la campiña toscana, fiestas populares de menor rango que las *rappresentazioni* pero paralelas a ellas.[8*] Si el poso medieval daba todavía un regusto clerical a las *rappresentazioni*, es la más vieja solera clásica, pagana, la que todavía perfuma el vino nuevo de las "mayas" cuando reverdece el año. La forma musical, tanto como la poética de estas canciones mayales, es de un interés notorio para comprender la gestación de la *opera in musica*. Los versos son simplemente los de una cuarteta alterna, pero su música se aproxima a la declamación monódica con su línea llana, casi un *cantus directaneus* que, en algún ejemplo ofrecido por D'Ancona, tiene una distribución rítmica regular, con inflexiones cadenciales sobre las

* Las mayas, sobre las que se apuntó algo en el capítulo V, Parte Tercera, en el primer volumen, son de viejísima tradición en España. Alfonso el Sabio las canta en el mismo aire con que pudo hacerlo Poliziano, mientras que el *Libro de Alexandre* (v. 2523 *ss)* habla de como:

Sedia el mes de mayo coronado de flores
afeytando los campos de diuersas colores
organeando las mayas e cantando de amores.

"Organear las mayas" es disponer el "mayo", o canto así llamado, según la polifonía del "organum". Y, en efecto, estos cantos habían tomado un giro especial por la época de Berceo, que hace congruente ese modo de tratamiento:

Cantan las donçelletas suyos mayos a conventos (v. 1930 c)

Los "mayos" son ejemplo entre los más antiguos del canto en redondo y, en ciertos lugares de España, tenían una ligera forma escenificada. COVARRUBIAS (citado por Pedrell, *Cancionero Musical Popular Español*, vol. II, pp. 17 *ss.)* dice que es "una manera de representación que hacen los muchachos y las doncellas, poniendo en un tálamo un niño y una niña, que significan el matrimonio", es decir, una reminiscencia de los mitos concernientes a la procreación. En varios lugares de España el personaje se cubre de flores y de yerbas, y unas veces es varón el (el mayo) y otras es hembra (la maya), de dónde el género de las canciones (Véanse los *Cancioneros* de OLMEDA, LEDESMA, etc.).

PÉREZ BALLESTEROS *(Cancionero popular gallego)* describe la forma de ser cantado el mayo por un coro de muchachos en círculo, que daba vueltas constantemente alrededor del que simbolizaba el mayo. Este cantaba las coplas y el corro de chicos contestaba con el estribillo: *Cantarán o Mayo —e mais ben cantado.*

El mismo modo de danza totémica alrededor del árbol sagrado de mayo se verificó en otros países eureopeos. (Véase J. G. FRAZER, *The Golden Bough*, New York, 1935, cap. x.) Hay trad. española: *La rama dorada*, Fondo de Cultura Económica. México, 1943.

armonías de la tónica y de la dominante de *Do mayor.*[9] Como es corriente en esta clase de cantos populares, la melodía "fija", se adorna melismáticamente en cada repetición; pero la variación ornamental se hace, en esta época, más propia de un instrumento, laúd, viola o vihuela, que no en la voz. Sin embargo, el carácter recitativo, simple de línea, predomina en las *Sacre Rappresentazioni,* anunciando el modo ya próximo de "recitar cantando". Pequeños preludios instrumentales en un estilo polifónico, trozos polifónicos también, más simples éstos que aquéllos y no lejanos a la isocronía de la *frottola* se conservan en esas piezas, junto a las danzas del tiempo, desde los *mataccini* y la *moresca,* que se danza con sonajas en los calcañares (como en la danza de espadas vascas de nuestros días y en las *morris dances* inglesas), a las pavanas, chiarenzanas, passamezzi, sicilianas y gallardas, etc.: un repertorio de salón, de salón barroco, que muestra su origen popular en otras como la veneciana, la florentina, la bergamasca, la romana...

Según ocurría en la decoración de los carros y *triomphi,* los pintores y escultores de más arte y nombradía estaban encargados tanto de la parte exterior del espectáculo como de sus máquinas: así vemos citar en semejantes menesteres ya a Brunelleschi en Florencia o a Leonardo de Vinci, en Milán. Algunos dibujos de éste exhiben dragones fieros, monstruos que arrojan fuego por sus fauces: es la aportación a la *Rappresentazione* de las fiestas del Corpus, juntamente con los *intermezzi, intromese* o "entremeses" que habían figurado en éstas desde primera hora y que van creciendo en aquéllas hasta ocultar bajo su aparato barroco el significado original de la representación sacra. A su vez la escenificación de laudas y *Sacre Rappresentazioni* influye poderosamente sobre los pintores. Las "historias" que vemos distribuídas en varios compartimentos simultáneos, en un solo lienzo, fresco o tabla, desde Angélico al Carpacio en su *Vida de Santa Ursula,* en la *Storia di Lucrezia* de Japoco del Sellaio, en Venecia; o en la vida de Santa Bárbara, por Lorenzo Lotti, en un "oratorio" de Bérgamo, son una consecuencia directa de ellas, e indirecta de la escenografía en varias "mansiones" del teatro medieval.* La "teatralidad" que domina en casi toda la pintura de esta época renacentista, o sea la tendencia a componer el cuadro como una escena, con sus personajes aislados, sus grupos en otro término, sus paisajes de fondo, es otra consecuencia importante en el concepto plástico de los artistas cercanos ya al Barroco, cuya mayor expansión consistirá en las pinturas con apariciones sobrenaturales, en cielos abiertos por resplandores entre el tumulto nuboso, ya para mostrar una radiante aparición de la Cruz, ya un personaje mitológico.

Esta manera de teatro, en efecto, tendía a su difusión: si no todas las

* *Vid.* Mario APOLLONIO, *op. cit.,* caps. V, VI y VII.

ciudades podían competir en lo ostentoso de las representaciones de Florencia, seguirían el movimiento a su modo, y el uso de los dialectos no será lo menos interesante. Desde la región de los Abruzos hasta la romana, donde se hizo célebre la Cofradía *del Gonfalone* por sus representaciones de Viernes Santo en el mismo Coliseo que había visto derramar la sangre de los primeros cristianos. Entre tanto, el espíritu lírico y dramático en su aspecto *teatral* tomaba en Toscana otros rumbos.

Un proceso semejante —la necesidad expresiva, dramática, y la manifestación plástica del sentimiento— induce al Madrigal a ser escenificado, aun sin renunciar a la materia sonora que es peculiar al género: la multiplicidad polifónica de las voces. Incongruencia, se verá en seguida, que lleva a cosa tan monstruosa como es la exteriorización de un sentimiento "personal" por medio de un conjunto de varias voces; a que una boca que intenta declarar los conflictos de un alma tenga, como medio material sonoro, una multiplicidad de bocas en consorcio. Y, sin embargo, ha podido decirse: ¿por qué es más anómalo que varias voces secundarias "acompañen" como un fondo a una voz destacada si se considera normal que varios instrumentos, inertes de por sí, realicen ese acompañamiento? La respuesta nos obligaría a desviarnos considerablemente de nuestro propósito en este libro; pero su planteamiento sirve para comprender, siquiera sea superficialmente, el hecho de por qué por algún tiempo, el de la vigencia del estilo madrigalesco, no surgiese la interrogación. Apenas surgida, el Madrigal caerá hasta el punto de desaparecer, y otro arte en el cual la voz humana logra su independencia, su hegemonía mejor dicho, sobre los demás elementos que constituyen el teatro musical, sustituirá a aquél, tan rico en variadas bellezas.

Y, sin duda, ricamente expresivas. En medio de su preocupación por la textura contrapuntal, la polifonía profana, desde Josquin des Prés a Palestrina y Orlando de Lasso, buscaba incesantemente dos cosas: inconscientemente una, conscientemente la otra. Eran la afirmación tonal que acarreaba la técnica del acorde y la expresividad dramática, que conducía a una manera de trabajar la línea melódica cuyo cromatismo creciente, en Cipriano de Rore tanto como en Gesualdo de Venosa, son de neta significación barroca, por su dramaticidad tanto como por su significado estilístico. Desde los extremos pintorescos, más que expresivos, de la *chanson* polifónica francesa, que han quedado detallados (cap. v de la Tercera Parte), hasta el lirismo creciente del Madrigal nuevo en Arcadelt y Lucas Marenzio, con sus declarados propósitos de hacer una *imitazione della parole*, y a la música religiosa polifónica, el arte del Renacimiento en transición hacia la época barroca muestra un constante crescendo en la capacidad expresiva de la Música, lo que vale tanto como decir su contenido humano; su valor como expresión

de sentimiento; motivo dinámico que es la característica esencial de la nueva época que siguió a la Edad Media.

En sus dos aspectos, la música del Renacimiento encontraba un área de acción propicia en la sociedad del tiempo: en la humilde tanto como en la señorial. Si la tendencia hacia el predominio de una voz acompañada armónicamente que nace en las formas adaptadas al laúd o a la vihuela es singularmente propicia para el ejecutante solitario, que canta y toca por su propio placer o para deleite de un pequeño grupo de amigos, el tipo de canción acompañada por instrumentos es la forma ideal de una "música de sociedad" como ya lo hemos apuntado. Correlativamente, el Madrigal ejecutado por las voces en contrapunto de un coro es el elemento que ofrece a la sociedad señorial una plenitud sonora que todavía no podía ofrecer la orquesta, puesto que no existía, pero hacia la cual tendían todos sus esfuerzos: más que a una orquesta propiamente dicha, cuyo concepto sonoro no estaba gestado aún, sí, a lo menos, hacia un deseo de plenitud, de riqueza de elementos, que es lo que conduce desde el Madrigal dramático al Madrigal acompañado, a dos pasos ya de algo que va a ser muy propio del arte futuro de la ópera. Los dos caminos, el de la monodía acompañada y el del coro y la masa instrumental, se juntan en ese nuevo arte, que no es sino la puesta en escena de ambos anhelos, de ambos aspectos de un *klang-ideal.*

Desde los comienzos del siglo XVI, en las grandes fiestas señoriales, (bodas de miembros de la familia Médicis, entre 1539 al 1589) [10] se escucha en amigable compañía al Madrigal junto a trozos instrumentales, especie de sinfonías en contrapunto a varias partes, ballets y melodías en las que la voz superior de un conjunto se destaca sobre las restantes del tejido polifónico encomendadas a los instrumentos. Sus compositores, algunos de los cuales veremos aparecer después como realizadores de la *opera in musica,* fueron Francesco Corteccia, Constanzo Festa, Alessandro Strigio, Luca Marenzio, Cristoforo Malvezzi, Emilio dei Cavalieri, Jacopo Peri, el conde de Vernio. Fuera de Florencia, el esfuerzo hacia una expresión que tiene todavía, más que un sentido lírico propio a la monodía acompañada, un realismo descriptivo pariente del de la "chanson" a la Jannequin, se manifiesta por el consorcio que se hace de la polifonía madrigalista con pequeñas escenas como las mascaradas carnavalescas en Venecia,[11] por las cuales desfilan los personajes bufos, tan gustados por las gentes humildes como por las señoriales, de la *Commedia dell'Arte.* En Mantua, Alessandro Strigio combina una serie de escenas aldeanas que titula *Il Cicalamento delle Done al Bucato,* o sea la charla impenitente de las mujeres en el lavadero, escenas cuyo comienzo: *en el mes de mayo, me encontré cerca de un arroyo claro,* no es sino la milésima versión de los comienzos de las pastorelas: *In un boschetto trovai pastorela; Moça tan fermosa non vi en la frontera,* vaquera que muchos años

antes era áspera serrana en el Arcipreste: *Cerca de Tablada, la sierra passada, falleme con Alda a la madrugada...* Las lavanderas de Strigio parlotean a cuatro, cinco, seis, siete voces: cuentan sus chismes, cantan sus amores, injurian a sus rivales, se enredan a golpes: la escena de carácter, tan propia de la ópera bufa, tiene en ese género de polifonía madrigalesca su más genuino antecedente, y si se piensa en el *Amfiparnaso* de Horacio Vecchi,[12] la ópera bufa nos parecerá plenamente realizada en sentido, aunque su manera de traducción sonora sea una polifonía madrigalesca en la cual los monólogos tanto como los diálogos se realizan a cinco voces. Los personajes son los de la *Commedia:* Pantalone, Francatrippa, el *capitano* español de nombre rimbombante. Lelio canta el prólogo, según la vieja costumbre de las *rappresentazioni,* en las cuales un ángel explicaba el argumento y pedía silencio al auditorio inquieto; según también lo que tiempo adelante harán las zarzuelas de la corte felipesca, en los reales sitios madrileños, en las cuales la "loa" es uno de los trozos indispensables de la comedia, no siempre objetiva, y con frecuencia adulatoria, con lo que se da al vocablo lo que pide.

Pero Lelio canta su discurso en un tejido polifónico a *cinque,* igual que los amantes jóvenes que dialogan sus quejas, o los amantes ridículos como Pantalone y Hortensia, o el digno antecesor de los Leporello y los Ciutti, el criado Francatrippa, que va a pedir dinero a los judíos: guirigay del ghetto, dialectos bergamasco, boloñés, veneciano, burlescas parodias del español (de todo lo cual llega un eco hasta nuestras canciones polifónicas del XVI),[13] todo se mezcla en esta comedia o bufonada vocal cuyo arte es tan sorprendente como su realismo, su sabiduría contrapuntística (que debe mucho a los viejos procedimientos de las "cazas", descritas en su lugar) y su sabor cómico, tan admirablemente logrados como el sentimentalismo de los pasajes de amor. Reimpreso en fecha reciente por Gian Francesco Malipiero, se deja ver cómo el *Amfiparnasso* guarda aún su grueso color facético. Lo que nos sorprende es que su ágil diálogo y su vena hilarante fueran la materia literaria para un tratamiento contrapuntal semejante. Si lo primero se conserva (y se conservó), lo segundo habría de desaparecer: es fácil comprenderlo. Tanto más cuanto que esta *commedia harmonica,* como Vecchi la titula, se dió a conocer en 1594; es decir, cuando ya se estaban haciendo los primeros ensayos de representaciones basadas en la monodía acompañada en estilo recitativo. Y, más aún, la colección madrigalesca que Vecchi titula como *Las Veladas de Siena (Le Veglie di Siena)* y que considera como un conjunto descriptivo de "los diversos caracteres de la música moderna" data de 1604, entrado el siglo que vió nacer la *opera in musica,* mientras que un *Convito Musicale* y una *Selva di varia Ricreatione* se anticipan a esas gustosas veladas, ésta desde 1590, y en 1697 aquél, donde un humor pantagruelesco hace *pendant* a la broma de grueso calibre del *Amfiparnasso.* Los trozos más finos

de esta comedia se compaginan, en cambio, con los de las *veladas,* especie de juego de sociedad al viejo modo del Boccaccio, con ingeniosidades a la moderna. No se trata ya de *moteggiare,* o sea de improvisar breves pareados sobre una música conocida a fin de burlarse más o menos delicadamente de los circunstantes, sino de imitar, según el ingenio de cada cual, a lo que el dirigente del juego proponga: a un francés, a un español, a un judío en su sinagoga, a las damas venecianas que pasean por el Lido.* El juego da lugar a parodias lingüísticas donde se estropea en patuás crueles el español, el francés, el italiano mismo. La sociedad del tiempo apreciaba mucho este género de burletas y la castellana también, sin duda, porque nuestros *Cancioneros,* como el de Palacio, guardan abundante muestra de cancioncillas de esa clase.

La disposición de las voces, en vista de la representación escénica, es importante de señalar en estas piezas. Los monólogos, como el aludido de Lucio, están interpretados por el conjunto de todas las voces: la subordinación de las secundarias (si puede decirse) a la que lleva el canto principal (cuando ocurre que éste se destaca entre aquéllas) es cuestión que habrá de resolver quien dirija la escena, y Vecchi advierte que él no dará sino las indicaciones imprescindibles, dejando a los intérpretes que pongan de su parte lo necesario para el buen efecto. Cuando se trata de diálogos, como el de Isabel y Lucio, su pretendiente, las voces se dividen en dos grupos. Isabel cantará la voz superior, el "soprano", acompañada por el "alto" y el "quinto", mientras que Lucio cantará el "tenore", al cual el "quinto" y el "basso" servirán de peana. En otros casos se encuentra algo no menos peregrino. Un padre interroga a su hija, y ambos cantan en su voz correspondiente por encima de otra voz de un barítono:[14] podemos imaginarnos que el auditor de entonces escucharía la voz de este barítono con el mismo consentimiento con que nosotros escucharíamos un violoncello. En otra pieza, una *favola pastorale* de Torelli, una ninfa tiene una escena con un sátiro y un joven pastor que viene a defenderla de las asechanzas de aquél. Todos se producen a dos voces, lo cual es bastante divertido. La ninfa canta a la

*De una manera pantomímica, este juego se hacía en la danza francesa del siglo XVI conocida por *branle.* Había *branles* de muchas especies (véase el capítulo siguiente) y uno de ellos era el llamado *branle du guignolet. Guignoler* era imitar ridiculizando, de donde viene (o al revés) el nombre del títere conocido por Guignol, del que se dice que nació en la ciudad de Lyon, quizá en alguna compañía de títeres que imitaban las representaciones de la *Commedia dell'Arte,* aunque las compañías de títeres eran netamente francesas, pasando a España al parecer en el siglo XVII *(vid.* A. CASTRO, "La palabra *titere*", Modern Language, Notes, nov. 1942). Este juego mímico-imitativo (como otros que se hacían en los *branles)* ha pasado al folklore infantil español con el estribillo: *Antón, Antón Pirulero, cada cual atienda su juego. (Vid.* L. CELLER, *Les Origines de l'Opera.* "Les danses sous les Valois", París, 1868, p. 57.

vez en el soprano y el contralto, y los dos hombres en el tenor y en el bajo. Cuando es el joven pastor quien se expresa así, predomina la voz del tenor; cuando es el sátiro, domina la voz del bajo. En medio de este sistema, que tan absurdo nos parece hoy, encontramos que el valor del timbre, o del color vocal es lo que "en realidad" expresa al personaje y sus características, no el hecho material de una melodía en una voz. Con todo, el sistema nos parecerá menos anómalo si recordamos que el coro de una cantata, de una ópera, no expresa sino un sentimiento único (bien que plural, a veces) declarado por muchas lenguas: un único corazón cuya abundancia cantan muchas bocas.

Por lo que se refiere a la puesta en escena, Adriano Banchieri, un discípulo de Vecchi[15] proporciona los informes indispensables en el prólogo de su comedia madrigalesca *Prudenza Giovenile, opera prima* del "Dissonante Academico Filomusico Bolognese", que data de los mismos años, aproximadamente, de las obras mencionadas de su maestro. Banchieri hace dos clases de recomendaciones: una, es el *modo da tenersi in cantare semplicemente la Comedia: si canti pausatamente et con gratia,* tras de mencionar el nombre de los cantores, de explicar el argumento y de señalar las novedades de la armonía, *e cio basta.* Después se trata del *ordine di recitare musicalmente la vagha et nuova inventione ... ordinata da dui Recitatori, che sono Opera, et Curiositá.* Como más tarde recomendará algún otro ingenio, Banchieri sugiere que la Comedia se represente en una estancia no muy grande, lo más cerrada que se pueda, a fin de que se oigan mejor las voces y los instrumentos. En un ángulo de la pieza se dispondrán dos tapetes grandes sobre el pavimento y una decoración que invite a la fantasía: *una prospettiva con doi cantonate, che rendino vaghezza a i circôstanti* ... "Los cantantes se sentarán en bancos detrás de la escena a distancia de un palmo uno de otro y los rostros en dirección al público. Detrás de los cantores estarán los instrumentistas, *un vagho Concerto di Lauti, Clavicemboli, o altri Stromenti, accordati in Tuono Corista.* Por encima de la decoración *[la prospettiva]* se extenderá una gran tela que haga de cubierta sobre los cantores y los tocadores ... los cantores, a quienes no se ve, pueden cantar con el libro delante. Pueden ser tres, o mejor seis: dos soprani, dos tenores, alto y bajo, que cantan o se callan según lo pide la ocasión, dando espíritu a las palabras alegres, afecto a las suaves, todas las cuales deben pronunciar con voz inteligible, siempre a juicio del prudente cantor que los dirige. Los *Recitanti,* como se hallan sobre la escena, deben aprenderse de memoria sus papeles, sacando copias del original; con presteza de tiempo y movimiento deben seguir la música y será necesario que uno, no interesado en la escena, ayude a los cantores, tocadores y recitadores". El "apuntador" habrá nacido. "Los amables tocadores comenzarán con un concerto a su gusto, el cual debe

tener su cuerda final en *G-sol-re-ut* [según la solmización del tiempo] a fin de que los cantores puedan comenzar [a tono] lo cual será muy gustoso para los auditores". Intermedios, balletti, trozos concertados, a los que Banchieri denomina *Ragionamenti Comici Vaghi et Argomenti,* componen la obra. Estos *piacevoli intermedii,* a cuatro voces, se intercalan en la *favola pastorale* del milanés Ascanio Ordei, no menos que en 1600, y así en sus congéneres, conforme desde más de un siglo antes se había usado en las Eglogas y Farsas castellanas, y se seguirá haciendo tiempo después. Pero en éstas, como en las italianas últimamente mencionadas, el espíritu es muy diferente del de las comedias madrigalescas, ni hay el menor rastro de que (a lo menos en las españolas) se cantasen de otro modo que no fuese dando a cada personaje su voz propia: la polifonía tradicional iba aparte; el juego escénico era el más lógico: su origen, ya se ha visto, nada tenía que ver con el Madrigal dramático, acompañado y representado. Cuando llegue a España la moda del "recitar cantando", vendrá por el camino normal de la *opera in musica.* Ese género de Madrigal, su precursor, estará, por entonces, en trance de desaparecer en su país: en él y en sus hermanos latinos el teatro lírico afirma sus principios esenciales como verdadero teatro, para lo cual tenía antecedentes propios. Lo lírico, que toma en parte de tal género híbrido madrigalesco, se unirá, en aquél, a otras cosas más, según vamos viendo. Muy importantes son las que descienden del teatro, real y verdadero, larvado en toda la Edad Media desde los tiempos remotos de la paganía clásica y revivido ahora en el Renacimiento. Con él, otras reminiscencias —letradas, pero popularizadas en seguida— de aquella vieja poesía de sátiros, ninfas y pastores, que ahora cobra nuevo interés para los gustos neo-clásicos, serán la hechura particular de esta época.

Si se compara los argumentos de la *Commedia dell'Arte* (con su número limitado de actores, todos ellos popularizados de tal manera que su psicología era bien conocida del público entero, sin necesidad de instancias ni desarrollos, lo cual permitía la improvisación de enredos),[16] los de la comedia madrigalesca inclusive, con los de las comedias clásicas latinas, se encontrará entre ambos un parentesco que procede de lo cotidiano del vivir, de la simplicidad y rusticismo de los personajes y de sus pasiones, de un modo de vida que, en resumen, y a más de mil años de distancia, ha cambiado muy poco en los mismos lugares creados por las brisas del Mediterráneo, a la luz alegre del sol latino. La comedia latina y la nueva comedia italiana se parecen tanto entre sí como se diferencian, ambas, del teatro religioso-popular y sus representaciones basadas en episodios del Viejo o del Nuevo Testamento. La *Sacra Rappresentazione* y sus congéneres guardan un regusto medieval enteramente extraño a las apetencias del día. Com-

parada con esas representaciones que perdían por momentos su sentido edificante, la comedia latina parecía viva, actual. Se la resucitaba no por erudición, sino por placer; el humanismo podía ser virtud de sabios: sus traducciones eran alimento popular. Por eso la *Sacra Rappresentazione,* en sus últimos días romanos pierde su sentido original y se barroquiza en formas exteriores de gran aparato escénico, cada vez más vacías de sentimiento, hasta que llega a sus máquinas el viento lírico de la *opera in musica.* La comedia latina, los episodios menudos tan fáciles de traducir al sentido vulgar, de Plauto y Terencio, predicen la ópera bufa en la misma medida que las bufonadas auténticas de Vecchi y Banchieri. Los poetas renacentistas, al dar forma a su neo-clasicismo, podían adoptar actitudes amaneradas: el pueblo florentino, todo el pueblo italiano prescindía de ellas, dejaba a un lado lo que era erudición y se quedaba con lo que era imagen pura de su sentir cotidiano. Las ninfas, los pastores, sátiros y silvanos quedarán aparte, al uso de los apasionados por Virgilio; la comedia buscará rumbos más humildes donde la alegría, la risa y la caricatura son las musas preferidas, y el teatro latino, que había sido conservado por los monjes, custodiado celosamente por ellos en la fría sombra de los monasterios, cuando sale afuera y se calienta en las plazas delante de los conventos, se alía con el vulgacho en contra de aquéllos. El espíritu de los Médicis, inspirador de canciones carnavalescas y representaciones de una sacraticidad formularia, late por debajo de los ropones papales del hijo de Julián, el Papa León, décimo de los de su nombre, más amigo de los comediantes que de los frailes y más músico que clérigo. En las *Rappresentazioni* trazadas por Julián aparecían César, Pompeyo, Trajano, Octavio en la gloria de sus *triomphi.* Jason bailaba la moresca en la *Calandria,* o la *Calandra,* del Cardenal Bibbiena, representada en la corte de Urbino al comenzar el siglo XVI. Venus en su carro tirado por palomas, Neptuno en el suyo conducido por tritones, Juno en su nube llevada por pavos reales serán en seguida tópicos de este teatro fastuoso, para el cual el propio Rafael pinta decoraciones: tales las de los *Suppositi* de Ariosto que se representan en el Vaticano en 1518. Las exhumaciones de Plauto y Terencio datan, en Roma, en Venecia, en Ferrara, lo mismo que en Urbino o en Mantua, de los últimos años del XV y se dan, hasta que media el siglo siguiente, en inmensos locales o lugares *all aria aperta* donde son presenciadas por cinco mil espectadores. El *Miles gloriosus,* la *Asinaria,* varias más, se enriquecen con máquinas deslumbrantes, con músicas y danzas, en las fiestas celebradas en Ferrara en 1502. Las comedias se hacían ostentosas, según la prerrogativa del tiempo y se lardaban con intermedios tan aparatosos que toda la atención, superficial, sensacional, era para ellos. La música lo anegaba todo y los músicos eran los más famosos del momento: Claudio Merulo, Andrea Gabrieli, en la región veneciana, Alfonso della

Viola, Antonio del Cornetto en la corte ferrarense, en la ciudad del Tasso. Con ellos, los mejores pintores: Ghirlandaio, Franciabigio, el Sodoma, otros más en número abundante. Los intermedios musicales concertaban instrumentos que sonarían curiosamente, con tanta extrañeza como atractivo, para nuestros oídos de hoy: pífanos, cornamusas, cornetas, violas y laúdes, organitos portátiles y, en seguida, los cantos "a solo" sostenidos por algún instrumento acompañante, y, desde luego, los coros. Música entretejida en la acción hablada, con lo cual el nuevo espectáculo se separa de las representaciones antiguas. Los "recitantes" de la comedia madrigalesca, según acabamos de verlo, suponen un compromiso entre ambas maneras: la totalidad cantada de la *Rappresentazione* y la mixtura en los nuevos espectáculos.

Lo que Terencio y Plauto son a los revivificadores del espíritu de la comedia, las tragedias de Séneca lo serán para los humanistas de alto estilo. Confección cuidadosa, de un preciosismo refinado que encontrará el ambiente más propicio en la *favola pastorale,* lo cual en lo lírico tenía antecedentes prestigiosos en la añeja poesía de los que han sido llamados los *trovatori della transizione,* en la segunda mitad del siglo XIII, con los poetas ultrarrefinados contemporáneos del Dante,* como Guido Cavalcanti y Guido Gnicelli. Géneros líricos de pequeña extensión, los poemas de carácter pastoril están destinados al canto, con lo cual el juego de sus rimas y de sus vueltas y estribillos tiene una importancia formal llena de interés, pero que nos es imposible detallar aquí.[17] Baste decir, recordando algo ya apuntado, que si la *pastorale* del tiempo de los troveros lleva a la escenificación en los *jeux* de Adam de la Halle, su género colindante en España, la serranilla, lleva al villancico dialogado (cualidad, la del diálogo, distintiva de estas especies bucólicas): el villancico alterna en Encina con las Eglogas cuyo modelo más directo está en Sannazaro y sus Eglogas dramáticas, como la *Arcadia,* en los últimos resplandores del Renacimiento italiano, napolitano esta vez. La más prestigiosa de ellas y la que mayores recuerdos dejó tras sí es el *Orfeo* de Angelo Ambrogini, famoso por el nombre de su lugar natal, Poliziano, en la Chiana. En su juventud prodigiosa, que admiraba a la tertulia ilustre del Magnífico Lorenzo en su florentina villa de Careggi,[18] Messer Angelo deslumbró a Lorenzo de Médicis y sus amigos y, desde apenas adolescente fué el inseparable de la compañía. Como don especial, el Magnífico *prestó* a Poliziano a los Gonzaga de Mantua, a fin de que los bodas de Gian-Galeazzo

* El Dante se encuentra en el Purgatorio con algunos trovadores en lengua de "oc" (Arnault Daniel, Guirault de Bornelh) y con los primeros poetas (Sordello, de Mantua, Lanfranco Cigala, de Génova) que entre éstos y él mismo sirven de transición desde la poesía provenzal a la poesía vulgar en lengua de "si", que era la del Dante y a la cual denomina como *nove rime, dolce stil novo.* Véanse los cantos XXIV (versos 49-50 y 55), XXVI (versos 90 *ss.*, 115, 140 *ss*).

Sforza con Bona de Savoya tuvieran la brillantez literaria requerida. Poliziano, que entonces (1471)* tenía diecisiete años, escribió rápidamente para el caso una *Favola di Orfeo,* que hubo de representarse sobre el tablado que se levantaba en el patio del castillo. En la especie, la *favola* no era sino un *intermezzo* cuyos personajes eran Orfeo y Euridice, dioses infernales, bacantes y dos pastores que comentaban los acontecimientos. Su manera de estar representada era todavía una consecuencia próxima de la *Sacra Rappresentazione* y varios detalles recuerdan la disposición y proceso de ésta, en la cual Mercurio aparece, en lugar del ángel consuetudinario, para explicar el argumento, tras del *silete* eclesiástico:

Silenzio. Udite. El fu già un pastore
Figliuol d'Apollo, chiamato Aristeo:
Costui amo con si sfrenato ardore
Euridice che moglie fu di Orfeo,

y así sigue versificando por la *sesta rima,* habitual en aquel género representado, hasta que los coros de la tragedia griega, según lo que se suponía serlo, aparecen en las bacantes frenéticas que entonan su *Evohé!* en honor de la cabeza trunca del protagonista:

Ognun segua, Bacco, te
Bacco, Bacco, eu oe!

pareado que sirve de estribillo a las sextinas.

En esta *favola* lo pastoril está, pues, en el argumento: genéricamente no es sino el punto de transición de la *Rappresentazione* al teatro bucólico; sus canzonas de ninfas y pastores anuncian, como apuntan los eruditos, hacia la *Aminta* del Tasso o el *Pastor Fido* de Guarini. El trasunto es aún una trasposición del drama cristiano y su Pasión a la fábula clásica del dios armonioso y su despedazamiento por las Furias: pero al otro lado de ese puente esperaba todo el teatro lírico musical y un ejemplo ya declarado de él es la segunda versión que Poliziano hace de su Orfeo, la cual reviste ya la forma de una *tragoedia,* en un prólogo que, siendo el mismo de la primera versión, no indicará ya que haya de ser Mercurio el recitante. De sus cinco jornadas, el primer acto se titula *Pastoricvs;* el segundo *Nymphas habet;* el tercero es *Heroicvs;* el cuarto es *Necromanticus,* al paso que el final o epílogo es una *Bachanalis* en forma, donde Orfeo se expresa de manera sumamente parecida a aquellos cantos carnavalescos donde se recomendaba coger la rosa en capullo:

* 1471 según Ph. Monnier, 1472 según Symonds, 1480 según M. Apollonio.

Cogliero da qui innanti i fior novelli,
La primavera del tempo migliore,
Quando son gli anni leggiadretti e belli,

a fin de mostrar mejor el entronque del teatro pastoril con sus más viejos antecedentes, mientras que el coro de las Ménades guardará su forma de sextinas con estribillo exclamativo.

Poliziano, con seguro instinto, había visto en el personaje de Orfeo el héroe susceptible de encantar a los auditores del tiempo, y éstos mostraron su agradecimiento al solicitar frecuentes reimpresiones de la obra, que llegan hasta mediar el siglo siguiente. La *Historia e Favola d'Orfeo alla dolce lira* no dejará enfriar las prensas, y las ediciones modernas llegan hasta nuestros días. Poliziano, que se disculpa en su dedicatoria a Messer Carlo Canale (el marido de la Vanozza que tuvo con Alejandro Borgia sus dos hijos ilustres, César y Lucrecia), por haber escrito su *favola* bajo el apremio y *l'angustia del tempo,* no se toma en la segunda redacción, representada quizá en 1483, mucho trabajo para disimular en su espíritu y versificación el eco de las *canzonette, rispetti* y *ballatte,* a la vez ilustres y robustas por su doble origen popular y tradicional. Cuatrocientos treinta y cuatro versos pueden escribirse bien en dos días, máxime si el patrón de forma y el modelo del "tempo" poético eran los que iban a la mano. Pero la novedad estaba en el aire, y la lira clásica que el joven Angelo pone en las manos de su héroe: *Orfeo cantando sopra il monte in su la lira:*

O meos longum modulata lusus...
Dic, lyra, carmen

sabrá encontrar en el laúd, o en la viola de Messer Baccio Ugolini,* el instrumento que interpreta el numen clásico en el color del tiempo.

El paso de la primera versión del *Orfeo* a la segunda es importante, porque significa que el *intermezzo* toma incremento, se hace independiente y pasa al primer rango espectacular como drama propiamente dicho; pero todavía en 1496, Baldassarre Taccone, en alguna de sus fábulas pastoriles como la *Danae,* acepta el compromiso entre la *Rappresentazione sacra* y la distribución en cinco actos. El género comienza a desarrollarse con rapidez. En 1487 Niccolo da Corregio le da, dice Mario Apollonio, mayor ingenuidad y libertad, en seguida vienen otros: Pistoia, Boiardo, Agostino Beccari, cuyo *Sacrificio* representado en 1554 en Ferrara con música de Alfonso de la Viola señala, según Romain Rolland, la madurez del *Dramma pastorale.*

* Con la *cetra in mano* (Apollonio). Véasele a él o a Apolo, bien con la viola, bien con la "lira da braccio" en sendos Parnasos de Luca Penni (1550), Rafael (1511) o Dosso Dossi (1515) en KINSKY, *ob. cit.,* pp. 112 y 143.

Andrea, un hermano de Alfonso, cantaba los solos acompañándose esta vez, no de la viola patronímica, sino de la lira. Si fué así, esta lira no tenía nada que hacer ya con aquella latina puesta en manos de Orfeo por Poliziano, sino que era el instrumento de cuerdas, de perfil barroco, y afín a la viola que tocan ángeles y santos adolescentes en infinitas pinturas italianas de fines del xv y todo el siglo xvi.[19]

Una *Aretusa* de Alberto Lolio sigue en Ferrara en 1563, y un *Sfortunato* de Agostino, en 1567; ambas piezas, con música de aquel mismo Alfonso.[20] En la representación de esta última se halla presente Torcuato Tasso: el hecho tiene importancia, porque se le atribuye ser un incentivo para que el magno poeta sorrentino[21] dirigiese su inspiración hacia este género lírico cuya perfección se encuentra en su *Aminta*, que tarda no menos de seis años en llegar después de aquel afortunado *Sfortunato* de Argenti y que, obra de los veintinueve años del Tasso, se representa en 1573 en la islita de Belvedere, en medio del río Po, ante los duques y la corte de Ferrara. No se sabe bien qué clase de música llevaba la *Aminta*, ni aun siquiera si tenía música, pero lo extraño es que no la hubiese tenido, cuando los demás espectáculos de la época y más calificadamente los pastoriles la necesitaban de urgencia, desde las comedias en prosa como la *Calandra* de Bibbiena (Venecia, 1508, Urbino, 1513) * a la *Mandragola* de Machiavelli (1525) y piezas menores anteriores o contemporáneas, todas las cuales tenían por lo menos *canzonette piacevoli*, ya madrigalescas, ya a solo, con acompañamiento de la *lira da braccio* o de viola. En seguida la *Aminta* tuvo colaboradores que, reiteradamente, le adjudicaron una música todavía polifónica; tales Simone Balsamino (1594), Reinaldo del Mel (1595), otros varios y especialmente Domenico Megli que, a lo menos, escribió en estilo monódico la lamentación de *Aminta* en el acto primero. Una representación de *Aminta* en 1590 estuvo dirigida por Emilio del Cavalieri y Laura Guidiccioni, en la que el músico quería ya que hubiese una melodía expresiva. La música del drama o fábula pastoril consistía en intermedios, canciones y coros: también en algunas escenas dentro del desarrollo de la acción. Cuando otros poetas interpolaron en la obra del Tasso varios trozos musicados por Claudio Monteverde para una representación oficial (bodas de Margarita de Médicis con Odoardo Farnese, en 1628), la música de este género seguía siendo puramente episódica, pero un cierto fraile musicante que recuerda Carducci, Erasmo Marotta, musicó íntegramente la *Aminta* en 1630. A veces se la trufaba con intermedios que, como los de Domenico Belli, en Florencia, 1616, consistían en otro *Orfeo*, para que no se perdiese, sin duda, la memoria. El *dramma pastorale* se confirma con otra obra, bastante posterior a la *Aminta*, pero que se cita juntamente con

* Versificada después. También se atribuyen a Maquiavelo ciertas *Commedia in versi* y *Commedia in prosa*.

ella. Es el *Pastor Fido* del caballero de Florencia Battista Guarini, tragicomedia que, al parecer, le costó no menos de nueve años de trabajo, entre 1581 y 1590, y cuyo atildamiento neoclasicista llega hasta las postrimerías del Barroco con Jorge Federico Haendel.[22]

En el *Orfeo* de Poliziano había algo que tenía una importancia trascendente en la época, y era el idioma. Hoy puede parecernos asombroso que el latín clásico estuviese tan vivo en el siglo XV que multitudes abundantes como las que se ha indicado podían seguir las representaciones de la comedia clásica de Terencio y Plauto en la corte de los Este, en Ferrara, tanto como los dramas de Séneca en las plazas de Roma por los jóvenes actores del Cardenal Riario, o en el mausoleo de Adriano en tiempos de Sixto IV e Inocencio VIII. Todavía Poliziano desliza una canzona en latín, en honor del cardenal mantuano en la *prima redazione* de su fábula pastoril, que suprime en la segunda, aunque las indicaciones escénicas de cada acto lo estén en la lengua clásica. Si el resto lo está en el *idioma gentil* del Dante es porque, dice Poliziano como disculpándose, tenía prisa, escribía en medio de una gran algazara, y se vió obligado a emplear el *stilo volgare perche dagli spettatori meglio fusse intesa.* Razón bien comprensible, por la cual comenzaron a traducirse las comedias: las versione en la *terza* rima de Girolamo Berardo, Pandolfo Collenuccio y el Duque Hércules de Ferrarra figuran entre las primeras; pero una pieza de nueva invención en lengua vulgar no aparece hasta el *Timone* de Boyardo y el *Orfeo* de Poliziano. La transición entre la comedia latina y la italiana se verifica en manos de tres ingenios singulares: Bernardo Dovizio, quien al ser nombrado Cardenal trueca su nombre por el de Bibbiena, lugar donde había nacido (1470); Ludovico Ariosto y Nicolò Machiavelli. La *Calandra,* del primero, que utiliza ya el tipo del bobo clásico, el *calandrino,* hace que la tradición no se pierda; tradición que —lo hemos visto anteriormente— se trasmite todo lo largo de la Edad Media y va a ir a parar a la *Commedia dell'Arte.* Los *Suppositi* de Ariosto, el mayor éxito del momento, fueron redactados primero en prosa, más tarde en verso: el hecho tiene importancia. La *Mandragola* de Machiavelli, calcada, como las anteriores, del modo latino, estaba, como ellas, salpicada de interludios musicales, intermedios escénicos, mascaradas y *balleti,* desfiles suntuosos y demás parafernalia que, al cabo, mostrarían dos cosas: que eran un estorbo para la acción o bien que la acción era tan débil y tan secundaria que solamente se admitía a título de percha donde colgar todos aquellos atavíos corruscantes. La cosa era, indudablemente, grave, porque deja ver a las claras que cuando el gusto por la comedia clásica o sus imitaciones decaiga, muerto el teatro piadoso de las *Rappresentazioni,* o simplemente imitado en frío, las ciudades italianas (no cabe aún hablar de una

"nación" italiana o de un "arte" italiano) se quedarán sin teatro propiamente dicho: es decir, un teatro dramático verdaderamente tal, como el que existía en España o en Inglaterra. Según hemos visto, las *Rappresentazioni* iban perdiendo contacto con el pueblo, haciéndose un arte semiprivado de gentes en trance de aburguesarse; y, por lo que hace al teatro latino en su lengua original o en sus imitaciones en lengua vulgar, la observación de Poliziano es elocuente, habida cuenta además de que su obra estaba destinada, como las anteriormente mencionadas y la inmensa mayoría de las de su clase, a públicos elegidos, entre cuya muchedumbre había muchas gentes doctas, que eran las que daban el tono. El hecho de que en las grandes villas de la Península se representasen en latín o en italiano las comedias ante millares de espectadores quiere decir, en realidad, poco. Los espectadores iban sobre todo atraídos por los intermedios y pasajes de gran espectáculo. Lo que crea una afición no consiste en una o varias representaciones esporádicas, debidas a lo circunstancial de una fiesta de corte, y por el momento ninguna ciudad italiana poseía los locales que hoy entendemos como "teatro", sino que estos locales se construían rápidamente para la ocasión y se destruían después, o cuando no, en muy raros casos, no eran utilizados para el objeto con que nacieron. Las salas construídas con materiales duraderos no aparecen hasta mediados del siglo siguiente. El que quizá sea el más tempranamente construído, el Teatro Farnese, de Parma, data de 1618, capaz para siete mil espectadores; pero los que perduran del siglo XVI, como el Teatro Olímpico, de Vicenza, obra del Palladio (comenzado en 1580), con escenario "fijo", es decir, con una escena de madera en falsa perspectiva o en *trompe l'oeil*, eran sumamente exiguos, y hoy pueden comprobarlo quienes quieran darse un paseo por la linda ciudad véneta. El teatrito estaba destinado a las representaciones eruditas, a las creaciones humanísticas, y en este sentido tuvo una importancia de la que más tarde hablaremos, pero no fué nunca un teatro popular.

En esta ausencia del público, o sea, en el hecho de que el gran público se desentendiese del teatro renacentista, clásico o pseudoclásico, radicará su debilidad; y en seguida su muerte; puesto que sus transformaciones, esencialmente la *opera in musica*, suponen otro teatro ya, otro concepto del arte teatral, que no marchará por el lado dramático, por la vía de un drama profundamente arraigado en el alma de las multitudes o en una conciencia nacional, como en España —en Inglaterra también, con el teatro isabelino—, sino que será una creación finamente lírica, aristocrática, delicada y elegante, pero no robusta ni intensa: desde que la *opera in musica* nace, finalizando el siglo XVI, hasta que la *Opera* propiamente dicha se esparce por toda Europa con sus argumentos invariablemente clasicistas, ese arte será superficial, bello a flor de piel, sutil en sus esencias refinadas y en su arte extremado,

pero convencional. Se ha dicho que el *Orfeo* de Poliziano nace como una reacción contra la aparatosa exterioridad de los *intermezzi*. La ópera bufa italiana nacerá, más tarde, como reacción contra el pseudohelenismo bobalicón y perezoso de la ópera *clásica*: justamente del mismo modo que las gentes del Renacimiento temprano vieron en el teatro latino un alivio a la beatería impenitente de las representaciones sagradas; alivio, en seguida, para el bucolismo crecientemente ñoño de la Egloga y de la Pastoral escenificadas. Es elocuente la transformación del sentido que en un principio tuvo el vocablo "farsa", aplicado a los elementos episódicos de carácter profano y en lengua vulgar que existían dentro de la *Sacra Rappresentazione*, y que, en Nápoles, comienza a tomar un sesgo nuevo, lejos de la erudición y cerca del sentido cómico del pueblo. Dentro de las peculiaridades netamente nacionales, a pesar de su imitación italiana, el teatro español desde Juan del Encina a Lucas Fernández y a Gil Vicente deja ver ese paso de la Egloga a la Farsa en los dos primeros, y aun del Auto a la Farsa en Gil Vicente, siempre con una utilización constante y nada convencional de la música, que ellos, músicos al mismo grado que poetas, saben poner inteligentemente al servicio de la acción.[23]

La situación del teatro italiano en las postrimerías del Renacimiento, conforme la época barroca va llegando, es singular: merece la pena de que se la comprenda bien, porque es lo que aclara la razón interna, espiritual, de la magna creación barroca que es la *ópera in musica*, después de haber apuntado cómo —según lo que es propio y sustancial de este movimiento— la *opera* tenderá a amalgamar sintéticamente cuantos elementos sonoros o plásticos existan en la época. Tal situación está descrita de una manera elocuente por uno de sus protagonistas, Angelo Ingegneri, en su escrito publicado en Ferrara en 1598 acerca *Della poesía rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*. "Si no fuese por las pastorales —dice— podría decirse que el teatro se había perdido enteramente. Las comedias, por agradables que sean, no son gustadas ya más que con intermedios suntuosos y una escenificación excesivamente costosa. Las tragedias son espectáculos melancólicos o mal hechos para la representación. Algunos las miran como cosa de mal augurio y no quieren gastar su dinero en ellas ni perder su tiempo." Y pondera a renglón seguido el hecho de que las Pastorales se presten a ciertos detalles cómicos sin que caigan en extremismos serios o dramáticos, y, con coros o sin ellos, con músicas y cantos delicados, puedan agradar a los temperamentos sensibles, situándose entre medias de la comedia y del drama.[24]

Esta inclinación a las *medias res*, al lirismo distinguido de buena sociedad, explica, con lo anteriormente esbozado, la carencia de un arte dramático propiamente tal en Italia y su sustitución por un género enteramente

nuevo y enteramente italiano esta vez, a falta de cualidades más robustas en su aspecto nacional, que apenas podía existir en un país donde el concepto de "nación" no había nacido todavía y cuyas características en todos sentidos eran más notables por sus diferencias que por su semejanza intrínseca. La *opera in musica,* ensayo nacido en un medio extremadamente culto y refinado, fué, desde antes de nacer, un arte destinado a públicos exiguos,* letrados, más llenos de convencionalismos que de sentimientos vivos y reales. La fuerza popular del primer Renacimiento, en la época de los grandes Médicis, con sus cantos carnavalescos, sus frótolas, sus canciones para bailar, exquisitas en su forma y sabrosas en su música, había perdido toda su fuerza en aras de esa exquisitez y de un refinamiento que procedía del cultivo de las letras paganas, no de su sentido de la vida. Su clasicismo, su nuevo clasicismo, como quiso llamarse, no fué sino un falso concepto de las cosas; tan falso como, más tarde, las pastorelas dieciochescas tras de la vuelta a una Naturaleza de portafolio, a partir de los enciclopedistas.

Otros ingenios no menos artificiosos les habían precedido en Francia. Y éstos coincidían con los artificiosos ingenios florentinos en lo que ambos creyeron ser una resurrección de la "verdad" musical, de la música declamada o de la palabra expresada en inflexiones musicales. Una manera, decían, de "declamar a la antigua". En su afán por revivir un mundo ilusorio se esforzaban por exhumar lo muerto hacía muchos siglos. Claro está, semejante resurrección sería efímera; si algo viable había en ella no era lo difunto, sino lo realmente vivo que pudiera haber, aun cuando se vistiese de máscara: la mascarada olímpica y parnasiana que va a arrastrar sus clámides y peplos hasta los albores del siglo XVIII, para enlazarse, décadas más tarde, con otra mascarada que, esta vez, se teñirá de reflejos siniestros.

Lo que se consideró como una reforma melodramática que, en esencia, pretendía dar mayor sutilidad a la música vocal con el fin de que pudiera servir mejor a la expresión poética, habría de ser, como fácilmente se comprende, un doble empeño, tanto de músicos como de poetas. En términos generales, reformas muy ambiciosas que creen descubrir mundos nuevos por el hecho de apartarse de las prácticas más seguras, por lo usuales, con que se producía el arte de la época, para sustituirlas con balbuceos, no son por lo regular propósitos realizados por los artistas de mayor fama, sino que responden a ese estado de ánimo que surge en reuniones o conciliábulos más o menos competentes en lo técnico. El resultado de semejantes reformas es muy diferente según los casos, y si unas veces va seguido de un fracaso inmediato, en otras, si median verdaderos talentos e intuiciones agudas aun-

* La abundancia, a veces, de invitados en las ceremonias oficiales no debe engañarnos.

que no vayan respaldadas por conocimientos profesionales superiores, pero sí eficientes, el influjo del "dilettante" puede ser decisivo para el avance o transformación del arte.

Dos reuniones o "academias" de esta especie sobresalieron en el último tercio del siglo XVI en el propósito de reformar la construcción de la melodía,[25] según principios que se estimaban como más adecuados a su sentir que los que empleaba tradicionalmente el arte polifónico. Estos dos grupos de reformadores musicales estuvieron integrados por poetas y humanistas, franceses unos, italianos los otros, y todos ellos sugestionados por el inmenso prestigio con que resucitaba la antigüedad helénica.

A través de innumerables obras poéticas breves, imbuídas de fino sentido poético, el lirismo italiano, expresado en una lengua que había llegado a la perfección, buscaba una intensidad expresiva netamente musical. Torcuato Tasso, en sus *Dialoghi*, declara ya ejemplarmente esta necesidad de colaboración, y el excelso poeta [26] es uno de los que más temprano se pronunciaron en tal dirección, después de una época dilatada de teatro musical, pero en donde la música era simplemente episodio, sin conexión apenas con el sentido expresivo de la trama. Cuando en 1570-71 Torcuato Tasso y Orlando Lasso fueron a París, se encontraron la flamante *Academia de Música y Poesía* que Antonio de Baif, el poeta francés amigo de Ronsard y partícipe en la *Pléyade* poética, acababa de fundar bajo la protección de Carlos IX.[27] La Pléyade se proponía renovar el arte poético devolviéndolo a una condición aristocrática y refinada, como la que les llegaba de Italia, a un arte *de clase* a la que pertenecían Ronsard, du Bellay y de Baif, *de bonne sinon de haute noblesse,*[28] quienes reaccionaban contra el concepto popular de la poesía, fuese místico como en Clement Marot, en su siglo, fuese apicarado, como en un Villon, en el siglo anterior, ejemplo del menestral y aun del juglar trashumante, arriesgado opositor a la cuerda, mas no sin buenas letras.

Porque el punto de perfección, de *finesse,* como prefiere decirlo Walter Pater en su perfecto ensayo sobre Du Bellay, *une netteté remarquable d'éxecution,* han sido siempre la norma en el arte francés, desde *Le Jeu de Robin et Marion* hasta nuestros días, con Debussy o Maurice Ravel. Pater recuerda, sugerentemente, que en cierta arquitectura francesa del siglo XVI, en el Château de Gaillon, en Blois, en Chenonceaux, en Chambord, en la iglesia de Brou, tan poco conocida, la tradición gótica se recubre con un arte decorativo nuevo que le cambia de aspecto, pero que no altera sus fundamentos. Ese aire decorativo procede de Italia y, en resumen, es lo que ocurre con la poesía de Ronsard y sus amigos o discípulos, cuya elegante exterioridad, que puede competir con las gracias rimadas del Tasso y sus coetáneos, lleva dentro de sí una sustancia inconfundiblemente francesa; tan firme en las

rimas "a lo sagrado" de Clement Marot y su traducción de los Salmos —que tantas persecuciones le costó— como en la goliardesca inspiración de François de Moncorbier, llamado Villon, poeta perfecto si los hubo. Y, sin equívoco, una hechura refinada en su exquisita paleta de matices, en la minuciosidad de sus líneas, es cualidad sin par de la pintura francesa de este tiempo y de todos los tiempos desde François Clouet, el pintor de Francisco I, a Watteau, a Ingres, a Degas, a Manet, a Gustave Moreau... *L'on finit toujours par le fini,* dijo con precisión uno de ellos, y si se piensa en el arte tan acabado de los italianos, el de los poetas de la Pléyade era acabado en dos sentidos: en el temporal y en el de su técnica. Unos y otros quisieron renovarse: en cierto modo lo consiguieron, pero por poco tiempo. Sin un genio potente como Monteverde, como después se dirá, la reforma florentina no hubiera conducido (por el momento) a ninguna parte, y solamente habría marcado un punto final en el movimiento lírico-escénico del XVI. La poesía francesa de esa época permitió aquel *enfin* célebre: *enfin, Malherbe vint...*

Los poetas de la Pléyade fueron, como su alegoría astronómica exige, siete: con Ronsard, Remy Belleau, el más suavemente lírico del grupo; Antoine de Baif, el organizador más capacitado; Pontus de Tyard, de un noble idealismo; Etienne Jodelle, Jean Daurat y Joachim du Bellay, que recogió en Italia las flores más perfumadas mientras sentía la amarga nostalgia del país natal, al que supo evocar con un sentido agudo del paisaje y del encanto de la vida casera; *intimismo* que aparece ya en reiterados casos en estos poetas y que, para continuar la tradición, podrá encontrarse en otros tantos ejemplos de la poesía y la pintura, de la música francesa también, a lo largo del período neoclasicista tanto como en el romántico y en el impresionista con sin igual agudeza. El punto de arranque de las reformas de la Pléyade data de la publicación, en 1549, de un breve escrito firmado con las iniciales de Joachim du Bellay y que se titulaba *Deffense et Illustration de la langue française:* movimiento, pues, paralelo al que lleva en Italia al empleo de la lengua vulgar frente a un latín que no había sido de tanto ni de tan noble uso en Francia, y al cual se le une otro deseo coincidente: el de elevar la lengua vernácula —que había tenido modelos admirables de belleza y perfección en la poesía de los troveros y en el teatro popular desde siglos antes— a una categoría análoga a la de las lenguas clásicas: *cette élégance et copie qui est en la langue Grecque et Romaine,* como Du Bellay decía.

Son, pues, dos los caminos que los poetas de la Pléyade quieren que se encuentren en su días merced al encanto de la Música. La música de los versos clásicos doblaba su manera de escandarlos según la cantidad prosódica, a la cual se ajustaban sus pies métricos. La música de los versos de Villon, de sus antecesores en lengua de Oc y en lengua de Oil, era ritmada

conforme los versos eran rimados: combinar ambas cosas en una nueva forma de poesía o, mejor dicho, de lenguaje poético que siguiese la metrificación por pies de los clásicos y el acento propio de la lengua vernácula tal como se la habla y se la canta sería una aspiración incomparable; "versos que pudieran escandarse tanto como rimarse, que la medida de cada sílaba se armonizase y se uniese al movimiento vivo, vaporoso, aéreo, del ritmo ligero y agudo como el vuelo de una golondrina".* Así, añade Pater, se mostraron insaciables de música (y Ronsard se quedó sordo desde los deiciséis años, pero la armonía que él buscaba era la armonía interior, que canta en el espíritu). Querían una música de amplitud semejante a la que ambicionaban para la poesía y sus matices refinados; pero siempre ligada a ella, lo cual hizo que cualquiera otra clase de música les fuese indiferente y aun que los intentos de un drama como los que realizó Etienne Jodelle en su *Cléopâtre Captive,* que pasa por ser la primera tragedia francesa** y que se representó en París en 1552, fueran esfuerzos sin consecuencias para el teatro musical.*** "Tragedia a la antigua" para un público de reyes, de cardenales, de eruditos y de letrados que no logró distraer a los grandes núcleos populares de sus Misterios y Moralidades; pero que aquel público elegante y cultivado supo apreciar, porque, como Montaigne en los claustros de su colegio bordelés, había tomado parte en las representaciones en latín de la comedia clásica, mientras que las imitaciones humanísticas de la tragedia antigua eran su lectura más edificante, y las que llegaban de Italia a la corte de Catalina y Enrique II, las novedades de más alto porte.

En aquella *Académie de poésie* y *de musique,* los poetas se reunían con músicos como Claude Le Jeune o Lejeune, de Beaulieu, Thibaut de Courville, Du Caurroy y, sobre todo, Jacques Mauduit. Unos versos de Horacio, en una de sus *Sátiras,* donde se pinta a sí mismo componiendo sus rimas al compás de la lira, les dieron la norma para su "reforma", y el año mencionado de 1571 vió aparecer una coleción de *Airs de Cour mis sur le luth,* en los que Adrien Le Roy había anotado conjuntamente el ritmo de la palabra cantada y el de la música tañida en el laúd.[29] De Baif, tomando como modelo anteriores tentativas italianas,[30] se había ejercitado en la composición de versos calcados sobre los metros de la poesía latina y griega y había pedido

* W. PATER, *The Renaissance* (Joachim Du Bellay).

** Jean PLATTARD, *La Renaissance des Lettres en France,* p. 147.

*** Esta tragedia, si llevaba música, lo sería al estilo normal de la época. Una obra escénica con versos medidos y cantados *à la façon des grecs,* según las teorías de De Baif, no parece que se haya presentado hasta los conciertos de la *Académie du Palais,* que sucedió a la fundada por dicho poeta. En estos conciertos formaba parte muy activa Jacques Mauduit, de quien pudiera haber sido la música. Véase nota 39 y M. BRENET, *Ob. cit.,* p. 210, en esta nota.

a sus músicos que tradujesen los pies métricos por notas cortas o largas en correspondencia con la duración de las sílabas, según el viejo sistema de la cantidad al que, naturalmente, no podía seguir más que de lejos, y cojeando, la prosodia francesa. Del mismo modo, De Baif pensaba que era posible unir la danza a la música y a la poesía así medidas, *mensurées*, según el término de la Academia, y un tratadista, Caroso, reproduce la teoría, a fines del siglo, en su tratado de danzas, donde todo se vuelve dáctilos y espóndeos.[31]

El exquisito sentido de músicos como Lejeune y Mauduit [32] supo acomodarse a la mensuración propuesta mediante el expediente de la subdivisión de las notas largas en fracciones, lo cual les permitió una prosodia que se ajustaba con suficiente holgura a los pies métricos. El ritmo general resultante ganaba libertad notoria, aunque, conjuntamente, con una indecisión que si era favorable para una especie de recitado no lo era para los casos en que la canción necesitaba metros bien definidos y acentos rítmicos claros. Uno de los músicos de la corte de Enrique IV, Pierre Guédron, denomina explícitamente *récit* a su manera declamatoria; pero entre tanto la reforma de De Baif produjo un resultado contrario al que pretendía, pues si daba congruencia a la acentuación prosódica del lenguaje cantado mediante un ensanchamiento liberal de los pies latinos, la indecisión rítmica resultante unas veces, o su monotonía, otras, no serían ya tan apetecibles; en un momento, sobre todo, en el que el instinto tonal llevaba hacia la escandación regular, aunque flexible. Los músicos de la corte francesa, que vertían su amable talento en el género delicado y agradable de la *chanson de cour* supieron combinar, mediante una dosificación prudente, la libertad prosódica con la justeza rítmica; mas, con todo ello, la reforma de De Baif, aunque un momento útil, quedó olvidada.[33] Cuando había llegado con Guédron al máximo de lo que podía dar de sí, los italianos, poetas, humanistas, cantantes, improvisadores sobre el laúd, se habían puesto ya en marcha buscando el "estilo recitativo", movidos por análogos deseos a los que inspiraron la *musique mensurée à l'ancienne* en cuanto se refiere a la naturalidad prosódica de la declamación, e incluso por su creencia ilusoria de estar siguiendo los principios de la antigüedad clásica, tan prestigiosa en el Renacimiento, aunque con menos literalidad retórica que los franceses.

El grupo de "dilettanti" florentinos que llevaron a cabo los primeros ensayos en este sentido estaba inspirado por cierto movimiento filo-helenista (como se llamó mucho más tarde), en el cual les habían precedido otros ingenios en intentos de los que se guarda memoria y que están señalados por los escritores sobre la materia. Uno de los más antiguos y, al parecer, de los más importantes, consistió en la representación del *Edipo rey*, de Sófocles, en 1585, para el teatro que el Palladio construyó en Vicenza; "teatro

griego" como se le denominaba, y que, en nuestros días, con el cambio que nuestras costumbres han traído al sentimiento de las dimensiones, nos parece curiosamente diminuto, con su decoración permanente de una calle en perspectiva cuyos palacios apenas podían servir de domicilio a elfos o gnomos. Para esta representación escribió Andrea Gabrieli los coros donde la música se modela exactamente sobre los versos italianos y cuyos conjuntos alternan con monodías "a solo", atestiguando unos y otros "un esfuerzo escrupuloso para seguir la declamación lírica, hacer notar los acentos y doblar su efecto".

Esa representación no era la primera *a l'antica;* en todo caso, su música se ha perdido. El ejemplo de lo que pudo ser el arte antiguo al juicio de un poeta del Renacimiento está ofrecido por Vincenzo Galilei en su *Dialogo della musica antica et della moderna,* que data de 1581, y donde incluye los tres himnos de Mesomedes de Creta de los que se ha hecho mención en el capítulo I de la Primera Parte (vol. I, p. 30). Luca Marenzio, madrigalista de primer rango, hace oír, por su parte, en 1589, un *Combate entre Apolo y la Serpiente Pitón,* cuyo tema es de la mayor antigüedad,[34] pero cuya música, queriendo serlo, era de una novedad cuyos frutos recogería la generación posterior al gran músico lombardo.*

Más próximos a la *opera in musica* son los ensayos que Emilio dei Cavalieri y Lauda Guidiccioni, la amiga del Tasso, hacen juntamente en una representación del *Aminta* en 1590 (que ha sido mencionada con las músicas que se adjudicaron a esta *pastorale*). A seguida de ella figuraron en el espectáculo otras dos pastorales más modestas, un *Satiro* y una *Disperazione di Fileno* que Romain Rolland supone muy probablemente escritas en *stilo recitativo,* ya que el propio Cavalieri dice de ellas que *questa sorte di musica rinovata commova a diversi affeti, come a pietà ed a giubilo a pianto ed a riso,* es decir, una música renovada en un sentido de expresividad, la cual, reducida al canto, bien se comprende que hubiera de expresarse en el sentido declamatorio, al mismo tiempo que musical, que la época estaba buscando. Otro de los más decisivos colaboradores en la reforma melodramática, Ottavio

* Esta pieza de Marenzio es todavía un *intermezzo* directamente derivado de los que se insertaban en las festividades oficiales. En el caso actual figuró con otros seis más, musicados por él mismo, Cristoforo Malvezzi, Giovanni de Bardi, Jacopo Peri y Emilio dei Cavalieri (todos de inspiración "clásica", pero algunos con un sentido alegórico o simbolista sobre la música de las esferas o cósmica, en su sentido platónico), en los espectáculos que festejaron en Florencia, en 1589, las bodas de Fernando de Médicis con la princesa Cristina de Lorena. Un dibujo del Carracci como proyecto de la escena del famoso *Combatimento* se encuentra en KINSKY, *A History of Music in Pictures,* p. 154. Malvezzi publicó en 1591 varios trozos de aquel festejo bajo el título de *Intermedi et Concerti,* consistentes en piezas desde 4 a 12 voces. Algún musicógrafo estima que los diálogos estarían en estilo recitativo. Dos trozos a 5 y a 3 voces de Cavalieri están insertos en la obra de Robert HAAS, *Die Musik des Baroks,* 1929.

Rinuccini, del que se dice que es quien decisivamente adaptó el drama *pastorale* * al teatro musical, fué un discípulo del Tasso, y tres de sus obras son, categóricamente, los primeros libros de ópera propiamente dichos que existen: el primero es el de una *Dafne* musicada por Peri y Caccini, que data de 1594-97; viene en seguida el tan famoso de la *Euridice* de Peri, de 1600 y, poco más tarde, la decisiva confirmación del género en la *Arianna* que Monteverde estrena en 1608.

Dos de los ingenios acabados de mencionar, cuyos nombres figuran entre los más ilustres del empeño llevado a cabo por la "camerata dei Bardi" florentina, el poeta Rinuccini y el músico cantor Jacopo Peri, fueron quienes organizaron el festejo que, para agradar al público de príncipes y cardenales, se celebró durante el Carnaval de Florencia en 1597. Tan gran placer produjo a sus espectadores, entre los cuales se contaba una buena cantidad de gentes populares, villanos o de la ciudad, que la obra, en la especie una tragedia musical sobre el episodio clásico de Apolo y Dafne —la ninfa que se convierte en laurel al ser requerida de cerca por el dios—, volvió a representarse en los dos años siguientes al de su estreno. La música de la *Dafne* se perdió, aunque en fecha reciente se encontraron en un manuscrito conservado en la Biblioteca del Conservatorio de Bruselas dos fragmentos, uno de los cuales, el coro final, está inserto por Robert Haas en su obra mencionada sobre la Música de la época barroca, con barras de medida añadidas. La melodía lleva un bajo, que es menester rellenar por el sistema del bajo continuo u obstinado, difundido desde Banchieri, y de la misma manera seguirán escribiendo sus monodías "acompañadas" los demás operistas. Un fragmento corto, de catorce compases, se repite ocho veces más, en diferentes estrofas, y este sistema se hace norma. Aun cuando en este fragmento se trate de un coro, el estilo es ya el propio a la "reforma" florentina. Muchos ejemplos, bien con la música de Peri, de Caccini o de Monteverde, en sendas *óperas en música;* bien solos, de Cavalieri, pertenecientes a sus *Representaciones Sacras,* se encuentran en antologías modernas como la de Arnold Schering.* Parece

* R. ROLLAND, *Musiciens,* p. 52.

* Es muy interesante leer las opiniones que los componentes de la "camerata dei Bardi" tenían sobre el arte del momento y sobre su propia reforma. Se encuentran en A. SOLERTI, *Le origini de Melodramma,* los principales prefacios, introducciones, etc., con que esos artistas prologaban sus ediciones. A defecto de esa obra puede leerse en COMBARIEU, *Histoire de la Musique,* vol. II, cap. XXXIII, los siguientes fragmentos: carta de Pietro di Bardi (hijo de Giovanni, el fundador de la "camerata") a Giovanni Battista Doni (1634) que es la principal fuente de informes sobre la "reforma melodramática"; Alessandro Guidotti y Emilio dei Cavalieri: prefacio y advertencia en la edición de la *Rappresentazione di Anima et di Corpo* (1600); prólogo de Peri *Ai lettori* en la edición de la *Euridice* (1600); prefacio de Caccini a su propia *Euridice* (1600, estrenada en 1602); Caccini: prólogo *Ai Lettori* en sus *Nuove Musiche* (1601), importante sobre todo

de interés mostrar algún trozo de dichas músicas, porque se aprecia fácilmente (sin entrar en minuciosos detalles de estilo) el rápido proceso en la confección de la línea melódica. He aquí estos pasajes. (A seguida se habla de estas obras y de sus autores.)

PERI: *Prólogo* a la tragedia *Euridice* (Schering, p. 186).

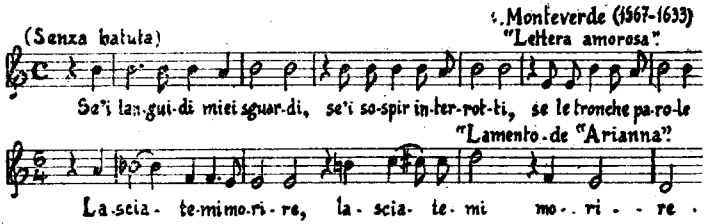
G. CACCINI: *Madrigal monódico Amarili* (ídem, p. 193).

CAVALIERE: *Recitado del Corpo.* (Haas, p. 25).

(Nótese la "monachina" o trino patético sobre las sílabas de la palabra "pianto".)

por lo que se refiere a los *passaggi,* floreos y ornamentaciones como el modo denominado *canto in sprezzatura,* así como la especie de *tempo rubato* que Caccini denomina *nobile maniera* a fin de *cantare con affetto.* Sobre este modo de adornar el canto se extiende

MONTEVERDE: *Lettera amorosa in genere rappresentativo* (Haas, p. 50).
p. 50).
MONTEVERDE: *Lamento de Arianna* (Schering, p. 20).



En sus *Nuove Musiche* Caccini indica la manera de ornamentar sus melodías. Un ejemplo curioso es su madrigal "a solo" *Amarili mia bella,* cuya manera pródiga en *abellimenti* transcribimos.* Este sistema puede verse con análoga abundancia en otros ejemplos coetáneos insertos por Schering en su obra mencionada. Es común entender que los músicos de la camerata, como anteriormente los de la Academia parisiense, se proponían reaccionar violentamente contra un modo de cantar que tan viciosamente contrariaba la expresión dramática del recitado y, que sepamos, los franceses nunca permitieron esos excesos en su línea melódica. Pero los *abellimenti,* que descendían directamente de la ornamentación aleluyática en el canto eclesiástico, fueron normales desde la tradición más antigua, y en ellos consistía el mérito tanto de los cantantes como de los instrumentistas, cuyo floreo de la melodía era consecuencia directa de su habilidad manual. Que los primeros "operistas" florentinos, desde Galileo, renunciaran a los floreos en honor a la expresión fué más bien un propósito que una práctica generalizada, porque si el ejemplo de Caccini pertenece al género madrigalesco —en el cual hay antecedentes muy ornamentados desde antes de dos siglos (véase el madrigal a dos voces de Juan de Florencia, hacia 1340, inserto por Schering, p. 14), así como los madrigales de Luzzasco Luzzaschi (en Roma, hacia 1601) que publica ese mismo autor—, podemos pensar, sin embargo, que la severidad de los cameratistas debió de ceder muy pronto tanto a las prácticas inveteradas como a su efecto de sequedad, ya que el propio Monteverde anota de su mano las vocalizaciones con que han de adornarse pasajes de su *Orfeo* como el siguiente:

también Marco da Gagliano en el prefacio de su *Dafne* (1608): . . . "no es que entienda privarme de estos ornamentos . . . sino que cuando el drama no los pide, hay que dejarlos enteramente al margen" . . .

* PRUNIÈRES, *ob. cit.*, vol. II, p. 25. La ornamentación del madrigal de Caccini *Amarili mia bella* es una realización hecha por Schering de un manuscrito de la época. Este editor publica en la p. 196 el mismo madrigal variado para virginal por Peter Philips, en Londres, hacia 1603.

MONTEVERDE: recitado *Alma da corpo sciolta* (Prunières, v, II, p. 26).

Es fácil de comprender que esta manera de ornamentar las melodías, por expresivas, dramáticas que fuesen, no desaparecería en una época estilística que alimentaba semejantes apetencias en la decoración. Así, vemos a qué punto puede llegar el barroquismo en la línea melódica avanzado el siglo XVII y entrado el siguiente en los dúos de Agostino Steffani,* sin perjuicio de que la melodía escueta, simple de perfil pero viva de expresión, se encuentra parejamente a aquéllas, tales, por ejemplo, las del boloñés Domenico Manzoli.** Si el exceso decorativo fué en aumento durante el período barroco, el dramatismo que era sustancial a esa época estilística no cedía en sus derechos: ambos caminos, pues, expresión y ornamentación, no se harán incompatibles, sino que su simultaneidad y la interfusión de su doble sentido será una de las características de esta época.

Es potestativo considerar la *Dafne* de Rinuccini y Peri como la primera obra del nuevo arte, la primera *opera in musica* propiamente tal, o simplemente el ensayo decisivo que prepara la llegada en 1600 de la *Euridice* de ambos ingenios. Como apenas se conoce nada de la *Dafne*, puede recono-

* Agostino STEFFANI (1654-1728), Duo *Occhi perchè piangete*, en el disco nº 29 de la *Anthologie Sonore*.

** Domenico MANZOLI, de Bolonia monodías *Quando tu mi guardi* y *Se vedeste le piaghe*, en el disco nº 21 de la misma Antología. De su libro *Canzonette di Domenico Manzolo a una, e due voci con alcune spirituali da cantarsi nel Chitarrone, Arpicordo, e altri stromenti* (Venecia, 1623). Sobre la ornamentación vocal en esta época, véase Hugo GOLDSCHMIDT, *Die Lehre von der vokalen Ornamentik*, vol. I, siglos XVII y XVIII, 1907.

cerse el derecho de primogenitura a la *Euridice,* pero la discusión es un poco pueril, aunque se renueva en otras ocasiones y países. Vamos a ver en seguida en qué consistía esta archifamosa *tragedia a la antigua* que, discretamente, sus autores no califican de ninguna manera, limitándose a decir: *Le Musiche di Jacopo Peri, nobil fiorentino, sopra l'Euridice del Signor Ottavio Rinuccini rappresentata nello sposalizio della Cristianissima Maria de Medici, Regina di Francia e di Navarra.* La edición, de Marescotti, en Florencia, es del mismo año: 1600, y merece decirse que la representación se verificó el 6 de octubre en el Palacio Pitti. Su rápida impresión es elocuente. También lo es el hecho de que los autores mencionen como hecho fundamental para el nacimiento de la obra el suceso matrimonial a cuyo fasto contribuyen. La *opera in musica* es todavía un espectáculo cortesano suntuario. En seguida ocurrirá algo más importante: es un espectáculo cuya importancia creciente provendrá no del suceso fastuoso, sino de la inspiración de los autores: del poeta, sin duda, pero sobre todo de la del músico.

La "camerata", cenáculo o tertulia, reunía la flor de la generación poético-musical de las últimas décadas del XVI junto a próceres del dinero y de la aristocracia florentina: éstos eran primeramente Giovanni Bardi, conde de Vernio, en su casa, aún conservada, de la vía dei Benzi, por la parte que da al Arno, cerca del Puente de las Gracias; después fué la tertulia en la de Jacopo Corsi, alto aficionado como aquél, casa en que la reunión se verificaba con cierta regularidad, recordando las que la Academia Platónica reunía en la Villa de Careggi a los admirables talentos que presidía Lorenzo el Magnífico. Julio Caccini y Jacopo Petri, cantores de oficio, se encontraban allí con los músicos Emilio dei Cavalieri y Marco da Gagliano, Rinuccini el poeta, Vincenzo Galilei, la voz más autorizada de la tertulia junto a la del humanista Gian Battista Doni y, con ellos, Giulio Strozzi y Girolamo Mei! El poeta Chiabrera parece haber sido otro de los concurrentes, si bien no muy asiduo. Un grupo de cantantes completaba la reunión, entre ellos los llamados Palantrotti, Brandi, Aretino, Resi, Giusti, Vittoria, Archilei y Francesca y Settimia Caccini, intérpretes algunos de las primeras obras nacidas al calor del entusiasmo general.

Si Juan Bautista Doni se convirtió en su cronista, Vincenzo Galilei fué el primero de sus teóricos.[35] El mismo daba un temprano ejemplo, en 1590, en su lamento del Conde Ugolino, pasaje bien conocido de la *Divina Commedia* que Galilei musicó para una voz sola en estilo recitante con un acompañamiento de violas. Su tesis favorita consistía en exaltar el arte de los griegos y de los romanos, mientras que dejaba correr su desprecio tanto por el arte de los "góticos", es decir, la polifonía de motetes y madrigales, como para el arte de sus contemporáneos, al que, en cánticos como el mencionado, creía sustituir en armonía con el espíritu del tiempo. Espíritu que, lo hemos visto

reiteradamente, se consideraba muy griego, "clásico" en todos sus puntos. Galilei, pese al error normal de perspectiva de tantos innovadores, tenía a lo menos la disculpa, para apoyar su tesis, de haber hecho descubrimientos sustanciosos, como los Himnos de Mesomedes de Creta, que pertenecen al siglo II de nuestra Era y que figuran entre los fragmentos más tempranamente desempolvados por los humanistas del Renacimiento. Pero el "clasicismo" de Ugolino no era, naturalmente, sino del más puro italianismo, toscanismo si se quiere; y así, ocurre el caso gracioso de que un nuevo comentarista, como Artusi, pudiera combatir a la "camerata" valiéndose de sus propios argumentos, esta vez enderezados en contra de ella en su polémica famosa sobre las *Imperfettioni della moderna musica* que Artusi redacta en 1600, el año mismo de la *Euridice* de Peri.

Ni las exégesis de Galilei, ni los partidarios del estilo representativo, que era el término consagrado, sabían exactamente qué es lo que querían hacer ni sabían exactamente cómo hacerlo. Era menester proceder por tanteos, sin perder pie en el tererno, asaz movedizo, de una melodía todavía informe, apenas sostenida por armonías inconexas.

Jacopo Peri, el más arriesgado entre todos, era cantante famoso en Florencia cuando llegó a la casa de Giovanni Bardi otro cantor romano, entonces muy joven, Giulio Caccini, y cuyas *Nuove Musiche* son el prototipo de la finura de maneras, *gentilezza* de estilo [36] y suave encanto que era propio de aquella época del Renacimiento, en los albores del siglo XVII. Los prólogos que inserta en la impresión de sus *Nuove Musiche* son tan elocuentes en este sentido e ilustran tanto sobre la flor de civilización de ese instante florentino como *Il cortigiano de Castiglione* para el siglo anterior. Caccini, que forma en Florencia una escuela de cantantes, compone la nueva música sugerida por la "camerata" del conde, hacia la cual se sentía espontáneamente inclinado según testimonio de Piero Bardi, hijo de Giovanni. El orden de importancia en esa nueva declamación era, primero la palabra, el ritmo en seguida y finalmente el sonido. La palabra así musicada iría acompañada por instrumentos de cuerda. Un solo vocal de Caccini, compuesto en 1589, *O Benedetto giorno*, es, según algunos testimonios, el primer ejemplo del nuevo estilo,* en el que, como el músico romano declara, había siempre procurado *l'imitazione dei concetti delle parole;* definición ya atinada por Josquin des Prés, y de la que van a acordarse, en sustancia, los filósofos de la Enciclopedia cuando afirman que la música es un arte de imitación.

Dicho de otro modo, más dentro de nuestro sistema de pensamientos, el centro de gravedad de la palabra cantada va a caer dentro de su "sentimiento" explícito, sentimiento dramático en su acepción más extensa, pero

* *Vid.* nota 35.

para ello, para que el sentimiento expresado tuviese naturalidad de dicción, había sido menester una preliminar liberación de las trabas contrapuntísticas por una parte, y por otra de la rigidez de los modos métricos y de la ilusión humanista de la métrica latina. Importa, pues, decir que en el momento en que queda definida con toda claridad la idea de una melodía "instrumental" en distinción de una "melodía vocal", ésta irá para siempre indisolublemente unida al genio del idioma y que el estilo vocal de una nación, incluso su estilo de canto, irá vinculado a las características esenciales de la "lengua". De aquí las dificultades que habrían de surgir luego de haberse extendido por Europa la boga de la Opera, que es un edificio fundado sobre la melodía cantada "según la prosodia de una lengua", al querer adoptar una nación extranjera el estilo importado: un caso gracioso, pero ejemplar, ocurriría tiempo adelante, al intentarse cantar en alemán, en su tiempo, *La Cenerentola* de Rossini; otro caso no menos ejemplar, pero dramático, es el del estilo de los "soli" en la *Novena Sinfonía.*

A diferencia de lo que ocurría con la yuxtaposición del canto y el acompañamiento instrumental del "tenor" o del "superius" de tiempos anteriores, lo que caracteriza al movimiento renacentista que terminará creando la Opera, es el concebir al acompañamiento instrumental como un factor indispensable en el binomio voz-instrumento; en parte, como consecuencia de lo que exige el sentido armónico, que no se satisface ya sino con un conjunto que presente sentido tonal completo; en parte también, por influencia de un afán de síntesis que se muestra en diferentes aspectos de ese movimiento espiritual. Todos los esfuerzos que hace el "madrigal dramático" de Venosa o Monteverde por acercarse a la acción dramática no serán sino pasos en el camino de la ópera, pero solamente pasos que conducen a aciertos parciales porque falta en ellos alguno de los elementos de la futura síntesis, no lograda ni con los dramas o comedias con intermedios (en un sentido de frivolidad creciente que los "despegaba" del argumento fundamental), ni con el sistema de *in armonia favellare* de Caccini por sí solo, ni con el Madrigal dramático, ni por la importancia que asume el aparato instrumental en algunos *intromese* ni el aparato escénico.

La obra que va a hacer época en la historia de la Música, señalando una fecha decisiva en la marcha hacia la Opera, es la que el poeta Rinuccini y aquel músico famosísimo por su notabilidad en el juego del órgano y su bella voz, Jacopo Peri, dan con su colaboración en la *Euridice,* representada en el Palazzo Pitti el 6 de octubre del año 1600. Rinuccini, en común investigación con el rico humanista Jacopo Corsi, mantenía desde tiempo atrás su seguridad de que los versos de la *Dafne* del primero podían ser realzados en su acento dramático con la colaboración de la música. Corsi intentó inventar una música nueva para estos versos, pero, demasiado *dilettante,* entre

todos los de la Camerata, no logró su empeño,* y ambos sugestionaron a Peri para que hiciese un ensayo de encontrar una melodía entre hablada y cantada que se aproximase a la *Diastemática* de los griegos o, como dice el propio Peri en el prefacio de su *Euridice, un armonia che avanzando quella del parlar ordinario scendesse tanta dalla melodía del cantare che pigliase. forma di cosa mezzana.* "Peri —dice Rolland— estudia la lengua italiana y reconoce en ella ciertos acentos que pueden servir de fundamento al estilo musical recitativo. Esto acentos adquieren diversa inflexión en el curso hablado, pasan por degradaciones y matices insensibles para la música hasta que recaen sobre nuevas consonancias capaces de ser fijadas por la notación"; descripción perfecta del recitado melódico, al cual da Peri color y expresión mediante su estudio de las inflexiones de la voz que responden al acento dramático, al dolor, a la alegría o a los diversos afectos.[37]

Los autores de la *Dafne* no tenían gran confianza en el éxito de su ensayo, al que juzgaban peligroso desde este punto de vista, por temer el aburrimiento de los auditores.** Pero su representación en privado en la casa de Corsi, en 1594, ante un grupo de gentes de la alta sociedad florentina, tuvo tan viva aceptación que Rinuccini y Peri comenzaron de allí a poco la *Euridice,* inmediatamente imitada por Caccini en la suya, *composta in musica in stile rappresentativo* y dedicada a Giovanni Bardi en diciembre del mismo año.

La representación de la primera *Euridice* —en donde intervinieron el mismo Peri como protagonista, Corsi, que tocaba el "gravicémbalo" y otras gentes de la nobleza— fué un suceso que repercutió en seguida en las cortes italianas, y aun en las extranjeras, despertando en los señores casi feudales de los pequeños estados o en las repúblicas mayores de la Península una emulación fructífera. Con razón pudo decirse *che nella nobilità florisce hoggi la musica* de un momento de la historia de Italia en el que ese país se veía considerablemente aligerado de las tragedias políticas como las que se cernían sobre los grandes reinos de Europa. España, el primero de ellos en recoger las tempestades cuyos vientos había sembrado la ambición de sus regidores austríacos, pierde su dominio en Flandes tras del Tratado de Utrech,

* V. nota 35.

** Este temor se manifiesta repetidas veces en los comienzos del teatro con música. Giambattista DONI, que es el cronista de la "camerata", dice ya en su *Trattato della musica scenica* (compendiado en 1635), cap. IV, *che é meglio cantare parte delle azioni che tutte intere.* Doni estuvo en Madrid acompañando al Cardenal Barberini, visita que debió de dejar huellas. Y en 1659, con motivo de *La Púrpura de la Rosa,* Calderón se preguntaba si "la cólera española" sufriría toda una comedia cantada. Véase más adelante, cap. IV. Loreto Vittori, uno de los más notables compositores de óperas para los Barberini, dice en el prólogo de su *S. Irene,* que aunque "el drama fué compuesto para la música, solamente se cantaron algunas escenas, recitándose el resto", y añade que la "novedad" gustó mucho...

en 1579, y Felipe II, que había querido remediar el daño con su Armada Invencible la envía al fondo del mar en 1588. En Francia, la persecución de los hugonotes, la rama francesa del Protestantismo, y sus reiteradas guerras civiles la empobrecen entre 1562 y 1598, fecha del Edicto de Nantes, en la que se pone una tregua momentánea a las persecuciones. En Inglaterra, el rey Carlos, primero de los Estuardo de su nombre, riega con su sangre el Whitehall de Londres, al ser decapitado el 30 de enero de 1649, tras de un largo período de turbulencias religiosas, dinásticas y de orden político. Un año antes había terminado en Alemania el tremendo período de su Guerra de Treinta Años, que fué, en rigor, una guerra civil cuyas consecuencias para el arte alemán, para la música especialmente, fueron catastróficas. La hegemonía musical volvía a Italia después de los tiempos de la monodía eclesiástica, y ahora otra vez con un tipo de monodía, pero cimentado sobre bases sonoras y estéticas, sociales también, profundamente distintas.

El mismo año de la *Euridice* de Caccini ve la luz en Roma * otro tipo de arte firmado por uno de los músicos de la "camerata", Emilio dei Cavalieri (o del Cavaliere). Su *Rappresentazione di Anima et di Corpo* ** se menciona constantemente junto a aquella *opera in musica,* pero por un "quid pro cuo" tradicional se dice de esa obra que es el primer *oratorio,* lo cual se repite comúnmente siguiendo el testimonio de Burney.*** En realidad, ni el vocablo *opera* ni el vocablo *oratorio* tenían en esta época el valor específico con que hoy los entendemos, y que sólo les fué adjudicado más tarde, cuando ambos géneros adquirieron una independencia y personalidad suficientes. Las fiestas musicales que se celebraban en los locales conocidos con el nombre de *oratorios* nada tenían que ver en tiempos de Cavalieri con los tipos lírico-dramáticos que condujeron a la *opera in musica;* pero la aspiración hacia el declamado musical se extendía a todos los géneros, y Cavalieri debió de sentir un deseo análogo al de los músicos de la "camerata" sobre un terreno no profano ni clasicista como el de éstos, sino dentro de la tradición religiosa que se cultivaba en aquellas casas de oración. La *Rappresentazione di Anima et di Corpo* lleva ya un título alusivo a viejas costumbres de exhibiciones escénicas de carácter sagrado, pero en las casas romanas de oración, u oratorios, se había prescindido del aparato escénico, que no era necesario

* En el mes de febrero (dos meses antes de la *Euridice*), en el oratorio della Vallicella (Santa Maria in Vallicella) (véase más adelante). Cavalieri había estado durante varios años al servicio de la música propia a los *Oratorios* latinos cultivados en la Archicofradía del Crucifijo en San Marcelo (de 1578 al 84), entidad romana de la que se habla en el próximo capítulo.

** La primera edición data del mismo año de 1600, por Nicolo Mutii, en Roma, reproducida en facsímil en la *Colezione di prime fioriture del melo. ital.* Mantua, 1912.

*** *General History of Music* (1776-89), vol. IV, p. 9.

a la lauda dialogada, dejando al auditor que reconstruyese la escena dentro de su imaginación. Cavalieri se propuso escenificar su obra en un sentido semejante al de los primeros ensayos florentinos, con los que terminó el siglo XVI y, al efecto, da en el prólogo de la impresión de su obra, en el mismo año de 1600, todo género de detalles acerca de cómo habría de ser representada, cómo se mezclaría entre el desarrollo de la acción pasajes amenos como *balleti (saltato con capriole), ritornelli* y, entre pasos graves de danza, otros como gallardas, corrandas y canarios. Los personajes que debían figurar *in palco* eran, más que personajes reales, figuras simbólicas de la Vida, el Alma, el Cuerpo, el Mundo, el Intelecto, almas condenadas y almas elegidas, etc., que habían de expresarse en estilo recitativo, mientras que el antiguo prólogo estaba encomendado a dos solistas y al coro. Esto ha hecho suponer que la obra vió la luz efectivamente en la escena: si así ocurrió, el hecho fué tan episódico y circunstancial como ella misma, porque el carácter no representable del *oratorio* se acentuó en lo sucesivo, conforme fué cuajándose el tipo de obra conocido por ese vocablo. De manera que la *Rappresentazione* de Cavalieri viene a ser como una especie de drama sacro o de *opera in musica* con texto "espiritual" en vez de mundano, que no tuvo continuación, salvo en la circunstancia de que los sucesivos oratorios conservasen el estilo recitativo cada vez más acusadamente por la presencia de un narrador de la *storia,* que es el nombre con que distinguía a las primeras obras oratorianas.*

* La edición de Alessandro Guidotti, en Roma, 3 de septiembre de 1600, lleva un interesante prólogo redactado por Guidotti al dedicar su edición al Cardenal Aldobrandino, seguido por las recomendaciones que Cavalieri hace a quien quisiera *rappresentare in palco la presente opera.* Es interesante reproducir algún fragmento de dicho prólogo.

Il desiderio [(dice)] *ch'io ho avuto sempre di mostrarmi grato al signor Emilio dei Cavaliere, gentiluomo romano, per molti obblighi che le tengo, mi ha dato ardire de mettere alla stampa alcune singolare e nuove sue composizioni di musica, fatte a somiglianza di quello stile, col quale si dice che gli antichi Greci e Romani nelle scene e teatri loro soleano a diversi affetti muovere gli spettatori. E perchè in alcune sue arie particolari par che abbia imitato (per quella notizia che se ne puo avere) appunto l'uso loro, et egli medessimo pur loda che sia talora qualche dialogo pastorale suonato e cantato all'antica, come s'e detto, ne ho voluto mettere un esempio in fine di quest' opera, il cui canto doverà essere accompagnato da due flauti, o vero due tibie all'antica, che noi chiamamo sordelline. E ben vero che, avendo l'occhio il S. Emilio a dar la maggior perfezione che si puotesse a questo genere di musica affetuosa, ha giudicato conveniente il concertar con altri stromenti, per la copia che n'abbiamo a tempi nostri... la* Rappresentazione di Anima et di Corpo *fatta il passato Febbraro in Roma nell Oratorio della Vallicella, con tanto concorso, apllauso, e manifesta pruova quanto questo sile sia atto a muover'anco a devozione: perchè di questa ho falta elezione, che sia la prima di tutte in istampa, acció che il secolare et il religioso ne possan godere...*

El *Oratorio* propiamente dicho, tanto como su hermana la *Cantata,* son dos tipos de música vocal e instrumental tan típicos del Barroco como la misma *opera in musica,* y su apogeo se alcanza en las postrimerías de esta época estilística. Es este período postrero una nueva etapa del *Oratorio* que examinaremos en el capítulo siguiente. Describiremos ahora en breve la primera etapa que va a cerrarse aproximadamente con la llegada de Emilio dei Cavalieri. En sus primeros cultivadores, la palabra *oratorio* no figura para nada, sino, lo más frecuentemente, la denominación de *Laude Spirituali:* el episodio cantado consistía en una acción desarrollada en monólogos, diálogos y a veces coros, de breve dimensión, unas veces de carácter dramático, otras épico o simplemente narrativo y, en ocasiones, era una expresión de algún sutil punto teológico en forma alegórica. Si la ópera nació y prosperó primeramente en Florencia, la cuna del oratorio fué Roma.

La idea y su más temprana realización provienen de San Felipe Neri (Filippo Romolo dei Neri) que, después de ser ordenado sacerdote en 1551 (había nacido en 1515), reunía a varios devotos de la llamada Casa di S. Gerolamo della Carità con fines edificantes. Los ejercicios de fuerte relente jesuítico, al modo de los *Exercitia Spiritualis* de Ignacio de Loyola, consistían en un sermón, disquisiciones de orden teológico y espiritual y, a veces, ejercicios de penitencia. Para comenzar, o entre una y otra parte, se cantaban laudas. Estas y aquéllos fueron ampliándose y, años más tarde, San Felipe fué autorizado por el Papa Gregorio XIII para instalar en la iglesia de San Juan de los Florentinos una congregación de Padres Seculares *(Preti Secolari)* que tituló como *Congregazione dell'Oratorio;* institución, dicho sea de paso, cuyas reglas no fueron sancionadas hasta después de la muerte del santo (1595) por Pablo V, en 1615.*

Entre tanto, Felipe necesitaba un local donde poder albergar a los crecientes adheridos a sus ejercicios espirituales, y a ese fin aceptó una pequeña iglesia llamada Santa María in Vallicella. La iglesita estaba medio en ruinas y Felipe se propuso reconstruirla, con tan buen resultado, que en dos años estaba terminada. En 1577 pudieron celebrarse en ella todo género de ceremonias sagradas, continuándose hasta la muerte del santo y, después, en una transformación que llevó desde el primer tipo de Oratorios hasta los

Como ejemplo de lo que se dice, Guidotti añade a la impresión de la *Rappresentazione* una *Aria cantata; et sonata; al modo Antico,* para vóz y dos flautas (reproducida en SCHERING, *ob. cit.,* p. 185) seguida por algunos compases de lo que se indica (como muestra, al parecer) de una *Sonata da un Flauto* y en seguida *Sonata da un Flauto, o vero dalle Sordelline, et è il proprio.* En Angelo SOLERTI, *Le Origini del Melodrama. Testimonianze dei Contemporanei,* Turín, 1903.

* P. Juan MARCIANO, *Memorias históricas de la Congregación del Oratorio,* traducción del P. Félix Cumplido, 5 vols. Madrid, 1853.

del Oratorio en latín, entrado el siglo siguiente,[38] con la segunda etapa del género.

La primitiva lauda polifónica tomó posteriormente el aspecto dialogado, con un contenido dramático, según ya sabemos. Pese al estilo de canto que introducen en la lauda gentes modestas como el cantor Dionisio Isorelli y el poeta Agustino Manni, que colaboraron con Cavalieri, el Oratorio, comparado con la ópera florentina, fué desde sus comienzos una vuelta atrás, acentuada por el sentido teológico de sus argumentos. Más tarde, incluso abandona el idioma vulgar y continúa favoreciendo al latín eclesiástico. Cuando la lauda consistía solamente en la expresión de una tesis, se llamaba simplemente *istoria* (o *testo*, expuesto por un recitante); cuando el diálogo se entablaba, las entidades podían ser el Alma y el Cuerpo, como en Cavalieri. Otras veces eran simples abstracciones "platónicas", podríamos decir, como la *sangue*, el *sudore*, el *sospiro*, el *languore*, ya de Cristo, ya de la Madonna, y así por un camino en el que Carissimi, en la última época del Oratorio, tiene que dar marcha atrás, devolviendo a los dialogantes un sentido más concreto y corporal, y creando un tipo de *Oratorio* que se aproxima a la *Cantata*, como se verá más adelante.

El Oratorio propiamente dicho se desarrolla entre Giovanni Animuccia (que fué el primer músico al que llamó Felipe Neri para que le ayudase en su congregación) y Giovanni Francesco Anerio, del que hablamos anteriormente como sucesor de Palestrina en el vano empeño de reformar el Gradual Romano, o sea de azucararlo para uso del nuevo espíritu de religiosidad amable; el espíritu de catequesis que traía consigo el Barroco, y como agente de él, la Contrarreforma jesuítica. El paso de un estado al otro se observa en dos títulos de sendas obras. Una, la del padre Giovenale Ancina, que sucede a Animuccia, y que, entre 1575 y 1599, reúne una gran colección de páginas de polifonía religiosa bajo el nombre de *Tempio Armónico*. La colección que Anerio publica en Roma en 1619 por cuenta de uno de los párrocos de S. Gerolamo della Carità se titula *Teatro Armónico*. En efecto, esa marcha del templo al teatro es sintomática: en ella está en gran parte el sentido del nuevo tiempo, de la nueva época estilística.

Entre los primeros oratorianos del tiempo de Ancina figuraron el español Francisco Soto de Langa, que entró en la Congregación en 1566, y cuyas *Laudi spirituali* tienen en la polifonía española de influjo italiano una importancia que merece señalarse. Soto utiliza melodías populares como el mejor camino para llegar al corazón de los oyentes y, de rechazo, "espiritualiza" el villancico castellano tornándolo "a lo divino".[39]

Varios ingenios más modestos figuran en la historia del Oratorio, entre ellos Francesco Soriano, Rinaldo del Mel, en quien ha querido verse uno de los maestros de Palestrina; Marco Antonio Ingegneri, que fué el maes-

tro de Monteverde, y otros: por fin, Anerio viene para situar su concepto del oratorio a medio camino entre las espirituales laudas de Soto de Langa y el estilo melodramático de Cavalieri y los florentinos. En Anerio se consolida la oposición entre el recitante o *storico*, cuya manera de canto se acerca lógicamente a la monodía florentina, y los residuos del estilo polifónico, como persistencia de la tradición, en donde estaba su fuerte, de manera que así unía en su obra los dos aspectos que la religiosidad barroca quería tener en su mano: tradición y novedad, a fin de que la novedad no descarriase por las sendas, que ya estaban borrándose otra vez, del paganismo renacentista, reducidas al marco limitado de la *opera in musica*. No es, sin embargo, el oratorio de Anerio el que conducirá a este género a sus días de esplendor, sino el Oratorio en latín, que es de origen tan antiguo como el otro, y que, siendo una transformación del Motete conforme el oratorio filipino lo había sido de la lauda, llevará, entre el siglo XVII y el siguiente, al de mayor esplendor del oratorio barroco, para terminar con Haendel y con Juan Sebastián Bach.

Este es otro asunto del que nos ocuparemos más adelante. Por el momento dejemos aquí el Oratorio en el punto de aquella tentativa de Cavalieri que no tuvo día siguiente. Veamos, por lo contrario, la suerte reservada a la reforma melodramática y sus consecuencia. Por lo que al propio Cavalieri concierne, su carrera no tuvo puntos de mayor importancia que el mencionado. Las crónicas de la época no lo consideran nunca como "maestro", pues sólo se dedicó a la música como aficionado, si bien lo fuese de noble aire y de una categoría que muchos "profesionales" podrían desear. Su mejor recomendación, con todo, fué la de ser un notable bailarín. Sin embargo, el prólogo de sus *Rappresentazione* está lleno de ideas sensatas que la posteridad ha recogido, tanto por lo que Cavalieri dice respecto a las intenciones que guiaban a los músicos de su momento, y a él entre ellos, como por sus puntos de vista respecto al arte del cómico, a su concepto de la instrumentación * que *deve modificarsi secondo le esigenze delle passioni espresse;* al papel de los coros, que han de participar en la acción y no quedarse quietos en la escena, etc.; esto es, un concepto del teatro musical enteramente de nuestros días. Su *Rappresentazione,* que tuvo por poeta un fraile "filipino", Agostino Manni, desarrolla una vieja lauda del siglo XVI que,

* R. ROLLAND, *Histoire* ... pp. 80 *ss.* D. ALALEONA, *Emilio dei Cavalieri* (Nueva Música, Roma, 1905). L. GUIDICCIONI NICASTRO, *La Rapp. di Alma e di Corpo,* 1911. *Gli Origini del Melodramma,* Turín, 1903. A. SOLERTI, *Gli Albori del Melodramma,* 3 vols. Palermo, 1905. Emilio dei Cavalieri escribió además *Lamentaciones* y *Responsorios* para la Semana Santa, un *Dialogo di Giunone e Minerva* con texto de Guarini (1600) y otras obras sobre poesía de Laura Guidiccioni. En 1592 se propuso construir un órgano, cuyos tonos estuviesen divididos en diez *commas,* para resolver a su modo el problema del *temperamento* (véase el cap. v de la quinta parte).

al parecer, fué escogida por Laura Guidiccioni, aquella poetisa de Luca en cuya alabanza dedicó el Tasso un soneto. Dividida en tres actos, no pasa de una duración de dos horas, la máxima que Cavalieri concede a los espectáculos líricos de cualquier orden que fuesen, y que, a su parecer, no debieran ser representados en salas mayores de las que pueden albergar mil espectadores, "porque en otras de más vasta dimensión —dice— los cantantes forzarían la naturalidad de su canto: *sara bene alternare i soli ai cori, mescolare i toni, le armonie, le danze, introdurre balletti e intermezzi (5 per opera), pantomime che cambieranno ogni volta.* El estilo del canto de Cavalieri es ya un *altro modo* distinto del acostumbrado, especialmente dentro del Oratorio, y así lo escribe la madre de Laura al relatar la pastoral en música de ésta y de Cavalieri, anteriormente aludida, *La Disperazione di Fileno.*

Baini, en su Memoria sobre la obra de Palestrina, considera a Cavalieri como un *genio grande ed uno dei principali restauratori della musica vocale unita al suono.* Pero G. B. Doni, con su partidismo de cronista de la "Camerata", lo trata con dureza,* tanto como músico o como renovador del arte escénico, lo cual parece excesivo, sobre todo hoy que podemos comparar la música que ha quedado de los unos y del otro y podemos ver que, sin el genio de Monteverde, los intentos de la "Camerata" no habrían tenido día siguiente y que los de Cavalieri no hubieran corrido mucha mejor suerte.

Sus contemporáneos (salvo Doni, en sus severos juicios) parecieron desdeñarle: política de camarilla, eterna rivalidad, sin duda. Ni Marco da Gagliano en el prefacio de su *Dafne* (1608), ni Pietro del Bardi en su carta de 1634 sobre los orígenes del Melodrama, a la que constantemente aluden los historiadores; ni Don Severo Bonini en su diálogo sobre la Música,[40] ni Caccini en los prefacios de sus obras, ni Giustiniani en sus relaciones sobre la música de su tiempo, se acuerdan de Cavalieri. Peri, en cambio, y aun el mismo Doni, le adjudican, al menos, el mérito de la prioridad, y Della Valle le alaba por haber llevado el nuevo estilo a Roma, donde va a conocer diversa suerte en las fastuosas fiestas de los magnates romanos, sobre todo en el palacio de los Barberini.

Spettacolo veramente da Principi, e oltre ad ogn'altro piacevolissimo, come quello nel quale s'unisce ogni più nobil diletto, come invenzione, e

* Los "cameratistas" desdeñaban a Cavalieri según piensa H. PRUNIERES, *Nouvelle Hist.*, II, p. 16, a causa de la poca estimación que sus poetas sentían por Laura Guidiccioni. La versión que en 1595 hacen ambos de la fábula pastoral *Il Gioco della Cieca* (sacada del *Pastor Fido)* no logró atraerles la simpatía de aquéllos. Laura muere en 1599 y Cavalieri se da a un misticismo cuyo fruto parece que haya sido su *Rappresentazione di Anima et di Corpo.* Dos años después (marzo de 1602) Cavalieri muere en Roma.

disposizione di favola, sentenza, stile, dolcezza di rima, arte di musica, concerti di voce e di strumenti, esquisitezza di canto, leggiadría di ballo, e di gesti, e puossi anche dire, che non poca parte v'abbia la pittura per la prospettiva e per gl'abiti: di maniera che con l'inteletto vien lusingato in uno stesso tempo ogni sentimento piú nobile dalle piú dilettevoli arti ch'abbia ritrovato l'ingegno umano. Estas líneas que Marco da Gagliano inserta en el prólogo mencionado a la edición de su *Dafne,* en 1608,[41] expresan con singular elocuencia el criterio de los primeros colaboradores en la obra del drama en música, *opera in musica* cuyo sentido general adquiriría a lo largo del siglo XVIII, por simple figura de traslación, al ser trasplantada fuera de Italia, el sentido genérico que se reconoce al vocablo *Opera.* Al mismo tiempo, Marco da Gagliano * nos advierte de una particularidad inherente al *melodramma,* al drama musicalizado al estilo representativo (según su propia denominación) en la declamación de aquellos artistas; estilo que, por expresar de tal modo los afectos humanos, significa un paso de avance muy notable sobre el simple proceso "mensurado" que se desprendía de la *musique mesurée à l'ancienne* o de la manera florentina de *in armonia favellare.* Esta particularidad estriba en ser la "opera" naciente un *spettacolo veramente da Principi,* un espectáculo para las clases más altas de la sociedad italiana, que recababan para sí todo el *diletto,* todo el ocio deleitoso que es menester dedicar a las actividades del espíritu, a la cultura, conforme en tiempos anteriores ese digno ocio, el *otium cum dignitate* había sido el más señalado privilegio de la clase monacal. La cultura renacentista estaba, en su inmensa proporción, en las clases elevadas que la protegían y participaban de ella. Por lo que a la ópera se refiere, una tal síntesis de elementos como los que Gagliano describe con toda puntualidad apenas nacido el siglo XVII, solamente podría reunirse merced al generoso entusiasmo y dispendiosa propensión de los señoríos.

Los poemas de Rinuccini y de los colaboradores de los primeros operetistas florentinos, incluso desde los tiempos del *Orfeo* de Poliziano respondían al género amanerado, de poesía cultista y de gustos muy circunstanciados del público a que se destinaban. Su Grecia renacentista era un país imaginario, tan delicado y exquisito como lo era afeminado y conceptuoso en Francia. El pueblo italiano no podía encontrar en los poemas musicados por Peri, Caccini o Cavalieri un eco de sus sentimientos, apasionados, ásperos,

* Marco Zanoli da Gagliano fué uno de los músicos más distinguidos entre los primeros confeccionadores de la *opera in musica.* Había nacido en Gagliano, cerca de Florencia, en 1575. En 1602 sucedió a su maestro Luca Bati en el puesto de maestro de capilla de San Lorenzo. Su *Dafne* (con texto de Rinuccini) fué escrita a petición del duque de Mantua, donde se representó en enero de 1608. Su protagonista fué Caterina Martinelli, para quien Monteverde escribió su *Arianna.*

a flor de piel. Por normal sentido de la evolución literaria y artística, este arte refinado se transformó pronto, apenas aquel público liviano comenzó a sentir síntomas de hastío; y, perdiendo en un sentido y ganando en otro, el teatro italiano en general y en particular el "drama en música" se acercarían al alma de las muchedumbres, terreno ya preparado por simple contagio de cultura, y en el cual faltaba sólo que un espíritu genial salido de su seno sembrase la simiente fecunda: ésta fué, eminentemente, la obra de Claudio Monteverde.*

"Monteverde —dice de un modo perfecto Romain Rolland— reivindica los derechos de los sentidos y de la libertad de la Música. A pesar de la protesta airada de los defensores de las reglas, rompe los lazos con que ella misma se había encadenado y quiere que no escuche ya sino los movimientos del corazón. Llama al pueblo contra la *élite* y, a pesar de la servidumbre que el artista ha sufrido en todas las aristocracias, que son las únicas en poseer el dinero y el vacar, se siente, hasta en las postrimerías de su obra, un poco del alma popular. En fin, sus esfuerzos condujeron a la creación del primer teatro de música para el pueblo."

Siguiendo el modelo florentino, Monteverde partía de la Antigüedad griega, que era un concepto tópico, pero el más prestigioso ofrecido por la cultura de la época. Entre aquellos artistas delicados, mimados por los cortesanos a cuyas intrigas no eran ajenos,** y el recio temperamento de Monteverde, templado en la escuela de la vida, en la cual había aprendido amargas lecciones, había, sin embargo, una larga distancia que separaba considerablemente sus Grecias respectivas. La rica diferencia que se observa entre la escueta instrumentación del *Orfeo* de Peri y el de Monteverde, que com-

* Claudio Monteverde o Monteverdi nació en Cremona el 15 de mayo de 1567 y comenzó a estudiar la música con Marco Antonio Ingegneri que era entonces maestro de capilla de aquella catedral. Su primer libro de *Madrigali spirituali* (a 4 voces) apareció en Brecia en 1583, cuando Monteverde contaba 16 años de edad. Siguen en seguida sus *Canzonette* (a 3 voces) y el primer libro de *Madrigali* (a 5 voces). En 1590 entró al servicio de la corte de Mántua como tocador de viola. Allí conoció a la que sería su esposa, Claudia Cattaneo, la cual murió meses después del estreno del *Orfeo*. En medio de su dolor, Monteverde tuvo que ponerse a la composición de la *Arianna*, que tenía que estrenarse en marzo de 1608 en una fiesta de corte. La lamentación famosa fué realmente la lamentación más honda del propio Monteverde. Respecto a la ortografía del nombre de Monteverde, que nosotros preferimos al de Monteverdi, diremos que los primeros documentos lo mencionan así, como hijo de Baltasar *Monteverde;* así firmaba él, según parece, y así lo nombran sus primeros comentaristas. R. Rolland, siguiendo a éstos, escribe *Monteverde*, y de esta manera se le menciona de antiguo en las Historias españolas de la Música.

** Como Caccini, que provocó la muerte de Leonor de Toledo al entregar a su marido, Pedro de Médicis, una carta de amor que Antinori le había pedido que pusiese en manos de ella.

prende ya más de treinta instrumentos, existe asimismo en el tono de su dramatismo, cuyo modelo encontraba Monteverde dentro de sí, en la sombría situación de ánimo donde le sumían las circunstancias de su vida.

En el *Orfeo* comienza la producción escénica de Monteverde y con ella el período de mayor trascendencia para la historia del drama lírico. Su *Arianna,* compuesta en tan tristes circunstancias mencionadas, se estrenaba un año después. Las pocas páginas que han llegado de ella hasta nosotros, nos muestran a qué altura genial se remontaba Monteverde y qué libertad de procedimientos había logrado conquistar. Su dominio de la orquestación provino, sin duda alguna, de su aprendizaje como instrumentista de todo género en la corte de los Gonzaga y como intendente de las fiestas cuya organización le enseñó el modo de combinar los instrumentos de la manera más eficaz posible, en consonancia con los elementos de que podría disponer. Su temperamento de colorista, que lo aproxima a los maestros de la pintura veneciana, le inclinó hacia una utilización de la orquesta extraordinariamente rica en vivacidad y opulencia de color por las combinaciones sonoras que inventaba y el tratamiento original a que sometía la técnica de los instrumentos. Su invención armónica, ya experimentada en su dilatada labor como madrigalista, iba estimulada por el mayor número de libertades que le ofrecían los instrumentos, mientras que lo que constituye su más alta genialidad, el dramatismo de su línea melódica, se funda en su fuerte sentido realista, en lo que él decía *la via naturale alla imitazione,* imitación cuyo sentido de traducción de las inflexiones que la emoción pone en la voz, ha sido indicada.

Es lo que Monteverde, por no perder la costumbre autoexegética antes aludida, anuncia en el prefacio del quinto libro de sus Madrigales (1605), explicación que sólo aparece en dos cartas tardías (1633-34), una de las cuales se titula como una *Seconda prattica musicale* * que *versa intorno alla*

* *Melodia ovvero Seconda Prattica Musicale,* es el título de una de las dos cartas que Monteverde finge dirigir a un personaje desconocido, desde Venecia, en 1633, y en la cual se desquita de los reproches que el P. Giovanni Maria Artusi, de Bolonia, había impreso en Venecia en 1600 con el título de *Prima Prattica ovvero delle imperfetioni delle Moderna Musica,* en la cual atacaba a los cameratistas y en parte a Monteverde. Ante el silencio de éste, Artusi volvió a la carga en 1603, donde le critica más directamente. Monteverde no contestó directamente hasta la publicación de su *Seconda Prattica,* pero sus obras musicales fueron la mejor respuesta a las diatribas del boloñés.

"La diferencia entre la primera y la segunda manera de Monteverde es enorme. En ningún otro arte pueden encontrarse dos estilos tan fuertemente contrastados dentro de un mismo artista. Monteverde es Giotto y Paolo Veronese a la par; Mino da Fiesole y Bernini". "Monteverde puede ser considerado como el precursor de todos los grandes compositores, incluso de aquellos que aún no habían nacido cuando Monteverde había sido ya olvidado. En sus composiciones se encuentran fragmentos, temas, progresiones armónicas, ritmos que podrían haber sido escritos por Bach, Beethoven (en el octavo Madrigal del sexto Libro hay un pasaje enteramente beethoveniano), Chopin o Domenico

perfettione della Melodia, a diferencia de lo que fué su música *a principii de la prima prattica,* armónica solamente, entendiéndose por "armónica" la combinación polifónica de las voces. Semejante "prattica" tuvo por *primo rinovatore ne nostri caratteri il divino Cipriano Rore.* Si estas cartas datan de una época de su vida en la que Montevedre había producido ya las obras decisivas de su reforma lírica, lo sustancial de ella quedaba ya expuesto desde los *Scherzi musicale* de 1609, en donde manifestaba que la expresión dramática, *l'oratione,* debe ser lo que conduzca la obra, *padrone del armonia e non serva.*

Monteverde menciona los maestros más notables a su juicio —que era el de su época—, en el estilo *armónico:* Ockeghem, Josquin des Prés, Pierre de la Rue, Juan Motton (Mouton), Crequillon, Clemens non Papa, Gombert, messer Adriano (Willaert) y *l'Eccellenza* Zarlino; en total: siete flamencos y dos italianos. Con ellos, los más señalados en el estilo *melódico: il divino* Cipriano Rore, Marco Antonio Ingegneri, Luca Marenzio, Giachino Wert (Jacob de Wert, llamado Jachet), Luzzasco Luzzaschi, Giacopo Peri y Giulio Caccini; en resumen: seis italianos y un belga. La proporción, señalada por Rolland, es curiosa y significativa.

La reputación de Monteverde se extiende apenas entra al servicio del duque de Mántua, en 1603. Su libro de Madrigales de 1605 está considerado como modelo del género en toda Italia. El *Orfeo* se hace popular desde su estreno, dos años después, y desde que la música aparece impresa se la interpreta en todas las casas donde hay un clavicordio o una tiorba.[42] Las casas reinantes lo llaman para que dirija sus solemnidades de mayor categoría. Las Academias lo incluyen en su elenco. Cuando en 1612 muere el duque Vincenzo Gonzaga, los Procuradores venecianos se aseguran su concurso ofreciéndole un estipendio superior al que habían recibido Willaert, Rore o Zarlino. Pero el camino de la popularidad en aquella época, en los géneros nuevos, era lento, y entre la llegada de Monteverde a Venecia en 1613 y la apertura del primer teatro público de ópera en la ciudad de las lagunas, pasan más de veinte años. La Opera, entre tanto, ha hecho larga carrera por el resto de Italia y se hace preciso ver cuáles han sido sus hechos más significativos antes de encontrar en Venecia, en pleno desarrollo, el gusto popular por este espectáculo, según lo estudiaremos en el capítulo siguiente.

A pesar de sus ideas "modernas" sobre el efecto que puede prestar al patetismo de un argumento el colorido instrumental, la orquesta de Cavalieri, supeditada al peculio de las congregaciones a las cuales servía, no podía

Scarlatti. Este último, por sorprendente que pueda parecerlo, fué el lazo de unión entre Monteverde, la música del siglo XVIII y la de los románticos". (MALIPIERO, "Monteverdi". *Musical Quarterly.* Nueva York, julio, 1932.)

ser más modesta: una lira doble (*lira doppia,* instrumento bastardo, de moda por breve tiempo, que era una especie de viola grave), un *clavicembalo,* un *chitarrone* (especie de laúd grave),* un *organo soave* junto a otro *chitarrone.*[43] Peri no avanzaba sobre su colega en este punto, y su orquesta, en la *Euridice,* es casi la misma que la de la *Rappresentazione* de Cavalieri: un laúd grande, una lira grande también, un *chitarrone* y un *clavicembalo* o *gravicembalo.* Los personajes de Peri son más "reales" que los de Cavalieri en sus nombres, pero no mucho más en sus sentimientos, y ellos, lo mismo que los otros, se expresan en largos recitativos monótonos de línea, tanto cuando se trata de monólogos, como de diálogos, a los cuales únicamente alivia la entrada de algún coro, con una polifonía timorata, o el respiro de algún *balleto.* Es menester recordar que se trata de *favellare,* de hablar en armonía, de modo que no es cuestión aún de forma o de construcción melódica. Los músicos como Peri están muy preocupados con dar naturalidad a la prosodia: querer, además, que su recitativo tenga gran expresión dramática es mucho pedir, por el momento.** Así Artusi pudo decir burlonamente que toda la expresividad que tanto buscaban los autores de la *opera in musica* se reducía a que los actores-cantantes se inflaban en ciertos pasajes y en otros se encogían hasta hacerse diminutos: el Madrigal sabía, desde tiempo antes, ser mucho más expresivo dentro de lo puramente musical.

Sin embargo, en la melopea de los cameratistas se apunta acá y allá algún giro melódico que, probablemente, viene del acervo popular, y ya se ha hablado del procedimiento de "embellecer" el canto con vocalizaciones que, en rigor, son una contradicción sustancial al postulado de *hablar en armonía.* Poco a poco el recitativo tenderá a convertirse en un *arioso* y, tiempo más tarde, la melodía construída adoptará la forma del *aria.* Por otra parte, la vaguedad de la armonía, que no había descubierto aún la técnica del acorde y sus enlaces, apenas pasa de acentuar los finales de las frases, no musicales, sino poéticas, esbozando cadencias rudimentarias. Sobre el patrón instrumental apuntado, el número de instrumentos suplía a la variedad, y a veces se encontraban en escena hasta setenta y cinco cantores y *suonatori* que distribuían su trabajo conforme *all'affetto del recitante.* Si la construcción melódica avanza notablemente en Monteverde (para lo cual basta comparar su *Lettera amorosa,* aún en estilo recitativo sumamente simple, con el *Lamento di Arianna,* tan rico de expresión dramática) *** su

* *Vid.* vol. I, p. 402.

** Recuérdese la nota al pie de la página 46 sobre la ornamentación melódica.

*** Monteverde arregló más tarde el famoso *Lamento di Arianna* para varias voces, en el estilo madrigalesco. Ya en su tiempo Giovanni Battista Doni, el cronista de los florentinos, consideraba como un error ese arreglo. Es interesante recordar a este punto que Monteverde empleó su melodía, idénticamente, incluso en sus armonías, en la ópera

orquestación, desde el *Orfeo,* siete años después de las obras mencionadas de Peri y Cavalieri, supone ya un progreso considerable, pues que su número es de cerca de cincuenta instrumentistas distribuídos según un plan ordenado de este modo: *Instrumentos de teclado;* dos clavicembalos, dos órganos de tubos de madera *(organi di legno)* y un órgano de regalía; *instrumentos de arco:* dos *violini piccoli alla francese,* diez violas *da braccio* (sopranos, contraltos, tenores y bajos); *instrumentos de aire:* una trompeta aguda, tres trompetas con sordina, cuatro trombones, dos *cornetti a bocchino,* flautas agudas y graves y dos óboes; *instrumentos de base armónica* (para mantener el bajo continuo): tres contrabajos de viola, dos violas *da gamba,* dos *chitarroni.* Con todo, no hay todavía un "plan" en la orquestación de Monteverde, sino un conjunto "impresionista", el cual toma la combinación sonora que la ocasión le inspira; es decir, que a pesar de la mayor riqueza de elementos, Monteverde es todavía un artista que sigue el estilo de sus predecesores, más genialmente, pero no diferente de ellos en sustancia. En obras posteriores al *Orfeo,* Monteverde va buscando algo que conducirá al concepto "clásico" de la orquesta, o sea la homogeneidad instrumental; así, en el *Combatimento di Tancredi e Clorinda,* de 1624, prescinde de los instrumentos viejos, que se mezclan mal entre sí y utiliza solamente dos violines, dos violas (tenor y bajo), un contrabajo de viola y el clave:* la importancia dada a los violines marca ya un hecho importante, porque señala el camino que dará a ese instrumento la hegemonía orquestal. Cuando Monteverde emplea en lo sucesivo instrumentos "de color", como las flautas, trompetas, trombones o *cornetti,* es por razones bien definidas en su efecto, como son los pasajes pastoriles, los guerreros, etc. Este sistema adquiere su plenitud en las obras de la época veneciana de Monteverde; pero como quiera que las ediciones tempranas solamente incluían la parte vocal y el bajo, se ignora de qué manera los instrumentos se componían en el tejido sonoro: lo más probable es que Monteverde hiciese alguna advertencia sumaria a los que debían intervenir en cada momento determinado, dejando a la pericia de los instrumentistas que improvisasen su intervención

Il Ballo delle Ingrate con las palabras "Oh, miserelle", que suponen una situación dramática asaz semejante a la original. Este cambio de melodías de una a otra obra ocurre varias veces en Monteverde, lo cual da bastante que pensar. "Su expresividad musical estaba siempre en el más alto plano cuando tenía entera independencia, no cuando tenía que ceñirse al 'argumento del texto' ". (MALIPIERO, "Monteverdi", artículo citado.)

* Monteverde concibió, al parecer, esta obra o la abocetó quizás, mientras acompañaba al duque Vincenzo en su campaña por el Danubio. La economía orquestal pudo estar aconsejada por las circunstancias, pero, como en otros casos, fué fecunda en resultados.

sobre la escueta base de las armonías rudimentarias que sugería el bajo y que rellenaba el clave: labor, pues, de mayor o menor doblaje.*

A pesar de lo que el sistema tiene de cosa fortuita, la posibilidad de encontrar efectos que sirvan a la acción es grande: dependería, sobre todo, de la dirección del conjunto y de las indicaciones que Monteverde hiciese en algún ensayo previo. Hoy, cuando es de práctica corriente la improvisación en determinado tipo de orquestas (desde el auge del "jazz"), no nos será difícil comprender ese concepto monteverdiano (y, en general, de todos los músicos de su época, en el teatro) del acompañamiento orquestal. La importancia primera estaba siempre en el canto y, en este sentido, aun cuando Monteverde siguiese los preceptos de una línea vocal estrictamente ajustada a la prosodia, sin apenas adornos ni saltos (salvo los *abellimenti*, cuando los hubiese), dentro de un ámbito estrecho, con notoria repetición de un mismo sonido, pudo, sin embargo, encontrar una plasticidad creciente en esa línea, expresada en un aire pausado, lo cual convenía a la dignidad del sentimiento; en un movimiento cuya moderación estaba impuesta por el estilo mismo del recitativo y que, cuando quiso hallar mayor volubilidad en la expresión, comenzó a abandonar los "pausados giros" de aquellos aires, suaves pero sumamente propensos a la monotonía por falta de contrastes. Monotonía que se aliviaba alternando esos pasajes con variedad de otros atractivos, vocales, instrumentales y danzantes. Un vivo deseo o necesidad, mejor dicho, de libertad melódica, aun a costa de la exactitud prosódica (o de lo que se creía que lo era), no tardaría en llegar, como se ha apuntado: la sustancia del desarrollo y evolución de la Opera hace en este punto su principal hincapié.

Monteverde había viajado bastante, para lo común en su tiempo: no sólo entre las ciudades italianas donde trabajó a las órdenes de los magnates, como Mántua, en tiempo de los Gonzaga, que era la ciudad más opulenta del momento, frente a Florencia, Ferrara y Venecia, o más tarde en la región colindante con la ciudad de las lagunas, sino que acompañó al Duque Vincenzo, en el año 1596, en su campaña de Hungría, mientras que en 1599 lo acompañaba a los Países Bajos, visitando Lieja, Amberes y

* "En casi todas sus obras, Monteverde prescribe que 'los instrumentos deben ser tocados en imitación del sentido del texto'. En verdad, cuando se trata de instrumentos de cuerda, solamente, el colorido instrumental deseado es casi irrealizable. Las instrucciones, que son vagas, pero interesantes —'aquí entran los trombones, las cornetas los órganos portátiles' o 'las otras partes deben ser tocadas por tres violas da braccio y un contrabajo sonado muy suavemente'— se encuentran siempre cuando la emoción que debe ser expresada no corresponde con la música tal como se la encuentra, que, por lo regular, está escrita íntegramente tan sólo en ciertas partes instrumentales, mientras que los chitarroni y clavicembali solamente llevan un bajo cifrado que es menester realizar" (MALIPIERO, *art. cit.*).

Bruselas. Este viaje fué importante artísticamente para Monteverde, porque, según lo explica su hermano Julio César en el prólogo que hizo a la edición de los *Scherzi Musicali* en 1607, Monteverde tuvo entonces conocimiento de los esfuerzos que De Baif y sus amigos músicos hacían para encontrar la música "a la antigua", con su coincidencia de metros poéticos y ritmos musicales,[44] si bien Julio no los menciona, sino que habla simplemente de "aquel canto francés y aquel estilo nuevo", *alla francese,* que podía verse ya en los primores de la edición. Como quiera que el Duque Vincenzo había estado presente en las representaciones florentinas, y que Francesco Gonzaga, entonces estudiante en Padua (y más tarde Cardenal), componía libretos en el nuevo estilo, se comprende bien qué es lo que estos magnates mantuanos pidieron a Monteverde y qué es lo que él podía darles, cuando se trató de musicar de nuevo el tema clásico de *Orfeo* (esta vez con texto de Alessandro Striggio, hijo de un famoso madrigalista, que era consejero del Duque y admirador decidido de Monteverde).* El nuevo *Orfeo* se estrenó en la Academia mantuana de rigor, titulada de los *Invaghitti,* durante los Carnavales de 1607, y en seguida se dió dos veces en un espacio de pocos días en la corte ducal. De su éxito sirve de testimonio el hecho de que se representase dos años después en Turín y quizá en Florencia, así como que se imprimiese en 1609 y en 1615.

Orfeo no fué más que un paso en esta dirección. Donde Monteverde llega a un punto de magnífica elevación dramática es en la *Arianna,* que apenas sigue a aquél en el espacio de un año. No queda de ella más que el *Lamento* famoso, pero es suficiente para percatarse del grado de verdad en los acentos, de intensidad en el sentimiento, de propiedad expresiva que había logrado el arte de Monteverde.** El papel de la protagonista estaba reservado a una artista famosa, la Romanina (Caterinuccia Martinelli); pero, tras de las fiestas del Carnaval, la artista pilló una enfermedad que la llevó

* A más de lo estrictamente dramático, el *Orfeo* estaba lleno de otros atractivos, según era de tradición, no desdeñada por la *opera in musica;* entre ellos *sinfonie* polifónicas o monódicas, ballets cantados y danzados, y por lo que a la parte vocal atañe, junto a los trozos rigurosamente prosódicos alternan arias estróficas, ariosi y piezas variadas. G. F. Malipiero ha publicado una edición moderna del *Orfeo.*

** "Las sorpresas armónicas que se encuentran en los seis primeros libros de madrigales y en el *Orfeo* son demasiado abundantes para que puedan citarse. La mayor parte, así como las más audaces provienen de la absoluta independencia de las partes. Los polifonistas italianos del siglo XVI, Palestrina entre ellos, moderadamente se atuvieron a las reglas promulgadas definitivamente por Zarlino en sus tratados. Monteverde, sin mermar en lo más mínimo los infinitos recursos de la intuición, eligió las teorías de Nicolás Vicentino en su *L'Antica Musica ridotta alla Moderna Prattica* (1555)" (MALIPIERO, *art. cit*). En este estudio detalla el maestro italiano algunos puntos sumamente interesantes, casi "impresionistas" de la armonía de Monteverde.

al sepulcro. Era menester sustituirla rápidamente, y para ello se prestó Virginia Andreini, llamada la Florinda, esposa de aquel Andreini director de una compañía de *Commedia dell'Arte* de la cual hemos hecho anteriormente mención: es interesante recordarlo, porque da idea de qué excelentes artistas eran estos "comediantes".

Una nueva época llega para el arte de Monteverde con su marcha a Venecia en calidad de maestro de la capilla de San Marcos, en 1613, al año siguiente de morir el Duque Vincenzo. La música religiosa tiene, naturalmente, que preocupar ahora a Monteverde: la tradición polifónica estaba muy arraigada en aquella ciudad y con el mayor prestigio, de manera que las *Misas* de Monteverde, forzosamente, tendrán que volver la vista a los procedimientos más ricos del arte polifónico; pero, avanzando en el tiempo, hay alguna obra de esta índole como la titulada *De Cappella,* publicada en 1641, en la cual la expresividad dramática se compagina con la tradición más rigurosa, al paso que la evolución de su sentido de la tonalidad le lleva a alejarse de las modalidades eclesiásticas para entrar decididamente en la tonalidad mayor, con las perspectivas modulatorias propias de la etapa, que aún tardaría en llegar, en que la tonalidad se halla bien afirmada. Semejante proceso en la evolución del sentido tonal se manifiesta asimismo en las últimas colecciones de Madrigales, entre 1614, recién llegado Monteverde a Venecia, y 1638. El Madrigal de Monteverde sufre, por otra parte, modificaciones importantes en consonancia con el espíritu del tiempo: la polifonía se clarifica, una línea melódica tiende a predominar sobre un conjunto más netamente "acompañante", lo cual confirma la posibilidad de que esas voces subsidiarias fueran dobladas por un clave o instrumentos de arco. Así dice Monteverde en su sexto libro de Madrigales que se trata, en algún caso, de un *Dialogo a 7 con un basso continuo per poterli concertare nel clavicembalo ed altri stromenti.* El Madrigal cambia de aspecto, como se ve, y la vía que ahora emprende le conducirá a otra de las manifestaciones típicas del Barroco: a la *Cantata.**

Los Madrigales del octavo libro, en efecto, tienen un argumento especial, y se trata de *Madrigali Guerrieri e Amorose* que, en parte, están concebidos en estilo representativo pero que, como el autor lo especifica, no están destinados a la escena, pues que se trata de *brevi episodi fra i canti senza gesto.* Entre tanto, la Opera iba haciendo su camino y prendiendo en el gusto de públicos cada vez más dilatados. Venecia había abierto su primer teatro público en 1637, al que siguieron otros, como el de San Cassiano, el de San Giovanni e Paolo, el de San Mosé, o San Moisés,

* "Los grupos de tres, cuatro o incluso cinco madrigales de los seis primeros libros, unidos entre sí por argumentos poéticos, son pequeños melodramas. En alguno de ellos se anuncia ya, de un modo primitivo, la Cantata." (MALIPIERO, *art. cit.*)

nombres de santos que no deben desorientar al lector, pues se trata simplemente de la vecindad de alguna iglesia o de la placita existente delante de ellas y a la cual se abre el teatro correspondiente. Monteverde, en vida, y después de muerto, fué un proveedor importante de óperas para esos teatros: no mencionaremos aquí sino su obra postrera, su obra de rica y pujante vejez, esa *Incoronazione di Poppea* que data de sus setenta y cinco años (1642) y que fué representada en el popularísimo teatro cuyo título se advoca a aquellos dos santos y que el veneciano prefiere denominar, en un solo nombre, como San Zannipolo. *Poppea* está ya lejos del *Orfeo*, tanto como el fin glorioso de una vida fecunda está, en los artistas ricos de vitalidad, de las ideas de sus comienzos. La Opera, después de sus experiencias en la Península italiana, ha recorrido un largo espacio. Ahora se trata de un nuevo concepto de la ópera: la ópera veneciana, que en la *Incoronazione di Poppea* tiene un hito glorioso, anunciador de tiempos próximos en el futuro. La reputación de Monteverde había traspasado las fronteras. Sus obras se imprimían en Dinamarca tanto como en Holanda. Maestros de allende los Alpes, como Schütz, vienen a beber en sus fuentes. Otros teóricos, como Praetorius, o menos conocidos, en Francia, en otros países, lo proclaman como el mayor compositor de su época. En 1643 Monteverde muere: es enterrado en la iglesia *dei Frari*, rica de todos los tesoros de la pintura veneciana; pero..., como en el caso de tantos otros músicos gloriosos, se olvidó tiempo después el sitio donde yacen sus restos.* [45]

* En la Capilla de San Ambrosio, en la iglesia veneciana *dei Frari* se enterraba, sin mención, a todos los lombardos que morían en aquella ciudad en tiempos de Monteverde. El fué uno.

"Después de la publicación póstuma del *Noveno Libro de Madrigales* de Monteverde, en 1651, ninguna otra obra suya volvió a reeditarse en un espacio de cien años. El Padre Martini fué el primero en reimprimir algunas páginas en su tratado de Contrapunto fugado, en 1775. Como era entonces costumbre, las obras de Monteverde se imprimieron en partes separadas, lo cual era necesario para su ejecución, pero el sistema dificultaba su estudio, porque era menester tomarse el trabajo de copiarlas en partitura. Los papeles se hacían viejos, iban destruyéndose, y en el siglo XIX, cuando aparecen los primeros 'musicólogos', apenas existían algunos ejemplares en las bibliotecas italianas. Curiosamente, puede decirse que Monteverde fué ya también un 'musicólogo' porque hizo editar en 1627 los *Madrigales* de Arcadelt, medio siglo después de la muerte de su autor." (MALIPIERO, *art. cit.*)

NOTAS

[1] Sobre los *moros y cristianos* y su supervivencia, *vid.* el cap. II de la Cuarta Parte. Sobre las "rocas" en Italia: "Si fece per giuoco un Castello in cui si posero dame e fanciulle con il compito di defenderlo." M. APOLLONIO, *Storia del Teatro Italiano,* p. 112, donde reproduce un marfil francés conservado en el Museo de South-Kensigton, Londres.

[2] "El evangelismo domina todavía en la inspiración de la reina de Navarra (1492-1549) y en su *Miroir de l'âme pécheresse,* en sus *Chansons spirituelles,* en sus dramas bíblicos y sus 'comedias' morales, en casi toda la colección de las *Marguerites de la Marguerite des princesses*... Por lo que a sus ritmos se refiere, Margarita, siguiendo el ejemplo de Marot, los tomaba frecuentemente a las canciones populares y daba a textos místicos aires como el de *Pont d'Avignon.* Jean PLATTARD, *Le Renaissance des lettres en France,* París, 1938, p. 100.

[3] El *puy* toma carácter simbólico en las pinturas alemanas (s. XIV) que exhiben retratos de poetas y minnesinger, como Walter de la Vogelveide o Frauenlob. Véase Max KOCH, *Historia de la literatura alemana,* Barcelona, Ed. Labor; H. BESSELER, *Musik des Mittelalters,* Potsdam, 1937. En tiempos del Dante, el *puy, poggio* en italiano, era una montaña, sin carácter diminutivo.

[4] Sobre las *Laudi* y *Sacre Rappresentazioni* en general, véase el cap. VI de la Primera Parte; el cap. IV, de la Segunda Parte, y el cap. II, de la Cuarta Parte (vol. I).

[5] RICARDO ESPINOSA MAESO, "Ensayo biográfico del maestro Lucas Fernández (1474?-1542)", *Boletín de la Real Academia Española,* año X, octubre de 1923.

[6] Acerca de estas fiestas y, en general, sobre los orígenes del teatro italiano, véase: Alessandro D'ANCONA, *Origini del Teatro italiano,* 2ª ed., Turín, 1891; P. TOSCHI, *L'antico dramma sacro italiano,* Florencia, 1926 A. SYMONDS, *Renaissance in Italy,* ed. Nueva York, 1935, vol. II; BURCKHARDT, *Renaissance in Italy,* ed. inglesa, Nueva York, 1935; R. ROLLAND, *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti,* París, 1895, y *Musiciens d'autrefois,* París, 1919; H. PRUNIÉRES, *Le Ballet de Cour en France,* París, 1914, cap. I; Mario APOLLONIO, *Storia del teatro Italiano,* Florencia, 1938, vol. I; Angelo SOLERTI, *Gli albori del melodramma,* Milán, 1904-5, vol. III.

[7] *Las siracusanas en la fiesta de Adonis,* idilio de Teócrito, traducción en verso castellano e *Introducción,* por D. Genaro DE ALENDA, Madrid, 1858 (3ª ed., Madrid, 1903).

[8] "El primero que suprimió el canto de la Representación fué Araldo en los comienzos del siglo XVI. No porque su pieza no estuviese aún cantada, sino porque el comienzo era hablado *(recitato a parole),* cosa que pareció extraña al principio, pero que poco a poco fué gustando y cada vez más empleado *(messa in uso).* Y es cosa extraordinaria ver cómo ha llegado a abandonarse por completo la antigua manera de cantar." (Citado por R. ROLLAND, *Musiciens d'autrefois,* p. 24.)

[9] Inserto por R. ROLLAND, *ob. cit.,* p. 26.

[10] R. ROLLAND, *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti,* cap. II, "Le Madrigal dramatique".

[11] *Ibid.,* p. 34.

[12] Texto reimpreso en parte por G. F. MALIPIERO, *I Profeti di Babilonia*, Milán, 1924.

[13] En el *Cancionero de Palacio*, transcrito y publicado por F. A. Barbieri (1890), se encuentran varios ejemplos.

[14] R. ROLLAND, *ob. cit.*, p. 45.

[15] *Ibid.*, pp. 42 *ss*, 54.

[16] En el fondo, esta presencia sempiterna de los mismos personajes en la *Commedia dell'arte* no es, quizá, sino pereza de imaginación: por parte de los autores, que así tienen la mitad del camino hecho, y por parte del público que, como conoce de antemano la psicología y el carácter tópico del personaje, no tiene que hacer otra cosa sino seguir el episodio. Por lo regular, nada de sorpresas. La *Commedia dell'arte* pervive hoy en teatros ínfimos de Venecia. Los llamados *teatros de relajo*, en La Habana como en México, no son sino una consecuencia postrera, capitidiminuída y a la fecha.

Aunque sin suficiente fundamento, se atribuye el origen de la *Commedia dell'arte* a las Fábulas atelanas; sin embargo, las estatuillas griegas y romanas que representan a los *mimi*, con máscaras, pueden asimilarse sin mucho margen de error, a algunos personajes de la *Commedia*, como Pulcinella (literalmente, "pulguita"), que podría ser el Maccus de los romanos; pero, en realidad, estos tipos cómicos son permanentes y universales en la historia: así encontramos en Charlie Chaplin un trasunto del Planipedes latino. Algunos autores asimilan el personaje más popular, Zanni (Juanito), al Sannio romano; el Doctor, al Dossennus; Bucco, o el Mimus Albus, sería también Pulcinella, y Arlequín, el de los muchos colores, Mimus Centunculus. La comedia es eminentemente satírica, colindando con lo grotesco aun en sus momentos de exagerada sentimentalidad. Música, danza y cuanto está a su alcance, allá donde se representa, será utilizado *ipso facto*, pero, sino hay nada, incluso si no hay la decoración elemental, la *Commedia* puede representarse en una carreta, en el rincón de una plaza, en un pajar. Algunos personajes llevan máscaras, que en Italia se redujeron a simples antifaces. Otros hablan en dialectos locales o chapurrean idiomas extranjeros como el francés y el español, siempre con ánimo de burla. Un realismo a veces excesivo linda en ocasiones con lo obsceno, pero esta obscenidad es de pura estirpe clásica (la cual, en sus tiempos primitivos, tenía otro significado). La compañía más famosa de los *Commedianti* fué la titulada de *I Gelosi*, que se exhibió principalmente en Florencia, tras de dos siglos de estar paseando su arte la *Commedia* por las villas italianas. La compañía de *I Gelosi* estaba dirigida en el siglo XVI por Francesco Andreini y su fama se extendió fuera del país. Los *Comici Gelosi* fueron quienes representaron la *Aminta* del Tasso en la islita de Belvedere en 1573 (según se dice más adelante en el texto), y poco después *I Gelosi* van a París, donde representaron comedias con *intermezzi* en la corte, así como obras de gran espectáculo con músicas y danzas. (Véase H. PRUNIERES, *Le Ballet de Cour en France*, cap. II, 3º.) En España hay compañías de comediantes italianos desde 1538 y su influencia fué grande en el desarrollo del teatro español (véase E. COTARELO, *Orígenes y Establecimiento de la Opera en España*, cap. I).

Uno de los primeros y más famosos cómicos de la *Commedia dell'Arte* fué Angelo Beolco, llamado Ruzzante, es decir, el burlador. Nacido en 1502, fué uno de los que comenzaron a utilizar los dialectos y confirmó en la *Commedia* la particularidad, tradicional, de que su representación fuese improvisada, por lo general sobre esquemas de argumentos en los cuales se injertaba cuanto sugería el lugar y el momento en que se hacía la comedia. El nombrado Andreini, su mujer Isabella, su hijo y su nuera Florinda,

el llamado Tabarino, y Flaminio Scala, fueron otros comediantes famosos, así como Alberto Ganasa (o Ganassa), que fué el cómico de Felipe II y ganó mucho dinero en España. Se dice que Ganasa sucedió a cierto Arlequín que habría sido no sólo un personaje de la *Commedia,* sino un actor real. (Véase Luigi RASI, *I comici italiani,* Florencia, 1905, y QUADRIO, *Della Storia e della R. d'ogni poesia,* cits. por Cotarelo.) Las compañías de *I Confidenti, I Accesi, I Desiosi* figuraron entre las más celebradas.

Una compañía de *Commedia dell'Arte* se componía por lo regular de tres mujeres y siete hombres. Los tipos principales eran Pantalón, Arlequín, Pulcinella y Brighella. Isabel, es la coqueta impenitente; el doctor, un asno erudito; Pulcinella, el enamoradizo saltarín y con menos seso que una mosca; su enamorada obligatoria es Colombina, pero cuando Pierrot el lunático de cara enyesada aparece, el enredo se complica; Pierrot es tan sentimental como Pulcinella es ligero de cascos; el Capitán, a veces llamado Matamoros o Capitano Spaventa del Vall'Inferno, por burla de los españoles que dominaban en Milán y en Nápoles, es un cobardón lleno de fanfarronería; Brighella es el embustero y el ladronzuelo de la reunión, pero en otras ocasiones Pierrot o Pedrolino le hacen competencia, al paso que Colombina es un modelo de virtudes. Los viejos son Pantalone y el Doctor Graciano, mientras que los más jóvenes son Pulcinella y Arlecchino, cuyos caracteres son bastante análogos. Otros personajes aparecen en las *Commedias* de Carlo Goldoni, que es el Don Ramón de la Cruz de este género. Las *Fiabe* o fábulas de Carlo Gozzi rivalizan con las de Goldoni, pero en éste hay más sátira de las costumbres entonces actuales y en Gozzi hay mayor sentido burlesco e incluso mayor fantasía. En ellos tiende la *Commedia* a dejar de ser improvisada y a que los cómicos sean más parcos en su *lazzi,* que eran una especie de "morcillas" de carácter subido de color.

Sobre la *Commedia dell'Arte* puede consultarse: M. APOLLONIO, *Storia della Commedia dell'Arte;* A. BASCHET, *Les comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII,* París, 1882; C. W. BEAUMONT, *The History of Harlequin,* Londres, 1926; N. M. BERNARDIN, *La Comédie italienne en France et les Théâtres de la Foire et du Boulevard, 1570-1791,* París, 1902; E. COTARELO Y MORI, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España,* Madrid, 1917, y *Noticias biográficas de Alberto Ganasa...,* Madrid, 1908; E. CHERARDI, *Le Théâtre italien,* 6 vols., París, 1741; J. PETIT DE JULLEVILLE, *Les Comédiens en France au Moyen-Age,* París, 1886; J. FITZMAURICE KELLY, *A New History of Spanish Literature,* Londres, 1926 (hay trad. española de Adolfo Bonilla San Martín; última ed. con bibliografía, 1931); J. SPENCER KENNARD, *Masks and Marionettes,* Nueva York, 1935; H. LYONNET, *Pulcinella et Compagnie,* París, 1901; Allardyce NICOLL, *Masks, Mimes and Miracles,* Londres, 1931; E. PICOT, *Pierre Gringoire et les comédiens italiens,* París, 1878; Henry PRUNIÉRES, *Le Ballet de Cour en France,* París, 1914; Maurice SAND, *Masques et Bouffons, La Comédie italienne,* París, 1860 (trad. inglesa, Londres, 1915); G. TICKNOR, *A History of Spanish Literature,* 3 vols., Londres, 1863; Enid WELSFORD, *The Fool,* Londres, 1935.

[17] "El metro ligero de la *pastorale,* en versos de 7 y 11 sílabas, conviene excelentemente al canto; y, en el siglo XVII, G. B. Doni, que fué el campeón de la ópera nueva, reconoce que ningún género de acción dramática está mejor concebido para el canto que la pastoral, la cual reclama melodías armoniosas y dulces, *soave e proporzionata melodía*" (R. ROLLAND, *Musiciens d'autrefois,* p. 46).

[18] Con Poliziano se sentaban en las villas cercanas a Florencia que sostenía Lorenzo de Médicis (Careggi, Caffagiolo, Poggio a Cajano, que todavía hoy pueden visitarse, a lo menos antes de 1936, en que las visitó el que esto escribe), Cristoforo Landino, Marsilio Ficino, Giovanni Pico della Mirandola, Leo Batista Alberti, Miguel Angel Buonarroti

y Luigi Pulci. Poliziano nació en 1454 en Montepulciano (latinizado en Poliziano, nombre que adoptó Messer Angelo). A los diez años fué a estudiar a la Universidad de Florencia. Su precocidad fué extraordinaria. A los trece años publicaba cartas en latín; a los diecisiete, poemas en griego; a los dieciocho publicó una edición de Cátulo; en 1470, a los dieciséis años, comenzó a traducir en latín la *Ilíada*, de Homero, empeño que quedó incompleto.

[19] Reproducidas en Georg KINSKY, *A History of Music in Pictures*, Leipzig, 1929; Londres, 1930-37.

[20] "El *Sacrificio* de Agostino Beccari es el ejemplo más característico de la toma de posesión que los *intermedios* hacen de la acción dramática. El intermedio en el que el Sacerdote celebraba el sacrificio es ya una escena de ópera perfectamente constituída. Se encuentran episodios análogos en la mayor parte de las tragedias *alla antica* de la misma época, en obras de Giraldi Cuizio, Ludovico Dolce, Giustiniani, y sobre todo en los dramas pastorales de Alberto Lollio, de Agostino Argenti y del ilustre Torcuato Tasso" Henry PRUNIERES, *Le Ballet de Cour en France*, p. 32.

[21] Torcuato Tasso, hijo de un literato y hombre de armas que cayó en desgracia con el emperador Carlos V, nació en Sorrento en 1544. Su infancia fué infeliz a causa de las desgracias familiares. En 1552 fué enviado a un colegio de jesuítas en Nápoles, donde su inteligencia se desarrolló precozmente, así como sus sentimientos místicos estimulados por sus preceptores. A los diez años conoce el griego y el latín y, aún adolescente, comenzó a componer sus poemas. La muerte repentina de su madre y el envenenamiento de una hermana amargaron su carácter y amenazaron su salud mental inclinándole a una megalomanía que tardó en moderarse. A los trece años entró al servicio de la corte de Urbino, en la que su padre era apreciado como poeta y donde leía su versificación del *Amadis* que envió dedicada a Felipe II y que éste despreció. La educación de Torcuato continuó allí, y a los quince años es respetado por su erudición y elocuencia. Sus comentadores llaman la atención acerca de un estudio minucioso de la *Divina Comedia*, que desdeñaban los italianos del siglo XVI. Se pretendió hacer de Tasso un hombre de leyes, pero paulatinamente se alejó de estos estudios, así como de los de teología, para dedicarse a la composición poética. Su primer poema de gran aliento es *Rinaldo*, que se imprimió a costa de su padre, al cumplir Torcuato diecinueve años de edad. En 1563, mientras trabajaba en su larga épica *Jerusalem libertada*, pasó al servicio del Cardenal Luigi d'Este, en Ferrara, ciudad en la que el Ariosto había muerto apenas treinta años antes. La corte vivía en medio de un gran lujo de fiestas, representaciones teatrales, música, pintura y poesía. Tasso tenía veintiún años cuando entró con grandes honores en la corte de Alfonso II, donde continuó trabajando en su poema, no terminado hasta mucho más tarde.

En el año 1570 acompañó a París al Cardenal Luigi d'Este, y aunque su estancia en la corte de Catalina de Médicis y su hijo Carlos IX fué muy breve, tuvo importancia en él por los espectáculos que presenció y por su contacto con los poetas franceses de *La Pléyade*, que Carlos IX y la regente protegían. Tras de varios viajes por Italia, Tasso volvió a Ferrara en 1572. Su *Aminta* apareció en el invierno de ese año, drama pastoral que fué acogido con inmenso aplauso y en donde bajo las apariencias de la feliz rusticidad se encomian las virtudes de aquella corte. Desde el punto de vista de su poesía y de la música que le convenía, *Aminta* llegaba después de una larga preparación, así que, aunque contuviese ciertas novedades, fué perfectamente comprendida; su hegemonía como género literario se mantuvo durante mucho tiempo, no enteramente para beneficio del drama italiano.

"La *pastorale* italiana, en efecto —dice R. Rolland (*Musiciens d'autrefois*, p. 46)—,

expresaba fielmente el alma de la época: ninguna fuerza en la pasión; ninguna grandeza en el pensamiento; nada de sinceridad vigorosa. Una vida mundana, una sensibilidad erudita, sutil y voluptuosa, una *rêverie* aristocrática, un alma musical..." Esta musicalidad era la nota predominante, e inspiraba a poetas y pintores, de la Italia septentrional sobre todo. Casi todos sus pintores eran músicos, y Tizziano, Tintoreto, el Veronés, Sebastián del Piombo, Giorgione, Bassano, eran tañedores de laúd o de flauta, de instrumentos de cuerda o cantores. Todos ellos gustaban retratarse en *conciertos* de cámara que han dejado recuerdo de su afición bajo la mano maestra de su profesión pictórica. Tal poeta, al ser alabado, se decía ser músico que componía versos. El Tasso decía que la música "es la dulzura y el alma de la poesía". Ronsard la creía su hermana menor y Miguel Angel pensaba que "la buena pintura es justamente música". "La época de la pastoral —añade Rolland— es el reinado de los poetas-músicos; el teatro musical se elabora en su espíritu y en el espíritu de su público, veinte o treinta años antes de que la forma sea fijada definitivamente por Peri y Cavalieri. El tipo más genial de estos poetas-músicos es el Tasso. Ninguno representa mejor la revolución moral de fines del Renacimiento." Algunos de sus versos:

In queste voci languide risuona
un non so che di flébile e soave,
che gli occhi a lacrimare invoglia

definen ya el sentimentalismo musical propio del género y que caracterizará la época que va a dar a luz —luz de las candilejas— a la *Opera in musica.* Tasso mismo ha expuesto sus ideas sobre la música de sus *Dialoghi.*

[22] Tasso fué uno de los poetas que más acusadamente reaccionaron contra la Edad Media, en su espíritu y su forma, y modelaron el carácter lírico del Renacimiento. Battista Guarini completa esta reacción, y su *Pastor Fido* cierra el ciclo poético-musicalista abierto en *Aminta.* Su tesis central es la oposición (Symonds) de un mundo ideal de placer frente al mundo real de los hechos. Rival de Tasso y empleado en el servicio de la corte de Alfonso II, en Ferrara, Guarini publicó una edición revisada de los poemas de su gran colega. Por línea paterna descendía de un humanista ilustre, Guarino de Verona, y por la materna se decía descendiente de Savonarola. Había nacido en 1507, siete años antes que el Tasso, a quien sobrevivió no menos de dieciocho. Su *Pastor Fido* aparece bajo el estímulo del *Aminta,* cuyos principales caracteres y efectos escénicos imita. Ambas obras, que llevan dentro de sí los gérmenes de la Opera en sus voluptuosas escenas, constituyen el *climax* del arte dramático en Italia (Symonds, *ob. cit,* vol. II, p. 233). Las pastorales se multiplican pasmosamente a lo largo de la segunda mitad del XVI y toman toda clase de formas escénicas, especialmente la de mascaradas o *canti* y *balletti* a los que los dogos de Venecia son muy aficionados. El Renacimiento termina. Su espíritu se ha evaporado. La Contrarreforma aparece y una nueva época nace: la época artística del Barroco.

[23] El vocablo *farse* (p. *farce)* es colateral del que da *farcire,* en las Prosas y Epístolas farcidas de la Iglesia medieval, y se refiere a los injertos de piezas breves, circunstanciales, en el teatro religioso popular. El carácter jocoso, facético, de éstas, comunica después su sentido a la *farce, farse, farsa,* sin que en las más antiguas se haya perdido el contacto con su origen clerical. (Sobre la *farse* italiana véase el cap. 6 de la I Parte. Sobre la francesa, el cap. 2 de la IV Parte.)

Uno de los cultivadores más significados de la *farsa* italiana en el siglo XVI fué Gianmaria Cecchi, en quien el género, que es una reminiscencia de la *Sacra Rappresentazione* (también cultivada por Cecchi, alguna de las cuales, como la *Esaltazione della Croce,*

parece aproximarse a los Autos de Calderón), tiende hacia la *Commedia Erudita*, y, más particularmente, en las de Ariosto y Maquiavelo. Según A. D'Ancona, la *farsa* es una tercera especie dentro del género teatral y se sitúa entre la tragedia y la comedia. No se preocupa ni de tiempo ni de lugar; puede ser profana o sagrada, urbana o campesina, triste o alegre. Se representaba en una iglesia o en la plaza pública y duraba de uno a tres días, o más si era necesario. Symonds añade a lo anterior *(ob. cit.*, vol. II, p. 274): "La *farsa* tal como Cecchi la utilizó es, de hecho, una supervivencia de una forma oscura y aviejada del arte dramático, que descendió desde la antigüedad clásica y que se mezcló en fecha más reciente (en el XVI) con las tradiciones de la *Sacra Rappresentazione.*" La *Farsa* de Cecchi era una especie un tanto artificiosa y no tuvo consecuencias directas, aunque indirectamente la *Farsa* napolitana puede conducir en parte a la ópera bufa.

Historiadores de la literatura española como Angel Valbuena *(Literatura dramática española*, Barcelona, 1930) reconocen una influencia directa de Cecchi en las comedias de Lope de Rueda (p. 91).

[24] R. ROLLAND, *ob. cit.*, p. 45.

[25] Las *Accademie* se multiplican en Italia desde que comienza el siglo XVII. R. ROLLAND *(Les Origines...*, p. 63) menciona la de Marco Gagliano, en Florencia; las de los *Intronati* y *Filomati*, en Siena; los *Invaghiti*, en Mántua; los *Olimpici*, en Vicenza; los *Gelati*, *Floridi* y *Filomini*, en Bolonia; los *Intrepidi*, en Ferrara; los *Eccitati*, en Bérgamo; los *Occulti*, en Pádua; los *Spenatti*, en Faenza; los *Filomeni*, en Casalmagiore; los *Sventati*, en Udine; los *Erranti*, en Brescia: academias solamente musicales, sin contar otras muchas donde se unían las varias artes.

[26] A finales del siglo XVI diversos músicos sentían el mismo deseo que los de la "camerata" del Conde dei Bardi. Sus nombres (salvo los intentos que se mencionan en el texto) han sido olvidados, porque carecieron de un cronista, como aquéllos lo tuvieron en G. B. Doni. Un ejemplo interesante consiste en el descubrimiento de la música que se intercaló en 1616 en una representación de la *Aminta*, pero que había figurado originalmente en una obra, probablemente del poeta Chiabrera, titulada *L'Orfeo Dolente* y cuya música fué compuesta por un músico que en los comienzos del siglo XVII era maestro de coros en la iglesia de San Lorenzo, en Florencia.

Esta música, descubierta recientemente en una biblioteca de Breslau por el musicólogo Antonio Tirabassi (vid. *The Musical Quarterly*, Nueva York, enero de 1939), es, sin duda, anterior a las *Euridice* de Caccini y Peri, pues que parece escrita en vida del Tasso, quien murió en 1593, el año antes de la *Dafne* de aquellos ingenios. Conviene no olvidar que Caccini pretendía estar escribiendo música en estilo recitativo desde 1575 y que la *Dafne* de Peri y Rinuccini se estrenó en Florencia en 1594. Caccini escribió también una ópera *(Il rapimento di Cefalo)* con texto de Chiabrera. Se representó en 1600 y se han perdido el libro y la música.

Es curioso el efecto que la fábula de Orfeo y Euridice produjo a los "neo-clasicistas" del Renacimiento y, en el caso de Belli (de quien se conserva un libro de arias a una y dos voces, impreso en Venecia, como el *Orfeo Dolente* en 1616), su obra melodramática sería la primera *opera in musica*, anterior en pocos años a los intentos de la Camerata. Es útil señalar asimismo que mientras que éstos fueron olvidados poco después, como se dice en su lugar, las obras de Belli conocieron una segunda edición fuera de la ciudad donde fueron compuestas, lo cual indica que dicho músico, hoy olvidado, conoció una reputación superior a la de sus más afamados colegas.

[27] La teoría de De Baif sobre la superposición o coincidencia de los pies métricos musicales con los poéticos venía a reproducir en pleno siglo XVI la técnica medieval de los modos rítmicos empleada por los trovadores. La comparación de ambos pies mé-

tricos, musicales o poéticos, está asimismo estudiada por Francisco Salinas, que publicó sus famosos *De Musica Libri Septem* en Salamanca en 1577, pero acerca de cuya tesis pudo oír algo durante su estancia en Italia, en donde estuvo desde 1538 a 1566 (desde 1533, en la corte virreinal de Nápoles, al servicio del duque de Alba). Un estudio minucioso sobre la teoría de De Baif es el que Paul Marie Masson hace en su capítulo sobre *Le Mouvement Humaniste* en el vol. III de la 1ª Parte de la *Encyclopedie de la Musique du Conservatoire de Paris*, (1913, p. 1307); estudio que, muy abreviadamente, puede resumirse de esta manera:

Los ejemplos 1º y 3º son de Lejeune; el segundo, de Manduit; los cuatro restantes, son del libro de Salinas.

Los ejemplos del *genere rappresentativo*, muy próximos entre sí, se encuentran en las obras mencionadas de Haas y Schering. Uno de los más desarrollados, dentro de una sistematización estricta, es la *Lettera amorosa* de Monteverde, inserta por Haas en la p. 50 de su obra y grabada en disco en la colección de la *Boîte à Musique*, París, nº 6.

28 G. PELLISIER, en *Histoire de la Langue et de la Litterature française*, París, 1913, de L. Petit de Julleville, vol. III. Ronsard (nacido en 1524) descendía de hombres de armas que habían peleado bajo las banderas de Luis XII y Francisco I, y él mismo fué paje del Delfín y del Duque de Orleans. Sus abuelos estuvieron al servicio del Conde de Vendome en su posesión del bosque de Gastine, cantado por el poeta. Jean Antoine de Baif era hijo de un embajador francés en Venecia, donde nació en 1532. Sus primeras composiciones son versos latinos, de los que pasa a la francesa con versos de origen popular en sus *Mimes, Enseignements et Proverbes*, de claro regusto medieval. Joachim du Bellay perteneció a una antigua familia angevina que dió cuatro personajes bajo el reino de Francisco I. Su primera colección de cincuenta sonetos, titulada *Oliva*, en ho-

menaje a una dama, al modo trovadoresco, muestra una clara influencia del Petrarca, lo cual no le impide escribir una *Ode contre les Petrarquistes,* de quienes se quiere emancipar, después de cuatro años de estancia en Italia, para consagrarse a la poesía de inspiración vernácula (bien que de forma italianizante) deliciosamente expresada en sus *Regrets,* cantos de nostalgia o de *mal du pays,* levantados por la contemplación de las ruinas romanas, asimismo cantadas en sus *Antiquités de Rome.* Pontus de Tyard, castellano de Bussy, en la región de Mâcon, procedía de un grupo platonizante de Lyon que preparó el camino a Ronsard. Remy Belleau, compañero de Ronsard en el Colegio de Coqueret, vivió casi toda su vida en la casa de los príncipes de Turena. Etienne Jodelle era señor de Lymodin y fué poeta oficial de la corte de Carlos IX. Jean Daurat o Dorat fué el "principal" del Colegio de Coqueret donde estudiaron Ronsard y Belleau; su reputación como helenista fué grande en Francia. Puede consultarse sobre este punto: LANSON, *Histoire de la Litterature Française,* París, 1894 (con múltiples ediciones); Jean PLATTARD, *La Renaissance des Lettres en France,* París, 1938. Sobre Joachim du Bellay especialmente: Walter PATER, *The Renaissance,* Londres, 1873 (frecuentemente reeditado).

[29] En la colección *Anthologie Sonore,* Disco nº 36.

[30] H. PRUNIERES, *Nouvelle Histoire de la Musique,* París, 1934, vol. I, p. 257; J. PLATTARD, *Ob. cit.,* pp. 134-135.

[31] *Il ballarino,* di M. Fabritio *Caroso da Sermoneta,* Venecia, 1581, con piezas en tablatura de laúd, entre ellas *Canarios* y *Gallardas* españolas. Véase más adelante.

[32] Claudio o Claudino Lejeune o Le Jeune, nacido en Valenciennes hacia 1523, región que en aquella época se incluía dentro de Flandes, fué el músico de los *Salmos* de Clément Marot y de Théodore de Béze traducidos en versos franceses (véase el cap. III de la Tercera Parte). Lejeune los trataba en forma de motetes de elaborada polifonía, sobre un *cantus firmus* que era la melodía del salmo en la iglesia calvinista. En 1598 imprime su colección de doce Salmos titulada *Dodécachorde,* anunciándose como *Compositeur de la Musique de la Chambre du Roi.* La obra está publicada en La Rochela, cuartel general del protestantismo francés, y está dedicada al duque de Bouillon, protector de la causa hugonote. Es curioso que en su dedicatoria Le Jeune aluda todavía al carácter, que él supone pacífico, de los modos dórico y frigio. En su *Livre de Chansons,* publicado en 1569 en París, tanto como en su *Livre de Meslanges,* impreso en 1585 en Amberes, Le Jeune incluye *chansons* francesas, madrigales italianos, motetes en latín y un cierto *Eco Veneciano* a diez voces (las anteriores composiciones están escritas a 4, 5, 6 y 8). Su hermana Cecilia editó su obra *Le Printemps,* al parecer después de su muerte. En ella aparece un prólogo *Sur la Musique mesurée,* en el cual Lejeune cree haber resuelto el problema que tanto preocupó a De Baif y sus amigos, o sea el ritmo métrico de la música en coincidencia con el de la poesía. De las treinta y nueve canciones que contiene, treinta y tres están en *vers mesurez,* mientras que las restantes lo están en *vers rimez.* El autor indica la clase de metro seguida en cada composición, al comienzo de ellas, mientras que las otras siguen el proceso normal de la polifonía de la *chanson* o del madrigal. Algunas de éstas son ampliaciones o arreglos de Jannequin y Willaert. La reputación póstuma de Lejeune no provino de estas obras, sino de sus Salmos procedentes del Salterio ginebrino, que gozaron de una inmensa aceptación en todos los países protestantes.

Eustase du Caurroy, sieur de Saint Frémin, nació cerca de Bauvais en 1549 y estuvo adscrito a las capillas reales de Carlos IX, Enrique III y Enrique IV. Fué en su tiempo uno de los compositores más apreciados, y en 1599 se creó para él el puesto de surintendente de la Música del Rey. Su música sagrada estaba puesta en parangón con la

de Palestrina y Orlando de Lasso. Sus composiciones profanas alcanzan el número de sesenta y dos y son de toda índole de música polifónica, alguna de las cuales están escritas dentro de la mensuración propuesta por De Baif *(Meslanges,* reeditadas recientemente por Sénart, París, así como algunas *Fantaisies* instrumentales).

Jacques Mauduit integra con los dos anteriores el grupo de músicos pertenecientes al Renacimiento francés más importantes entre los que escribieron música sobre los versos mensurados a la antigua. Mauduit nació en París en 1557 y era un tañedor muy hábil de laúd. Desde muy joven parece haber tomado parte en los conciertos que la Academia fundada por De Baif daba en casa de éste (que era también notable tañedor de laúd y excelente cantor), donde la entrada era tan estricta que la familia real tenía que presentar su ficha de identidad para su admisión, mientras que sus reales personas esperaban a la puerta si el concierto había comenzado.

La intervención de Mauduit fué mayor en la segunda Academia, que se denominó *Académie du Palais* porque sus reuniones se celebraban en uno de los salones del Louvre. Parece ser que desde antes de su muerte, en 1574, Carlos IX había mostrado un interés decreciente en la sociedad fundada por De Baif, pero Enrique III, con renovado celo artístico, reorganizó la Academia bajo ese nuevo nombre y forma. Las composiciones de Mauduit agradaron tanto al nuevo rey que éste pidió se terminaran siempre las sesiones de la misma manera. Nuevos ballets vinieron después para mayor agrado de la concurrencia, de manera que a la muerte de De Baif, en 1590, Mauduit fué encargado de la dirección de estos conciertos. Los sucesos políticos que agitaron fuertemente los últimos años del reinado de Enrique III derivaron su interés artístico por otros caminos, y muerto alguno de los mayores partidarios de la reforma de De Baif, ésta fué decayendo paulatinamente. Con Mauduit los conciertos rompieron el equilibrio entre la música vocal y la instrumental que De Baif había procurado conservar siempre, dando predominio a ésta y aun a la vocal, según el estilo corriente, dejando paulatinamente a un lado el cultivo de la poesía.

En 1586 se imprimieron en París las *Chansonnettes mesurées de Jan-Antoine de Baif mises en musique à quatre parties,* todas breves, y en las cuales el aire elegante y la forma ligera y graciosa de las composiciones poéticas de esta escuela se conserva mejor que en ninguno de sus colegas. El elogio temprano de Mauduit fué hecho por el famoso Padre Mersenne en su *Harmonie Universelle,* y lo ha reimpreso recientemente Michel. Brenet en su sustancioso volumen titulado *Musique et Musiciens de la Vieille France* (París, 1911). Importantes composiciones de Claude Lejeune y poesías de De Baif fueron salvadas por Mauduit del fuego con que las amenazaban las turbulencias seguidas a la entrada en París de Enrique IV, aunque no en la ocasión que Mersenne cita.

Claude Lejeune y un cierto Du For, mencionado por De Baif, fueron los precursores de Mauduit en el género de composición a la antigua a que nos referimos. Como De Baif escribía según un método ortográfico que él había inventado, o a lo menos en el que había colaborado, no se sabe bien quién pueda ser dicho Du For, aunque parece que sea cierto Jacques Du Faur, de procedencia bordelesa, enteramente olvidado hoy.

Pero el verdadero iniciador de la música mensurada a la antigua según las teorías de De Baif fué Thibaut de Courville, no mucho mejor recordado por los musicólogos actuales, aunque De Baif dijese de él que:

... cherchant d'orner la France
Je pris de Courville acointance,
Maistre de l'art de bien chanter,

Qui me fit, pour l'art de musique
Reformer a la mode antique,
Les vers mesurez inventer.

(M. BRENET, *Ob. cit*, p. 208). Joachim Thibaut, al que se conocía por Cornille o Courville, habría sido, pues, el primer colaborador de De Baif. Figura en las cuentas de la casa real de Carlos IX y de Enrique III como *joueur de lire;* así decía también De Baif que sus versos estaban *mesurez a la lire;* composiciones, las de Cornille o Courville, para terminar las cuales le manda pagar el rey Carlos no menos de 125 libras *(livres tournois)* de cuya equivalencia no es fácil darnos idea. Sin embargo, el lenlenguaje burocrático del documento en que el rey concede esa cifra es tan garrulero que da a entender que la cantidad era importante, ya que el objeto consistía en *chanter à plusieurs voix des vers en rhitme et musicque* unas composiciones *qui se recitéront sur la lire et le luth.* Conviene tomar nota del verbo "recitar" por lo que se refiere al empeño principal de los operistas florentinos, tiempo adelante, pues que el documento en cuestión data de 1572. Courville vivió hasta el 2 de junio de 1585, y esto es todo lo que se sabe sobre uno de los músicos más distinguidos de este momento tan interesante en la música de fines del Renacimiento. El 25 de diciembre del mismo año moría Ronsard. Mauduit compuso el responso, que habría de servir para sus propias exequias años más tarde, en 1627.

[33] "Desde cualquier punto de vista que se las mire: sujeto, sentimiento, lenguaje, melodía, textura poética y musical, las *Chansonnettes* de De Baif y Mauduit tienen, frente al repertorio anterior de la *chanson* francesa, ese carácter de novedad que encantaba a los súbditos de Enrique III... La alternación coqueta de las respuestas canónicas y del cruzamiento de los temas, que parecen esconderse y reaparecer en las distintas voces en juegos elegantes y atrevidos, han cedido a las exigencias nuevas de una literatura que no se contenta ya con proveer a los músicos de sílabas y de rimas capaces de sostener a los bordados contrapuntísticos, sino que pretende ahora dictar a la melodía sus formas... Para no oscurecer la claridad de las palabras y para no falsear las relaciones, sabiamente calculadas, de las sílabas largas y breves [como De Baif decía en su ortografía también "reformada":

Dès akors suivis brev' et longue markant
D' un bat ajansé]

Mauduit se abstiene cuidadosamente de toda repetición, de toda quebradura de un verso o de una parte del verso. Su escritura musical se simplifica de propósito, verticalmente, no horizontalmente; armónica, no polifónicamente. Por este buscado abandono de los recursos más picantes del contrapunto, sus *Chansonnettes* correrían el riesgo de empobrecer la composición a varias voces si los nuevos términos de la alianza concertada entre la palabra y el canto no las mostrasen, por lo contrario, bajo una luz muy particular, en un arte extremadamente refinado"...

"A pesar de la cantidad de trabajo y de talento derrochados por De Baif y sus colaboradores musicales, su sistema de poesía lírica en versos franceses no habría de sobrevivirle más que su estrafalaria e ilógica reforma de la ortografía." Bec de FOUQUIERES *(Poésies choisies de J.-A. de Baif,* Intr.) ha intentado definir la causa de este fracaso: "Baif tuvo conciencia de la íntima unión que se deseaba obtener entre la poesía y la música, pero se engañó acerca de los medios que únicamente podían conducir a ella... No vió en la frase musical más que largas y breves y, por semejanza, tomó por base de su sistema prosódico la cantidad silábica, mientras que hubie-

ra debido llevar sus esfuerzos a la identidad que era necesario obtener entre el ritmo de la frase musical y el de los versos, merced a la distribución metódica y madurada de los acentos..." "Tal orientación —añade justamente Brenet— del pensamiento de De Baif era imposible, ya que, en el tiempo en que vivió, la estructura de la frase musical, enteramente distinta de la que adquirió en una época más moderna, no sufría aún el yugo tiránico de la alternación inmutable del tiempo fuerte y del tiempo débil: la música de danza, únicamente, se sometía a ese yugo por necesidad; pero la composición de arte, aun sirviéndose algunas veces de temas populares, tomados a las canciones para danzar, conservaba a las partes vocales la marcha libre de las melodías autónomas que se superponían sin encerrarse gráficamente entre las barras de compás". Michel BRENET, *Ob. cit.*, pp. 219 *ss*, 226 *ss*. Para los intentos análogos hechos en Alemania y en Francia, véase la p. 227.

[34] Este famoso *Combate* que se atribuye, con un plan que lo hace parecer como una especie de poema sinfónico, al auletista Sácadas, a fines del siglo VI a. c. era, más bien que eso, una especie de pauta sobre la cual hacían sus habilidades los auletistas en los "juegos", "agonos" o "ludi" en honor de Apolo. Sobre el particular puede verse mi libro *Las Grandes Estructuras de la Música*, segunda parte, pp. 88 *ss*. Véase también: J. COMBARIEU, *Histoire de la Musique*. Vol. I, "La Musique pour Apollon et les autres divinités", pp. 236 *ss.*; G. REESE, *Music in the Middle Ages*, cap. 2, p. 12.

[35] R. ROLLAND: *Histoire...*, pp. 66 *ss*. Antonio Tirabassi, en su estudio anteriormente citado (nota 26) atribuye la paternidad del *Lamento del conde Ugolino*, así como unas *Lamentaciones de Jeremías* al conde Giovanni Bardi, fundándose en que así lo declara G. B. Doni. Pero Romain Rolland publica fragmentos de una carta que, al revés, procede de Piero Bardi y está dirigida a Doni, el 16 de diciembre de 1634. Según esa carta, Galilei estuvo ayudado por el conde, padre de Piero, quienes pasaron noches enteras "en esta tentativa, tan difícil, que estaba *stimata quasi ridicolosa*, y añade que *Galilei, sopra un corpo di viole esattamente suonate, cantando un tenore di buona voce, e inteligibile, fece sentire il lamento del conte Ugolino*; es decir, que la composición parece que sea de Galilei, que la hizo oír en un conjunto de violas, con un tenor que cantaba el pasaje.

[36] R. ROLLAND, *Ob. cit.*, p. 67.

[37] *Ibid.*, pp. 76-77. Otros países, como España, repitieron a su modo esta idea. La más temprana de ella se puede encontrar en Francisco Salinas *(De Musica Libris Septem*, Salamanca, 1577) de la que se ha hecho mención. Una de las más recientes es el *Sistema Musical de la Lengua Castellana* (1911), de D. Sinibaldo de Más.

[38] Sobre el Oratorio, véase principalmente: Domenico ALALEONA, *Studi per la storia dell Oratorio Musicale in Italia*, Turín, 1908. Una obra clásica sobre el Oratorio es la de Arcangelo SPAGNA, *Oratori ovvero Melodrammi sacri*, 1706. Pueden también consultarse: O. WANGEMANN, *Geschichte des O. von den ersten Anfaengen bis zur Gegenwart*, Leipzig, 1882; Amintore GALLI, *Estetica della Musica;* la obra mencionada de R. HAAS, *Musik des Baroks*, Potsdam, 1929; H. KRETZSCHMAR, *Oratorium und weltliche Chorwerke*, Leipzig, 1915; G. PASQUETTI, *L'Oratorio musicale in Italia*, Florencia, 1906. Sobre el Oratorio en latín véase el capítulo siguiente.

[39] Sobre el P. Francisco Soto de Langa, véase Rafael MITJANA, "Histoire de la Musique en Espagne", en *Encyclopédie du Conservatoire de Paris*, p. 1987 (Mitjana dejó inédito un *Estudio crítico-biográfico sobre F. Soto de Langa*, con una bibliografía de las *Laudi Spirituali);* E. J. DENT, *Proc. Mus. Ass.*, vol. 43, 1916-17. Cinco libros de *Laudi Spirituali* fueron publicados: los cuatro primeros en Roma, 1583, 1588, 1591 y el quinto en Ferrara, 1598. Otro libro que comprendía lo inserto en los tres

primeros, se imprimió entre las fechas de publicación del tercero y el cuarto. Varias composiciones de Soto se encuentran en el *Tempio Armonico* (Roma, 1599) y en las *Nuovi laudi ariose* de Arascione (Roma, 1600). Nótese el calificativo de *ariose* aplicado a estas composiciones de Soto. Según Baini, varias de ellas serían de mano de Palestrina, pero con error manifiesto. Véase también D. ALALEONA, *Le L. s. italiane e il loro rapporto coi cantí profani* (R. M. I., 1909).

[40] Citado por A. CAPRI, *Il seicento musicale in Europa*, Milán, 1933.

[41] Citado por R. ROLLAND, *Histoirè . . .*, p. 82. Un dibujo de una de sus escenas se encuentra en HAAS, *ob. cit.*, p. 67, junto a otro relativo a la obra de SALVATORE, *Guerra de bellezza*, Florencia, 1616, p. 66, que es todavía un "carro" o "roca" del siglo anterior, así como otros que se ven en ilustraciones posteriores.

[42] R. ROLLAND, *Histoire . . .*, p. 102.

[43] Para lo referente a la orquestación de esta época son importantes los estudios de Hugo GOLDSCHMIDT, a saber: *Studien zur Geschichte der italienischen Oper in 17 Jahrhundert*, 1901-4; *Das Cembalo im Orchester der italienischen Oper*, 1910, en el que el autor llega hasta épocas posteriores. El desarrollo de la orquesta en un sentido orgánico se estudia más adelante, en la Quinta Parte de este libro, al hablarse de la Sinfonía.

[44] Henry PRUNIERES, *Monteverdi*, París, 1924, *La Vie et l'Oeuvre de Claudie Monteverdi*, París, 1926; *Nouvelle Histoire de la Musique*, t. II, cap. I, París, 1936.

[45] *Discos gramofónicos y textos relativos a este capítulo:*

DISCOS: Canciones francesas acompañadas al laúd (de la colección de Adrián le Roy; *Livre d'Airs de covr miz svr le luth par Adrian le Roy*, 1571, poesías de Pierre DE RONSARD, música de Nicolás DE LA GROTTE, A. S. n. 36.

Giovanni GABRIELI, *Sonata y Canzona*, para instrumentos de metal *(Sonata pian e forte*, de la serie de "Sacrae Symphoniae", Venecia, 1597, y *Canzon*, de la serie de "Canzoni et Sonate", Venecia, 1615), A. S., nº 25.

PERI, Canzona de la tragedia *Eurídice* (1600), V. 21752. Canto de Orfeo, MIA-1.

CACCINI, Canzona de la ópera *Eurídice* (rep. 1602), V. 21752. Madrigales a una voz: MIA-1.

MONTEVERDE, *Lamento d'Arianna*. R. 1024.

— Aria de *L'Incoronazione di Poppea*, Colombia H. of M., 2ª parte, nº 1.

— Aria de *Orfeo* (1607). V. 21747.

Monodía de la colección de Carlo Milanuzzi (Venecia, 1624): "Quarto scherzo delle ariose vaghezze de cantarsi a voce sola nel Clauicembalo, Chitarrone, Arpa doppia, ed altro simile stromento." Con una cantata ed altre Arie del signor Monteverde." A. S., nº 21.

Lettera amorosa (madrigal a una voz), B. A. M., París, nº 6.

Sestina de madrigales *Lagrime d'amante al sepolcro dell'amata*, C. M. 218 (seis caras), album.

Domenico MANZOLI, Monodía de la colección *Canzonette di Domenico Manzolo a una e due voci con alcune spirituali da cantarsi nel Chitarrone, Arpicordo ed altri stromenti*, Venecia, 1623.

TEXTOS: Dos arias de CACCINI, *Arde il mio petto* y *Amarilli, mia bella* (madrigal). Arnold SCHERING, *ob. cit.* núms. 172 y 173.

PERI, Fragmentos de la tragedia *Eurídice*. Idem, nº 171.

CAVALIERI, Fragmentos de *La Rappresentazione di Anima e di Corpo* (1600). Idem, nº 169.

— *Aria cantata e sonata, al modo antico* (1600). Idem, nº 170.

MONTEVERDE, Aria *Rosa del Ciel*, de la ópera *Orfeo* (1607). Idem, nº 176.

— *Lamento d'Arianna* (1608). Idem, nº. 177.

— Dueto de la ópera *L'Incoronazione di Poppea* (1642). Idem, nº 178.

CAPITULO CUARTO

Transformación de los espectáculos y fiestas suntuarias durante el siglo xvii. Opera, Ballet de corte y Zarzuela. Los pequeños géneros teatrales en España: entremeses, bailes, mojigangas, tonadillas, jácaras y fines de fiesta. Fiestas oficiales en España en los siglos xvi y xvii. Los primeros "entremeses" en Francia, Italia y España. Mascaradas de corte. Su organización en Francia por los poetas de "la Pléyade". Especies poético-danzables. Los primeros ballets en la corte de los Valois. Mascaradas con argumento en España. La compañía de los "Gelosi" en París. El "Ballet comique de la Royne". Beaujoyeulx. La "Mask" en Inglaterra. Diferentes especies del ballet barroco. La música en los primeros conatos de teatro profano español. Lope de Vega y el teatro de su tiempo. "Moralidades" de Lope. La corte de Felipe III y sus espectáculos. Su semejanza con los espectáculos franceses coetáneos. "La Selva sin Amor". Felipe IV y Calderón de la Barca. "Fiestas de Zarzuela". "El Jardín de Falerina". Contemporáneos de Calderón. "El Laurel de Apolo" y "La Púrpura de la Rosa". Juan Hidalgo y el estilo recitativo. Solís, Diamante y otros. Don Sebastián Durón. Extensión de la influencia italiana. Ultimas formas menores de la polifonía profana: Canzonette, Canzone a ballo *y* Cantade. *Las* Nuove Musiche *de Caccini y la monodía de salón. El* aria, air, ayre. *Otros tipos breves. La* Cantata. *Sus dos tiempos. Monteverde, Mazzocchi, Carissimi. La* cantata da camera. *Las grandes Cantatas y Oratorios de Carissimi. El Oratorio en latín. Segunda época del Oratorio. Ornamentación barroca y fastuosidad ornamental. Los* Intermezzi *en el siglo xvii. Desarrollo y expansión de la* opera in musica. *La escenografía barroca. La Opera romana. Los Barberini. Bernini. Comedias españolas con música en Nápoles. El Conde de Oñate. La ópera para el gran público. El empresario. Cavalli. La Opera veneciana. Mazarino en Francia. Lully y sus transformaciones del* ballet de cour. *La* Comedia-ballet *y la* Opera-ballet. *Luis XIV. Perrin y Cambert. La Opera dramática de Lully. Consecuencias económicas de la guerra de Treinta Años para Francia, Austria y Alemania. La paz de los Pirineos y España. Estado económico de otros países europeos. Su influencia en el desarrollo de la Opera internacional. Marco Antonio Cesti. Operas para la exportación. El "aria da capo". Los Scarlatti. El italianismo invasor. Reacción contra él en la* Opéra comique. *Su fusión en la corriente de la* Opéra bufa.

LOS PEQUEÑOS ESPECTÁCULOS con que la sociedad elegante de los comienzos del Renacimiento se distraía, tomándolos al pueblo general, donde se conservaban como reliquia de otra era de cultura, y que constituyeron su principal fuente de diversión en los últimos siglos de la Edad Media, adquirieron cuerpo y alcanzaron importancia social predominante en el siglo XVI

hasta llegar a constituir en el siguiente, en pleno período barroco, las fiestas cortesanas de mayor fastuosidad en lo visual y de mayor importancia en lo artístico. La íntima relación política existente en aquella época entre Italia, España, Francia e Inglaterra hace que esos espectáculos, al pasar de unos a otros de estos países, sufran modificaciones que constituirían otros tantos aspectos en la transformación que las *mascherate* italianas, desde sus *canti carnalcialeschi* y *trionfi*, van a encontrar. Por la misma época vienen a España, donde van a practicarse por bastante tiempo sin otra variedad que la que da el carácter más grave y contenido de la monarquía austríaca. Mientras que entre nosotros tienden a repetirse, y por fin a desaparecer sin dejar rastro importante, en Francia, en cambio, y a causa del esplendor de la corte desde Francisco I a su hijo Enrique II (casado con Catalina de Médicis) y sus nietos Carlos IX y Enrique III, hasta Luis XIV, esos espectáculos tomarán incesante incremento, llegando a constituir, no sólo el espectáculo favorito de la alta sociedad, sino incluso diversión en la que participarán los reyes mismos. Las más altas poesía y música del tiempo colaborarían para dar importancia y categoría artística a un género de fiestas que culminó en el *ballet de cour*. No sin que pasase por fases intermedias que apuntaremos en este capítulo, a más de los géneros semejantes a él que, al ser cultivados en España, tienen mucho interés para nosotros, como expresión del barroco español posterior, en el siglo XVII.

El proceso de aquellos géneros durante el siglo XVI y antes viene a ser el siguiente: derivan como última consecuencia de las fiestas carnavalescas italianas, cuya característica más relevante son las danzas de gentes enmascaradas. Estas simples danzas, como las de los Momos, intervienen desde el siglo XIV en el teatro religioso popular y en las festividades cortesanas,[1] y ya hemos visto cómo penetraban desde mucho antes en el interior mismo de los templos. La idea de danzas con máscaras que representan gentes venidas de países exóticos es un primer resultado. Estas, que se pueden llamar "danzas de carácter", carácter pintoresco desde luego, figuran todavía en las fiestas callejeras que la Iglesia organizaba en el siglo XVI, cuando el *ballet de cour* está incubándose en la corte francesa. En ella y en Inglaterra el género toma creciente valor artístico. En España se desarrolla con importancia mucho menor, como simple aliciente en las grandes festividades, y deriva por otros cauces que, cuando tienen alguna altura artística, es por el estímulo que despiertan en la corte española, enlazada por sus bodas reales con Italia y Francia, los espectáculos que se ofrecen en aquéllas. Italia conserva y provee de modelos. Francia les da fastuosidad y aparato. España copia sin gran invención, porque lo que parece acusar con mayor viveza el espíritu nacional, son las formas de teatro popular que tanta gracia y color revisten en el siglo XVII. La Italia

del Barroco inventa la Opera, Francia el Ballet, España la Zarzuela. En estas invenciones hay sendas trayectorias o sentido dinámico: la Opera italiana se anquilosa, después de invadir Europa. El Ballet francés se convierte en el drama lírico de ese país por una transfusión entre el espíritu francés y el italiano. La corriente española, si procede del pueblo, vuelve al pueblo. Si viene de fuera y aparece en las altas esferas sociales, tiende rápidamente a situarse en el nivel popular y, cuando no, muere. Pueden darse tres razones para explicar esas trayectorias. La aristocracia italiana, esencialmente en el Renacimiento, es de origen popular: nacida en el pueblo, se ha elevado por la virtud de su genio lírico. El pueblo, en Francia, es un factor que, en esta época, tiene poca intervención en el Estado. El gran arte se desarrolla y vive en la Francia de los Valois y de los Borbones en un medio social aparte, sin apenas contacto con la masa de la nación. En España, donde una sucesión de casas reinantes extranjeras no interrumpida desde el final de la Edad Media atiende sólo a sus propios intereses dinásticos y territoriales, y vive en perpetua calidad de imposición y de intrusismo, la vida nacional se desentiende de ellas, las soporta mejor o peor, pero el pueblo, incluso las clases burguesas, viven aparte su propia existencia, en la que apenas se filtra algo del triste fasto y de la hueca magnificencia de Austrias y Borbones en el solar español.

Las invenciones jubilosas sin las que el pueblo italiano no concibe la vida, y que en los albores del Renacimiento toman tanta brillantez, pasan a las cortes de Francia y de Borgoña por el mismo tiempo que vienen a España, con Francisco I en el primer caso, con Carlos V en el segundo; pero mientras toman gran vuelo con Enrique II, que llegó a la regencia a mediados del siglo XVI (1547-59), y adquieren opulencia con Enrique III, a fines del mismo (1574-89), la corte española se ensombrece con Felipe II, que muere al fenecer esa centuria (1598),[2] hasta llegar a los matices siniestros de la corte de Carlos II: todo un siglo, el XVII, lívido, palúdico, en lo alto, pero hirviente y bullanguero en lo bajo: el siglo donde todo aspecto de gran música va extinguiéndose, pero en el que pululan entremeses, bailes, tonadillas, mojigangas y jácaras.[3]

Las honras con que Sevilla alza los pendones de la reina Doña Juana y el prematuro rey Don Carlos, su hijo, en 1516, no conocen todavía en materia de fastuosidad sino los agrios sones de dulzainas y chirimías o las fuertes proclamas de atabales y trompetas, tras de lo que sigue el Te Deum y el echar a volar las campanas "que se ondian tañendo como quando ay alguna buena nueua de alegría que paresçia que la torre se venia abaxo". Carlos es todavía un muchacho: tiene dieciséis años y muchas ambiciones. Aún no había venido a España cuando ya se considera rey y los

del Barroco inventa la Opera, Francia el Ballet, España la Zarzuela. En estas invenciones hay sendas trayectorias o sentido dinámico: la Opera italiana se anquilosa, después de invadir Europa. El Ballet francés se convierte en el drama lírico de ese país por una transfusión entre el espíritu francés y el italiano. La corriente española, si procede del pueblo, vuelve al pueblo. Si viene de fuera y aparece en las altas esferas sociales, tiende rápidamente a situarse en el nivel popular y, cuando no, muere. Pueden darse tres razones para explicar esas trayectorias. La aristocracia italiana, esencialmente en el Renacimiento, es de origen popular: nacida en el pueblo, se ha elevado por la virtud de su genio lírico. El pueblo, en Francia, es un factor que, en esta época, tiene poca intervención en el Estado. El gran arte se desarrolla y vive en la Francia de los Valois y de los Borbones en un medio social aparte, sin apenas contacto con la masa de la nación. En España, donde una sucesión de casas reinantes extranjeras no interrumpida desde el final de la Edad Media atiende sólo a sus propios intereses dinásticos y territoriales, y vive en perpetua calidad de imposición y de intrusismo, la vida nacional se desentiende de ellas, las soporta mejor o peor, pero el pueblo, incluso las clases burguesas, viven aparte su propia existencia, en la que apenas se filtra algo del triste fasto y de la hueca magnificencia de Austrias y Borbones en el solar español.

Las invenciones jubilosas sin las que el pueblo italiano no concibe la vida, y que en los albores del Renacimiento toman tanta brillantez, pasan a las cortes de Francia y de Borgoña por el mismo tiempo que vienen a España, con Francisco I en el primer caso, con Carlos V en el segundo; pero mientras toman gran vuelo con Enrique II, que llegó a la regencia a mediados del siglo XVI (1547-59), y adquieren opulencia con Enrique III, a fines del mismo (1574-89), la corte española se ensombrece con Felipe II, que muere al fenecer esa centuria (1598),[2] hasta llegar a los matices siniestros de la corte de Carlos II: todo un siglo, el XVII, lívido, palúdico, en lo alto, pero hirviente y bullanguero en lo bajo: el siglo donde todo aspecto de gran música va extinguiéndose, pero en el que pululan entremeses, bailes, tonadillas, mojigangas y jácaras.[3]

Las honras con que Sevilla alza los pendones de la reina Doña Juana y el prematuro rey Don Carlos, su hijo, en 1516, no conocen todavía en materia de fastuosidad sino los agrios sones de dulzainas y chirimías o las fuertes proclamas de atabales y trompetas, tras de lo que sigue el Te Deum y el echar a volar las campanas "que se ondian tañendo como quando ay alguna buena nueua de alegría que paresçia que la torre se venia abaxo". Carlos es todavía un muchacho: tiene dieciséis años y muchas ambiciones. Aún no había venido a España cuando ya se considera rey y los

villanos levantan su pendón con tanto estruendo campanil. Llega a Valladolid al año siguiente y se granjean, él y los flamencos que le acompañan, la antipatía general. Los recibimientos que le hacen varias ciudades, como Burgos, son tristes: un arco triunfal y versos que le presentan los reyes de armas y que él no entiende. Otro rey viene, pero no de visita, sino en calidad de preso: Francisco I. No traía buen humor, se comprende, y los barceloneses no pueden obsequiarle con sus agasajos, tradicionales en toda la Península:

No hazen juegos de cañas
ni menos justas hauia
dejanlo por no enojar
a su real señoria.

Las bodas de Carlos con la portuguesa Isabel no son más brillantes (en un momento en que la música de la Iglesia cobraba en España una altura inigualada). Pero al año siguiente (1527) empiezan los "seraos" de corte tras de las cañas y los torneos. Las danzas públicas comienzan poco después, al nacer el príncipe Felipe, y siguen ya en todas las festividades oficiales por mucho tiempo más. Es de subrayar que, en casos determinados, esas danzas son de carácter regional, "folklórico", como hoy se diría: así, por ejemplo (que parece ser el primero que se recoja en crónicas), cuando en 1560 la reina doña Isabel de Francia (de Valois) va a Toledo para desposarse con Felipe II (quien ya había estado casado con Doña María de Portugal y con la reina María de Inglaterra, para completar más tarde la baraja casándose con doña Ana de Austria). La ilustre dama, metida en su *letrea* (litera), "por todo el camino halló muchos villanos y villanas que la salían a rescibir bailando lo mejor que sabian a su modo". En 1565 la misma reina va a Valladolid, hallando "a los lados del camino muchas danzas de labradores, y carros con pendones", cosa que también figura en solemnidades eclesiásticas, como fué la traslación del "bendito cuerpo de Sant Eugenio martyr primer Arzobispo de Toledo, hecha de la Abadía de Sandonis (Saint Denis) en Francia a esta Sancta Yglesia"; viaje en el que el ilustre "melodo", cuyo nombre se da aún al canto mozárabe o "eugeniano", se encontró con "hermosas danzas en los pueblos del tránsito", que quizá pudo reconocer sin dificultades mayores. Merece consignarse asimismo, como testimonio de sentimiento nacional, que cuando Doña Ana, la última esposa de Felipe, desembarca en Santander en 1570, con ese fin matrimonial, se la conduce "bajo palio a la posada" y se la festeja "con danzas al estilo del país". Tiempo después, en 1592, Felipe II va a Pamplona con sus hijos a que jure el Príncipe, lo cual ocurre una buena mañana de domingo en el mes de noviembre, y "a la tarde huuo muchas dançaş que traxeron los lugares de las montañas, con los

trajes y tocados de ellos, que de estraños y diferentes fueron de ver". Al día siguiente van a Tudela, "acompañados de tres danzas del país y una de los seises que entonaban tiernas canciones..."

Cuando en 1533 van a Zaragoza, de paso para Barcelona, a recibir a Carlos V, la emperatriz Isabel y su hijo Felipe, encuentran todavía entre los festejos habituales una cosa vieja: la "representación en verso entre Santa Engracia y sus 18 caballeros" (con varios cánticos y alusiones a la emperatriz). Conforme el Emperador llega, la ciudad imperial rompe en fiestas, y una de ellas, señalada, es la de setecientos personajes "con maxcaras todos con hachas de çera en las manos", modernización de los viejos momos que va a proseguirse por siglos adaptándola a las modas de cada momento.

Estas mascaradas, cuyo origen italiano hemos visto, se hacen, en España, todavía en la calle, como en Italia, donde la nocturnidad y la iluminación con hachas eran habituales, bien a pie, bien a caballo, con los indispensables carros o "cadahalsos baxos con muchas invenciones de pinturas y arcos y letras muy a propósito y en cada collegio estaua una muger vestida que deçia lo que era" (Guadalajara, 1560), al modo o moda de Italia, mezclando con hechuras viejas en Castilla, según se ha visto con las "virtudes" de la época de Gómez Manrique. Pero ya sin antifaces, aunque con hachas encendidas, se ve a los cardenales de Mantua danzar con las damas en los agasajos que en 1549 hacen varias ciudades italianas al Príncipe don Felipe; y la cosa debía de ser nueva por cuanto el cronista menciona que "comenzaron a dar saltos y dançar muy calurosamente". Y añade: "Fué cosa de ver."

Las naumaquias, simulados combates o simplemente desfiles acuáticos, aparecen en Génova en 1548 con motivo de ese viaje de Felipe II, y toman parte en ellas el príncipe Andrés Doria y los duques de Alba y de Sesa. No parece que llegara esta novedad a España hasta 1570, en Burgos, para festejar a Ana de Austria, pero su real esposo las conocía ya no sólo de Italia sino de Francia, en las fiestas que se hicieron en Bayona en 1565 cuando la reina Isabel "de la Paz" va a visitar a su real familia francesa,[4] suntuosidades que hicieron hablar a todo el siglo.

Todavía en 1556, en que se halaga a Felipe con "representaciones" acompañadas de música concertada de vihuela, arpa y rabel, las máscaras son regocijos callejeros. En los salones hay saraos con pavanas, altas, bajas, alemanas y pie-de-gibao (Guadalajara, 1560). En las calles son las mujeres públicas de la mancebía las que festejan (Toledo, 1566) el parto de la reina, "dançando y bailando con sus tamboriles, muy ataviadas de oro y seda"; pero en 1569 se obsequia en la misma ciudad al Archiduque de Austria con "comedias y entremeses", importante novedad en esta esfera social después de haber visto aparecer el género (los entremeses) en fiestas reales catalanas en 1381 y en las del Corpus de Barcelona de 1453, región levantina donde

no van a interrumpirse y donde se celebra con ellos las entradas reales desde los primeros años del siglo xv (1415, en Valencia, con motivo de la visita de Fernando el de Antequera con la reina y el príncipe).[5] Hasta entonces las máscaras se reducían a desfiles o cabalgatas ("a la gineta") con más o menos carácter de unidad en los disfraces. Pero en 1571 encontramos ya una máscara "con argumento", bien que todavía como fiesta al aire libre. El argumento merece consignarse, porque, a más de ser el primero que parezca registrado (a lo menos en las *Relaciones* de Alenda), tiene un interés de curiosidad. La fiesta, celebrada en Alcalá de los Gazules en 1571, "vino desta manera: Entró un truhan cantando en verso la prisión de montezuma *(sic)* de cuya representación era la máscara que se hacía; estaban más de duzientos onbres encamisados y tocados como yndios en el rincón de la plaza de palaçio, donde estaba una tienda muy pintada que representaba la casa de montezuma, y él dentro con su caziques coronados. Allí llegó un Embajador de parte del Capitán General don Hernando Cortés, y sobre muchas demandas y respuestas, vino con ocho caballos y algunos soldados y salió gran moltitud de yndios con montezuma y sus caziques, retrayéndose unas veces los yndios y otras los christianos con gran grita y alarido de los yndios, hasta que algunos de los christianos dispararon el artillería cuyo fuego puso tanto temor en los yndios, que se desbarataron, y fue preso montezuma, y subieronle a las ancas del caballo del marqués y así andubieron dando carreras delante de palaçio veynte de caballo con hachas en las manos y bestidos de muy buena máscara, y así se acabó la fiesta a las onze y se entraron sus Excelencias a zenar".[6] La circunstancia de que ocurra esta máscara bailada con argumento en un pequeño lugar como es Alcalá de los Gazules deja entender que no eran desconocidas tales fiestas, organizadas de dicha manera, en las que se reconoce algún detalle semejante a las de "moros y cristianos" que hemos visto aparecer con anterioridad. En los salones italianos se veían fiestas análogas en los primeros años del siglo (1507, en Milán), pero aunque fuesen danzas enmascaradas, como otras vistas en Francia tiempo antes en los *entremets* de las cortes de Borgoña y de las de este país, así como en Inglaterra, no parece que, aunque "representasen" una pequeña acción, tuviesen un argumento coherente. Las *mascherate* italianas eran en esta misma época como una especie de cuadros vivos, con personajes alegóricos, según sabemos que existían en España en ese tiempo, es decir, en el siglo xv. Pero ya en 1521 Castiglione describe una *mascherata* celebrada en Roma en los días de Carnaval, en un patio del castillo de San Angel, que León X y sus cardenales contemplaron desde una ventana, a la luz de las antorchas. Todavía frailes disfrazados danzan una "moresca", como en tiempos de las *momêries* y luego sigue una escena a la pagana: Cupido y Venus aparecen; los frailes se lanzan en su persecución; el divino niño los

asaetea y ellos caen a los pies de la diosa cantándole loores mientras que, al despojarse de sus hábitos monásticos, aparecen sendos caballeros ricamente vestidos que se disputan el amor de la diosa en una furiosa danza de espadas. Viejas costumbres se mezclan a nuevos procedimientos, como en la mascarada hispano-mexicana de Alcalá de los Gazules. Como gran espectáculo, la mascarada aparece en Francia con Enrique II, no mucho antes de aquella andaluza. Sin embargo, tanto las italianas mencionadas en el *Discorso sopra "La Mascherata Della Genealogía"*,[7] en 1565, como las que en 1574 organiza el famoso Cesare Negri, son todavía cabalgatas ricamente ataviadas que terminan, en Italia, con un *brando* o danza general, y en Francia con un *grand ballet*. Así son los que se hacen en Francia al mismo tiempo que en España, con lujo más o menos grande, pero sin otra diferencia esencial y, en ambas naciones, alternando con justas y torneos, a más de otras diversiones cinegéticas, de habilidad o de quemazón de pólvora. Las que se celebran en Francia en la segunda mitad del siglo en homenaje a un magnate determinado, como en España,[8] suelen tener dedicatorias, arengas, loas, felicitaciones, "fados" o pronósticos y acaban por lo regular con un paso de baile, pero sin mayor argumento.

Solamente al entrar en Francia los *intermezzi* italianos con los últimos Valois, las mascaradas van a tomar un aspecto más teatral[9] y en ello intervienen los poetas de "la Pléyade" como Ronsard, Du Bellay, Jodelle y De Baif. Hablamos en el capítulo anterior acerca de la colaboración de dichos poetas en el movimiento "humanista" y su repercusión sobre una música a la que ellos querían ver estrechamente acoplada con sus versos medidos "a la antigua", fundiendo en una las dos prosodias, la verbal y la musical. La fundación de la *Académie de Poésie et Musique*, en 1571, por el poeta De Baif y el músico Thibaut de Courville daba estado a los ensayos anteriores en un momento en que Torcuato Tasso y Orlando de Lasso llegan a París, avivando el gusto francés, ya muy agudo, por estas cuestiones de arte, que preocupaban incluso a los jóvenes monarcas como Carlos IX (el de la Saint Barthelemy) y Enrique III, que concurrieron a la mencionada "Academia", en cuya constitución se advertía que estaría compuesta por *Musiciens et Auditeurs*,[10] lo cual es, socialmente, significativo. El gusto por las mascaradas estaba en su apogeo con Catalina de Médicis, esposa de Enrique II, y su hijo Carlos IX, hermano de Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II. Para dar más realce a los desfiles de que aquélla se componía, con sus caballeros ricamente ataviados y sus carros ostentosos, de los que no faltan descripciones tampoco en España, se ideó embutir pequeñas acciones teatrales que detenían la comitiva frente al estrado real, término de los carros, de donde descendían gentes cantando o recitando loas o "carteles", como en las mascaradas en las que colaboró Ronsard. El

"cartel", que se había convertido en una especie literaria, procedía de las largas arengas proclamadas en justas y torneos, de lo que hay largo repertorio en Francia tanto como en España.[11] Los *Combats et Cartels* de Ronsard, *faits à Paris et au Carnaval de Fontaine-Bleau* en 1565, en fiestas que dejaron larga memoria, pueden leerse en edición moderna. El genio del Ariosto, a quien se toma el argumento de la reina Ginebra, alterna con el helenismo de Ronsard, que escribe un *Trophée d'Amour* injerto en la *Comédie de Fontaine-Bleau* seguido de *Le Trophée de la Chasteté, en la mesme Comédie*: largas tiradas de alejandrinos que los aristocráticos convidados escucharían sin pestañear. En otros mascaradas, como las de Bar le Duc, los cuatro elementos hablan al rey, para recordarle lo que aire, agua, tierra y fuego le han regalado, a lo cual responden los cuatros planetas (el Sol, Mercurio, Saturno y Marte) con sendos *Je donne aux Rois, Je fais les Royaumes, Je fais les Rois,* justamente como las Virtudes lo hacían en aquellos "Momos" de tiempos de Gómez Manrique, un siglo antes. Estrofas o *stances* cantadas a la reina de España en la visita a sus parientes en Bayona (toda esta familia que nos ocupa) antes mencionada; "comparaciones" entre el Sol, que es el rey de los astros, y Carlos, que es el sol de los reyes, se cantan o se recitan sobre el punteo de uno o dos tocadores de lira. El mismo Carlos aparece *habillé en forme de Soleil,* otras veces disfrazado de Hércules. Amor y Mercurio, Júpiter y Palas dialogan en medio de las mascaradas, y los *cartels* se suceden preludiando ya un *combat à cheval, en forme de ballet,* ya cabalgatas de *les Chévaliers célestes, ou Dioscures,* o de *les Chévaliers de la Renommée,* o para *les Chévaliers des Flammes. Eclogues, Elegies, Mascarades* y *Bergèries* forman el repertorio lírico-dramático de Ronsard, y en algunas de ellas (1563) intervienen los principitos: Orleantin, que es Enrique de Orleans, entonces de doce años de edad; Navarrin (Enrique IV de Navarra, de diez años); Angelot (Francisco de Anjou, nueve años); Margot (Margarita de Valois, once años); Guisin (Enrique de Guisa, trece años).[12] La mascarada y especies colindantes —que en España siguieron formando parte del repertorio suntuario oficial, es decir, espectáculos considerados como indispensables al fasto de la corte, en periclitación conforme Felipe II fué haciéndose viejo— se convertían en Francia en un arte "de familia", de familia real, desde luego, cada vez más rico en lo exterior, adulonamente dulzarrón, débil y enteco. Arte de aparato, logró, sin embargo, una cierta altura artística gracias a sus colaboradores musicales, que irían transformándolo, casi sin que cayesen en ello sus regios mantenedores. Así llegó el *ballet de cour* a Lully, y en sus manos se transforma en la ópera francesa.

El arte francés del *ballet* cortesano tuvo varias etapas que van desde el

momento que queda descrito hasta Luis XIV y Luis XV, o sea desde la transformación del Barroco francés en Rococo. Como es fenómeno general en la creación de los géneros artísticos, un vocablo específico y limitado amplía su extensión asumiendo términos genéricos. Hemos visto cómo aquellos espectáculos principescos terminaban en Italia en un *brando*, en Francia en un *ballet;* término éste cuya antigüedad hemos descrito desde los tiempos en que la danza medieval se acompañaba con una poesía cantada, por eso llamada "balada" en provenzal, *ballet* en el francés del norte. "Estas danzas —dice Henry Prunières [13]— no estaban sujetas a formas fijas, como la Corranda o la Gallarda. El coreógrafo podía inventar constantemente nuevas evoluciones. Las diversas figuras se sucedían sobre aires de movimientos variados, y los ritmos ternarios y binarios se alternaban según las necesidades de la danza" (como ya detallamos al hablar de la danza medieval). El *brando* (antiguo *branle* o danza popular de algunas regiones francesas, "bran" en España en el siglo XVII), formaba, con la "morisca" los intermedios danzados con disfraces en las representaciones italianas de comienzos del XVI,[14] pero su origen popular los destierra en seguida de las regiones del buen tono y Castiglione dice ya en 1531 que se pueden bailar privadamente, pero no en público, mientras que los *balli* y *balletti* inundan Italia y por esa época pasan a Francia, donde su traducción en *ballets* alterna con aquellos nombres italianos, el de *brandi* inclusive, sin significar otra cosa. Cuando en las narraciones españolas de la época se menciona conjunta e indistintamente "danzas y bayles" será menester pensar que "baile", que tenía un significado prístino en España (en los siglos XIV y XV "bayle" y "baylar", simultáneamente con "sotar"; "sotar a cualquier muedo" en el Arcipreste, "baylar syn muedo" en Alfonso Alvarez de Villasandino) puede referirse en el XVI no al vocablo tradicional, sino a un nuevo sentido que llega de fuera y que, en el siglo siguiente, va a denominar todo un género teatral con canto, danzas y músicas: el "baile".

El *ballet,* fin de mascarada, toma en Francia mayor estructuración desde Catalina de Médicis y su hijo Carlos. Los maestros de baile que llegan a París son milaneses, y los músicos *de violons,* para tocar las danzas, son piamonteses.[15] De allí a poco, un "argumento", como vimos en la mascarada a la mexicana, en 1571, en Alcalá de los Gazules, dará forma representable y sentido dramático a ese *ballet* fin de fiesta. Un género nace: el *ballet de cour,* precedido por el *ballet comique de la Reine.* Más que pensar que llegaran a España reflejos suyos, acusados por aquel ejemplo, es lógico suponer que la idea estaba en el ambiente, porque es una consecuencia natural de la complicación creciente de la mascarada, y puesto que las "acciones" representadas eran hechura muy vieja ya en todas partes; al paso que en los franceses se mezcla otro elemento derivado de la pretensión clasicista

de los poetas de la Pléyade y sus músicos: en efecto, si se quería declamar la poesía musicada con arreglo a los pies métricos de la retórica clásica, es evidente que se intentaría someter la danza a aquellos pies, uniendo las tres cosas, palabra, música y danza, en un todo indisoluble, como ocurrió en los tiempos de la paganía greco-romana. El tratadista veneciano Caroso da Sermoneta, de quien se habla con relación a sus danzas en otro lugar de este libro, acusa en su *Nobilta di Dame* (Venecia, 1600) la influencia de estas ideas que, sin embargo, se evaporaron en el aire, al mismo tiempo que sus ritmos prosódicos. Pero la intervención de esos poetas en la organización de los espectáculos cortesanos fué decisiva para la creación del *ballet*. La mascarada "en rimas" de De Baif, ofrecida en 1565 a la reina de España en su famosa y repetida visita a Bayona, en la que, entre otros magnates españoles, estaba presente el duque de Alba, tiene ya una forma que, más o menos modificada, continuará en Francia y en España en otros géneros teatrales a los que no es quimérico encontrar un incentivo en los *ballets* nacientes. Una "loa" cantada por el Hada de los Pirineos abre la fiesta, interrumpiéndose con un *refrain* para que se instalen en la escena árboles y rocas, elemento decorativo favorecido por la época y que en fácil transformación filológica dará nombre al estilo. Ninfas que tocan liras o laúdes, caballeros de toda guisa, salen de ellas y danzan o combaten danzando, lo cual, se ha visto, tiene un abolengo ya antiguo entonces. El elemento marino goza también de predilección, y en otra mascarada-ballet celebrada en el Louvre en 1572 (en donde el capón favorito de Carlos IX, Estienne le Roy, canta música, quizá, de Claude Lejeune), aparece Neptuno entre rocas llenas de caracolas y conchas, preludio del Rococo más acreditado. Ninfas sobre delfines tocan instrumentos que, en la portada de alguno de nuestros tratados de vihuela, por la misma época, son el instrumento favorito de nuestra sociedad elegante y que, como auténtica guitarra, lo será poco después en la corte francesa. Hemos de recordar que el teatro "con música" de nuestros clásicos del siglo de oro, en el que se trata de implantar, sin éxito, la ópera a la italiana con su sistema recitativo, está lleno de estos tópicos pseudo-clásicos, cuya procedencia está a la vista.

Una compañía de cómicos italianos que se denominaban a sí mismos los *Comici Gelosi*, mencionada en el capítulo anterior, y que fueron quienes estrenaron la *Aminta* del Tasso, tan rica en situaciones musicales, fué a París durante el reinado del tercer Enrique.* Según Prunières, el repertorio

* La *Confrérie de la Passion* mantuvo largo tiempo su privilegio de representar con exclusividad la comedia en París. Este monopolio le fué confirmado tres veces desde 1548 por Enrique II, Francisco II y Carlos IX. Los primeros que procuraron disputarles seriamente su privilegio no fueron franceses, sino una compañía de italianos, atraídos probablemente por la reina madre Catalina de Médicis, en tiempo de

de estos cómicos consistía en obras de gran espectáculo en donde entraban la música y la danza. Algunas de ellas, enteramente cantadas, eran una especie de óperas; ellos fueron también quienes en las fiestas organizadas en Venecia para recibir a ese monarca cantaron aquella pieza a la antigua con música de Claudio Merulo de la que se hace mención al hablar de la ópera del período barroco; especie de Cantata dramática donde el estilo madrigalesco se unía a monólogos lisonjeros para el huésped, cantados al son de la lira y entreverados de coros que se pensaban enteramente griegos. Un bailarín y violinista de quien se habla asímismo en el momento oportuno, Baltasar de Belgioioso o de Beaujoyeulx, que había sido llevado a París por el mariscal de Brissac, ideó unir las ideas terpsicóreas de De Baif con las prácticas de los *Gelosi*, mezcla que dió origen al *Ballet Comique de la Royne*, mérito que alguno le disputa y que él reivindica con energía.* [16] Como era de rigor, Beaujoyeulx explica sus puntos de vista en el prólogo a su *Circe*, que lleva ya ese título en lo sucesivo consagrado. *Ballet comique* no significa un espectáculo cómico en el sentido general que damos a este vocablo, sino ballet inspirado por el espíritu de la Comedia, como si dijésemos *Comedia ballet*, según se dijo más tarde *Opera ballet*, para lo cual invoca a Orfeo y a los antiguos, según procede, lo cual festejan los poetas de la Corte con cadenciosos panegíricos, de los cuales merece repetirse, por su exactitud histórica, el de uno de entre ellos:

Tu as, à la façon des Perses,
Ce Balet nouveau inventé...

Sin embargo, al añadir que Beaujoyeulx ha puesto orden y mesura en lo que era arbitrariedad y confusión, *le balet confus mesuré*, pone las cosas en su punto, mientras le otorga un mérito que la época apreciaba sobremanera: "poesía que debe ser recitada; música que debe ser cantada y variedad de

Carlos IX (1571)... El Parlamento prohibió las representaciones que daban Albert Ganasse (Ganasa) y sus compañeros italianos...; en 1576 reaparecieron y volvieron a representar sus comedias en París. Los cofrades de la Pasión recurrieron al Parlamento, que de nuevo les dió la razón, pero el rey, Enrique III, protegía a los extranjeros, traídos por él desde Venecia a Blois. Su compañía se titulaba *Gli Gelosi*, y tuvo un éxito apasionante en París, donde la muchedumbre se agolpaba para verlos en el Hotel de Bourbon. (En Petit DE JULLEVILLE, *Les Comédiens français au Moyen âge*, p. 77.)

Sobre Alberto Ganasa en España entre 1574 y 1584 diserta COTARELO y MORI en sus *Noticias biográficas de Alberto Ganasa*... Madrid, 1908, y en sus *Orígenes de la Opera en España*, Madrid, 1917, pp. 10-11.

Ya había actores y bufones italianos en París en tiempo de Francisco I, antes de 1530. Véase *Pierre Gringoire et les comédiens italiens*, por E. PICOT, París, 1878.

* L. CELLER, *Les origines de l'Opéra et le Ballet de la Roine*, París, 1868, caps. v, VI y VII.

cosas que deben ser representadas por la pintura" son los ingredientes de esta comedia danzada, y, para su mayor gloria y la de la reina, el bailarín solicita buenos colaboradores: aunque la memoria no recuerde los nombres de Beaulieu, de maîstre Salmon y de Jasques Patin, los tres eran gentes de calidad, premiados los dos primeros en los "puys" y el último, pintor de cámara del Rey. Tan bien lo hicieron, que la *Circe* no se pudo representar cuando se deseaba, el día de la boda del duque de Joyeuse, en septiembre de 1581, pero vió la irisada luz de los cristalinos candiles el 15 de octubre, en la sala Bourbon del regio palacio: grabados muy conocidos dejaron memoria visible del suceso.[17] Sirenas, driadas, tritones, Mercurio, el dios Pan, las cuatro Virtudes, Tetis y Glauco, Peleo y la maga Circe, náyades que cantaban al compás de *lyres, lutz, harpes, flustes et autres instrumens avec les voix meslées,* dejan reconocer bajo sus disfraces a la reina Luisa, a quien se dedica la fiesta, a princesas, duquesas y otras grandes damas. No tardaremos en encontrar un reflejo de esas magnificencias en las fiestas que, con versos castellanos, se harán en el Buen Retiro madrileño, siguiendo más o menos de cerca tan ilustre modelo.

Por lo pronto, se le imita en provincias; luego, finalizando el siglo, pasa a Inglaterra y colaboran en este género, que conserva el nombre tradicional de *Mask,* poetas como Ben Jonson y Milton, Beaumont, Chapman y otros más; Iñigo Jones, el famoso arquitecto, intervino en las máquinas; Ferrabosco, Ives, Gibbons figuran entre los músicos más destacados.

La *Mask* continuó así en Inglaterra, hasta entrado el siglo XIX, con pocas variantes, al paso que se conservaban dentro de la trama de la comedia musicada pasos tradicionales de arlequines y momerías. Mas, en Francia, el espíritu del *Ballet comique* cambió en seguida tomando tonos más graves. Entre tanto, la corte española se ha contentado con introducir las mascaradas en los salones. Un "cartel" mantenido en Sevilla para un juego de sortija en 1598 habla ya de que hubo en palacio una "maxcara de sarao". Las novedades no abundan. Cuando en el primer año del nuevo siglo va Felipe III a la ciudad de Segovia, se le obsequia con una máscara "de a cauallo de indios como se husaua en la gran ciudad de mejico en tiempo de Motezuma". La que se hace en 1610 en la misma ciudad para celebrar la beatificación de San Ignacio es una "dança a lo indio con muchos plumages de diuersos colores". Pero la corte del tercer Felipe quiere estar un poco más a la moda, y en 1604 hay en Valladolid, capital del reino, "un gran sarao en el cuarto de la reina", que lleva el nombre de *La Máscara de los Príncipes,* en la cual intervienen personalmente los monarcas, pero que no parece haber estado compuesta sino por simples danzas. Felipe IV baila también, sin máscara ya, en los saraos palaciegos de Madrid y lo que baila

es una "pavanilla a tres" con dos duques, frente a la reina, que danza con dos de sus damas.

El ballet de la época barroca sustituye la declamación por el canto desde el primer año del siglo. Durante la primera mitad del XVII se pueden distinguir varias clases de obras de este tipo: *Ballets-Mascarades,* en el tiempo de Enrique IV; *Ballets mélodramatiques,* diez años después, y, desde 1621 a 1650, el *Ballet à entrées* domina, según lo explican los especialistas de la materia, como Henry Prunières, sin que desterrasen, en los primeros años, al *Ballet comique.* Lo más importante que destacar consiste en que el *Ballet masquerade,* sin argumento de interés, dará origen al *Ballet à entrées,** mientras que el melodramático (así denominado por Prunières) consistirá en un argumento dramático con música, cuyo mejor ejemplo es el *Ballet d'Alcine* (1610). El de la *Delivrance de Renaud,* danzado por el rey Luis XII en el Louvre en 1617, ha sido publicado por ese historiador en su volumen sobre *Le Ballet de Cour en France* (París, 1914), el primero en aparecer modernamente sobre esta materia. Su publicación es muy útil porque nos deja ver el orden y confección del libreto y la aplicación de la música. "Una acción seguida, expuesta por la pantomima y los trozos cantados, sirve de pretexto a un cierto número de entradas, serias o bufas, terminándose la obra con el *grand ballet* tradicional, ejecutado por todos los nobles danzarines enmascarados": tal es la definición del ballet en esta época, que reúne sintéticamente lo que se había visto anteriormente en los espectáculos descritos.

Aunque organizados por la corte, los ballets admitían en determinadas circunstancias la presencia del público llano, en su calidad de espectáculos oficiales pertenecientes a lo suntuario del Estado; y ese público, por más que fuese muy reducido, daba, con su presencia, testimonio notarial del acto. La entrada a las salas donde se verificaban era extraordinariamente difícil y penosa. Ocasión hubo en que quienes lograron puestos debieron esperar doce horas a que el espectáculo comenzase, desde las cuatro de la tarde a las cuatro de la mañana, hora en que principiaron a entrar los enmascarados. El rey llegó a las cinco; el ballet comenzó y duró tres horas. (En 1626, en el Hotel de Ville.) En otras salas aristocráticas se organizan ballets por los días del Carnaval, con asistencia pública reducida, porque los convidados de la corte se llevan casi todo el sitio. Hay ballets privados que organizan los nobles, como el duque de Orleáns, famosos por sus obscenidades. Richelieu ve terminado en 1636 su gran palacio, donde hay una gran sala de comedias en la que se instalan las máquinas más modernas en el momento y que van

* Las *entrées* que corresponden a los después llamados *divertissements,* eran danzas sueltas de carácter pintoresco, cómico o descriptivo.

a aplicarse a los ballets. La influencia de esta escena será importante en el desarrollo del género. Ciertos armatostes en forma de grutas, boscajes, nubes, distribuídos por la sala, al mismo nivel que los espectadores, daban idea, en un principio, de la "escena". Ahora va a disponerse de un escenario efectivo, con todas sus consecuencias. El teatralismo del ballet se acentuará rápidamente y en su aparato influirá poderosamente un recurso de neto carácter barroco: la iluminación. En 1638 existen ya en Italia tratadítos como el de Sabbattini sobre la *Pratica di fabricar scene e machine né teatri* (Rávena, 1638), pero como estos lujos cuestan caros, están sometidos a las fluctuaciones de la real gaveta: los *ballets à entrées*, que dominan hasta la mitad de siglo, apenas necesitan presentación escénica, puesto que no tienen argumento y basta con decorar *ad hoc* la sala, con lo cual Luis XIII y Luis XIV, en los primeros años de su reinado, pueden dedicar sus presupuestos a otras danzas, políticas y guerreras éstas. Es el período de decadencia del *ballet de cour*. El Cardenal sigue dando, en raras ocasiones, ballets magníficos, como en 1641, aunque sea, asimismo, un *ballet à entrées* y la maquinaria esté muy simplificada. Por el mismo tiempo Jácomo Torelli inventa en Italia máquinas sorprendentes que entusiasmarán a los parisienses tanto como las de Lotti a los españoles. Pero la necesidad de mantener a los danzantes en otro plano distinto del de los espectadores que tomaban parte en la danza cambia el carácter del ballet, que de espectáculo señorial se convierte en teatral. Muerto Richelieu, Ana de Austria se instala en su palacio y convierte la gran sala en teatro de óperas italianas y ballets de gran espectáculo. El *ballet de cour* propiamente dicho estaba a punto de extinguirse. Bajo Mazarino, la influencia de la ópera italiana terminará por transformarlo. En 1653 aparece Juan Bautista Lully como bailarín *à entrées* en el gran *Ballet de la Nuit* en que iba a tomar parte Luis XIV. El habilidoso florentino contaba veinte años de edad y se gana el favor del rey, que tenía quince. Luis baila "oficialmente" por última vez en 1669, en el ballet *Flora*, de Lully y Molière.[18] Ese año concede el rey un privilegio al abate Perrin para fundar su *Academie de Musique* donde, con Cambert, va a presentar las primeras óperas francesas, propiamente tales, después de las *óperas-ballets* de Lully. Las de aquéllos despertarán el estímulo y la ambición del florentino. Una nueva época comienza.

Como en todas partes, los primeros ejemplos que se encuentran en España de piezas teatrales, fuesen para recreo de los aristócratas, como las que Juan del Encina escribió y representó en el palacio de los duques de Alba, fuesen las destinadas a regocijo de los estudiantes universitarios de Salamanca o las Farsas de su colega Lucas Fernández, cuentan con una colaboración necesaria, pero no muy importante, de la música. Según hemos

detallado al hablar de las formas populares de nuestro teatro en los siglos XVI y XVII,[19] lo que caracterizaba a esa colaboración de la música consistía: 1º, en su papel subalterno, por decirlo así, ornamental, más o menos bien ajustado a la acción. 2º, en su presencia en lugares determinados de la obra, como los villancicos finales de las Eglogas, de los autores mencionados, a modo de elemento "constructivo", en un aspecto que deriva del teatro litúrgico. 3º, en el carácter polifónico de dichos trozos vocales, que eran como pequeños motetes profanos. 4º, en el color popular que presentaban frecuentemente estas pequeñas piezas vocales y siempre las demás intervenciones de la música. Los medios instrumentales que usa esa música a lo largo del siglo XVI son sumamente módicos. Su carácter episódico y circunstancial se acentúa conforme la intriga de la comedia va ganando en interés, y poco después de mediar el siglo la música tiende a desaparecer en ellas para presentarse tan sólo en apariciones fugaces en Lope de Vega y sus discípulos. La música lírica española, que no se siente a su gusto cuando ha de calzar el coturno, prefiere desplegarse en las pequeñas piezas lírico-bailables, donde está más a sus anchas. "No es que estén en absoluto proscritas de esas comedias la música y el canto –dice Cotarelo y Mori–,[20] sino que sólo aparecen como un accesorio breve y de poca importancia. Ya es una canción popular cantada a coro por aldeanos o pastores para festejar algún buen suceso de los principales personajes; ya un romance que entonan al son y compás de las vihuelas los músicos de la compañía, fuera del teatro, para entretener a la dama...; bien un romance que en su presencia canturrea la doncella favorita..., o bien el comienzo ruidoso de la obra en la noche de San Juan o en otro día de fiesta popular...; por último, una serenata que con voces o instrumentos daba algún galán a la dama, que a veces revestía los caracteres de matraca o cantaleta satírica. Estas músicas nocturnas... eran siempre un episodio desligado del argumento." Sólo en determinadas comedias donde el argumento lo requería toman mayor incremento las escenas de canto, música o baile, como en la de Lope de Vega titulada *El maestro de danzar*, "en la cual –añade Cotarelo– puede decirse que la música y el baile forman de por sí el asunto de la obra". "En estos casos y los anteriores la música de estas piezas incidentales, o era ya conocida y el poeta le adaptaba la nueva letra, o bien la componía para cada caso el músico de la compañía, que además tocaba la vihuela, la guitarra o el arpa y aún cantaba detrás de bastidores cuando era necesario."[21]

El teatro de corte, si por tal se entienden las representaciones organizadas con algún motivo solemne, y que entraban, por lo tanto, dentro de lo suntuario oficial, pertenecía a un mundo distinto, tan alejado de la inspiración nacional y popular como la sociedad misma a la que esas obras estaban destinadas. Este teatro, dice Karl Vossler, "no respondía, por lo general, a

un acentuado tipo nacional, sino que tenía las características internacionales del estilo barroco europeo, según los modelos creados por los arquitectos e ingenieros italianos".[22] La extensión del estilo barroco a las fiestas de corte, con música, danza, grandes tiradas poéticas y, sobre todo, gran aparatosidad escénica, aparecen en España desde los primeros años del siglo, con las características que hemos señalado para las demás naciones europeas. No sólo en las fiestas palaciegas, sino en aquellas de carácter religioso que continuaban en España las *Moralités* francesas, como las así llamadas de Lope de Vega. Los historiadores de nuestro teatro citan preferentemente la titulada *Las bodas entre el alma y el amor divino,* que pertenece a aquel género de disertaciones semiteológicas que van a llevar en Italia al *Oratorio,* y al género mixto, que es la famosa *Rappresentazione di Anima e Corpo,* toda ella *posta in musica dal Signor Emilio dei Cavalieri per recitar cantando.* Esta obra italiana, tan significativa en el primer barroco musical, se presentó, según se ha dicho, en Roma en febrero del año 1600. Aquélla de Lope de Vega, en Valencia, el año anterior, con motivo de las bodas del rey Felipe III (a las que el título alude lisonjeramente, según era de rigor) con la archiduquesa Margarita de Austria, y lo sobresaliente en ella consistió en lo ostentoso de su escenificación.*

En las comedias corrientes la música tenía tan poca importancia, que solamente sabía cantar la cuarta dama y ninguno de los galanes, salvo uno que nunca salía a escena y que estaba mencionado en el "elenco" de aquéllas como "el músico". Naturalmente, las fiestas palaciegas necesitarían mejores elementos, por lo menos mayor número de ellos, lo que se conseguía sumando los de varias compañías y, en determinados casos, apelando a personas ajenas a la profesión, entre ellas damas y caballeros de la aristocracia, según vimos que ocurría en el ballet francés. Una de esas fiestas de que se conocen detalles, es la que se celebró en el Real Sitio de Aranjuez, el 15 de mayo de 1622. Las damas y meninas de la reina doña Isabel representaron una comedia de Don Juan de Tarsis, conde de Villamediana, titulada *La Gloria de Niquea.* Como elemento curioso figuraba una negra, criada de la reina y dotada de excelente voz, para lucimiento de la cual el Conde introdujo en su comedia un personaje que simbolizaba "La Noche". Si se recuerda cómo eran los libretos del *ballet de cour,* tal el representado en París en 1609,[23] y se compara con el de esta comedia de Villamediana, se echará de ver su parentesco, que, tan superficial como se quiera, basta para determinar la trayectoria de esta clase de teatro barroco en España. Las ninfas que cantan a cuatro voces acompañadas desde el interior de la escena por vihuelas y tiorbas constituyen uno de los tópicos de la comedia española,

* V. E. Juliá Martínez, "Lope de Vega en Valencia, en 1599", *Boletín de la Real Academia Española,* 1916, p. 541.

ya conocidos del teatro extranjero. Como la reina Isabel y sus damas y meninas, la reina francesa, representación de la belleza *per se*, aparece rodeada de las suyas, ninfas en la especie, que, conducidas por aquéllas, danzaban su ballet mientras que el coro, a cuatro voces, acompañaba sus figuras. El héroe de *La Gloria de Niquea* canta mientras que una vihuela le acompaña. Los solistas franceses lo hacen al son del punteo de un laúd, cuya "tablatura" no es otra sino la de nuestra vihuela (salvo diferencias de detalle), que en 1622 ya no se denominaba vihuela en nuestros tratadistas, sino simplemente guitarra; las cuales, con los laúdes, acompañaban a los bailarines en sus evoluciones.[24] Una ninfa canta un soneto en la comedia española; en el ballet francés es una náyade. Dos coros alternan en aquélla, división favorable a este tipo de escena, y así encontramos en el *Ballet de Monseigneur le duc de Vendôme* a las ninfas *séparées en deux rangs, jouans de plusieurs instrumens.* El antes mencionado termina con la aparición de la Fama que avanza en la sala hasta el trono del rey y canta unas estrofas puestas en música por un compositor de la corte (Chevalier). La española da fin con la entrada del vencedor de Niquea quien, saludado por el coro, avanza deslumbrado por la magnificencia de la escena hasta el trono donde estaba la reina. En el *Ballet de Monseigneur le Dauphin*, de 1610, la Victoria entona sus alabanzas al heredero del trono mientras el coro de la música real le rodea con sus cánticos. Y, según es de tradición, el monarca desciende de su sitial y, dando ejemplo, comienza el *grand ballet.** Los músicos españoles de la Real Capilla entonan sus "acordadas voces" y la reina y la infanta descienden para bailar el turdión con sus damas, conforme el coro de las ninfas francesas acompañaba la danza final de la majestad a la que el ballet estaba dedicado. La música de la pieza española "fué del maestro de la Real Capilla", pero ignoramos su nombre, que no debió de ser mucho más ilustre que el de Chevalier. El aparato lo hizo el capitán Julio César Fontana, hijo del famoso arquitecto del Papa Sixto V. Sin duda no se trata en ambas obras lírico-teatrales de copia ni de plagios, pero la similitud, por encima de las diferencias esenciales que pudieran haber existido entre el carácter de ambas, muestra la extensión de los tópicos de un estilo que el teatro de corte de Calderón va a acentuar todavía.

* Todavía en 1652, Calderón terminaba alguna de sus comedias *(La fiera, el rayo y la piedra)* con un ballet final enmascarado, acerca del cual decía el texto: "Aquí se termina la comedia y comienza la Máscara que se descubre dividida en dos coros de música a siete voces, cada uno de ellos compuesto de cuatro mujeres y tres hombres y, además, otra tropa de doce mujeres, que son las que deben danzar." MITJANA, *H. de la M.*, p. 2060. Sobre esta comedia y su escenificación en el Buen Retiro, véase la nota 26. Pueden verse abundantes referencias sobre la música y los escenarios barrocos en el teatro de Calderón en E. COTARELO Y MORI, *Ensayo sobre vida y obras de Don Pedro Calderón de la Barca.* (Madrid, 1921.)

Antes que él, y bien que episódicamente, Lope se le adelanta en la introducción de lo que se considera como novedad importante en España: así lo ocurrido en esa pequeña *Egloga pastoral* que tanto pasmo produce a los historiadores de nuestro teatro y de nuestra música al contemplar una obra "enteramente cantada" desde el principio al fin de sus setecientos versos. Esta obra es nada menos que la tan famosa en los anales de nuestro teatro lírico y titulada *La Selva sin Amor*, "que se cantó [en Palacio, en 1629] a su Magestad en fiestas a su salud", o, para mayor puntualidad, *Egloga que se representó cantada a S.S. M.M. cosa nueva en España.* Un acto. Músico desconocido. Gran aparato. Cosme Lotti, "ingeniero florentín" hizo la máquina, según correspondía a quien había de ser el director de todas las fiestas reales por muchos años.*

Estas palabras: "cosa nueva" han desosegado a nuestros musicólogos e historiadores con un celo digno de más altas empresas. En efecto, hace unas décadas preocupaba mucho en cada país saber a qué año correspondía "la primera ópera" nacional, concediéndose para ello la categoría de "ópera", en un sentido que no adquirió en Italia hasta tiempo más tarde, a la primera pieza que puede considerarse cantada en toda su integridad, como si este hecho fuese lo esencial en una "ópera", lo cual despojaría de esta categoría a *Don Juan*, a *La Flauta Mágica*, a *Fidelio*, al *Freischutz* y a ... *Carmen* o a *Manon Lescaut.* Como quiera que las comedias de la época de Lope eran cantadas en parte, es de suponer que si la novedad consistía en lo referente al canto, estuviese, en efecto, en que se cantase íntegramente. No aparece hasta más tarde en esta fase de nuestro teatro, tan influído por las corrientes extranjeras, la mención de que el canto estuviese en "estilo recitativo".

* "Al otro lado y delante de las ventanas de las bóvedas y cuarto de Vulcano, se ha dispuesto de tablado un portátil teatro para hacer comedias de máquinas, como las que estos días se han hecho, donde Cosme Lotti (famoso ingeniero florentín, enviado del gran duque de Toscana al servicio de su Majestad) ha logrado con pasmo general sus admirables e inauditas transformaciones. Para muestra de su ingenio (cuando vino) hizo aquella cabeza de Sátiro, de valiente escultura, que con movimiento feroz mueve los ojos, orejas y cabellos, y abre la boca con tanta fuerza y ronquido, que espanta y asombra a cualquiera que no esté sobre aviso, como pasó en mi presencia con un hombre, que sobresaltado deste no pensado alarido, dió turbado y casi fuera de sí, un brinco de más de cuatro pasos... Una comedia hizo en palacio adonde se veía una mar con tal movimiento y propiedad que los que la miraban salían mareados, como se vió en más de una señora de las que se hallaron en aquella fiesta." CARDUCHO, *Diálogos*, Madrid, 1633 (cit. por A. VALBUENA, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 16. Madrid, 19430).

"Cosme Lotti, pintor e ingeniero florentino. Hízole traer de Italia Felipe IV para que le sirviese con su grande ingenio en adornar los jardines, las fuentes y otras cosas de buen gusto. Habiendo mandado el rey que se representase en música, en su presencia y de la Real Familia, la égloga titulada *Selva de amor (sic)* trazó y pintó Lotti

En 1626 era pronto para que esta idea acerca de la expresividad y naturalidad del canto hubiese llegado a España, y los italianos de la *camerata* que propugnaron la idea insistieron suficientemente sobre ella para que, de haber venido a España, Lope no hubiera dejado de consignar que la novedad estaba en ello; pero como se ha visto, el "melodrama" de los florentinos quizá hubiese sido un ensayo sin día siguiente de no haberlo recogido el genio de Claudio Monteverde. El *Orfeo* se publicó en 1609; el *Lamento de Arianna*, famosísimo, que es de 1608, se imprimió en 1623: quizá los españoles de entonces pudieron tener alguna noticia de ello, pero no la tenemos nosotros, puesto que ignoramos cómo fué la música de aquella *Egloga pastoral*, ni quién fué su autor, que incluso pudiera haber sido un italiano. De haber sido español, no hubiera sido tan humilde como para que Lope se olvidase de mencionarlo, ya que su colaboración en una fiesta real hace suponer que no sería uno de aquellos "pobres músicos de las compañías [como dice Cotarelo] que ponían los tonos y enseñaban a cantar a las actrices, cobrando por ello y por tañer diariamente en la comedia el arpa, la vihuela o la guitarra, menos que un primer galán —que ganaba treinta reales diarios—", pobres menestrales que "no tenían conocimientos bastantes para escribir una obra musical tan extensa"; y, por otra parte, Lope no perdía ocasión para celebrar a los músicos españoles de su momento. De manera que sin sacar las cosas de quicio, cuando Lope consigna en el prólogo de la edición de *La Selva sin Amor*, con otras comedias impresas en 1630, que "no habiendo visto V. E. [don Juan Alonso Enríquez de Cabrera, Almirante de Castilla, a quien la obra está dedicada] esta Egloga que se representó

el teàtro en que aparecieron excelentes perspectivas de mar y selva con puntuales vistas del bosque de la casa de campo y puente de Segovia, por el que pasaban figuras autómatas, representando con mucha gracia y verdad a las que transitaban por él ordinariamente. Estas máquinas, pinturas y todo el aparato merecieron la admiración de los espectadores." Cean BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico de los más grandes profesores de las Bellas Artes de España*. Madrid, 1800, t. III, p. 52.

Una de las comedias con música de CALDERÓN, *El mayor encanto, amor*, representada en 1637 en circunstancias extraordinarias, con gran aparato de música y danza, en un teatro especial construído en medio del estanque grande, en el Buen Retiro, tenía una escena "acuática", semejante a las que han quedado descritas anteriormente. Cosme Lotti dispuso la representación, cuya parte "marítima" estuvo a punto de provocar una catástrofe. Apenas comenzó la obra, se levantó una verdadera tempestad, acompañada de un viento terrible, que amenazó con hundir el escenario con su maquinaria. Se produjo un gran pánico y el mismo rey se vió en peligro de muerte. Felipe mandó suspender la representación, pero, pasado el susto, volvió por dos veces a representarse la comedia, basada en el episodio homérico de Circe y Ulises, con cuyo nombre pasó a la historia. Véase Casiano PELLICER, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia*... Madrid, 1804. (Cit. por MITJANA, *H. de la M.*, p. 2064.)

cantada a sus Majestades y Altezas, cosa nueva en España", lo más probable es que esa novedad no se refiriese tan sólo a la cuestión del canto, punto neurálgico de los escritores del siglo XIX, para quienes la ópera a la italiana ocupaba todo el espacio de su mente musicófila, sino a la novedad total del espectáculo, con sus máquinas sobre las que se hace hincapié mencionando al autor italiano de las tramoyas y a quien se quería destacar para complacer al rey, que había mandado buscar a Italia a Cosme Lotti para que "asistiese a su servicio en jardines, fuentes y otras cosas en que tiene raro y excelente ingenio".[25]

En efecto, la descripción de la fantasmagoría en que se mueve la Egloga es objeto de la mayor solicitud de Lope: el mar con sus puertos, sus naves y sus peces que "figuraban moverse", tiros de artillería entre los buques y los castillos de tierra, muchas luces artificiales, cisnes que tiran de un carrito, presagiando a Lohengrin, el niño Amor que revolotea alrededor de su madre Venus y le dispara, no sus saetas, sino versos cantados. Mutaciones a la vista tras las que aparecen "de bulto" el Palacio real sobre el Manzanares, "la puente segoviana", la casa de campo y demás cosas tan agradables de ver, y que en España podían tener una novedad que no lo era tanto en las cortes italianas y francesas. En cuanto a la música, los informes de Lope son más parcos: que "los instrumentos ocupaban la primera parte del teatro sin ser vistos", lo cual causó también pasmo a los comentaristas del siglo XIX, que veían en ello no una cosa natural para el mejor efecto de la visualidad escénica, sino nada menos que un anticipo de las doctrinas wagnerianas; músicos "a cuya armonía cantaban las figuras los versos, haciendo en la misma composición de la música las admiraciones, las quejas, los amores, las iras y los demás afectos", de manera que parte de la novedad general estaba en la expresividad de una música que desconocían los músicos españoles de teatro (pero no los polifonistas como Victoria, que había muerto hacía algunos años, aunque no tantos como para que Lope lo hubiera olvidado), razón poderosa para que Lope hubiera mencionado al autor de esa música tan expresiva si hubiese sido español, aunque parece raro que olvidase el nombre del extranjero. La marcha de la acción pastoril incluye situaciones (que Cotarelo denomina "duos" y "tercetos", según el vocabulario operístico) que piden música a dos, tres y más voces. Ya conocemos cuál habría de ser su estilo, más próximo probablemente al madrigal que al recitativo florentino. Este último era desconocido de los cantantes, que sí habrían de ser españoles, tanto por razón del idioma como porque, según Cotarelo, no había entonces compañías italianas en España. Había en las españolas del momento buenas voces, especialmente en Madrid, que se seleccionaban para las fiestas del Corpus, el estilo de cuyas músicas ya ha sido mencionado: no habría para estos cantores dificultad en cantar música en

estilo polifónico, que en lo sagrado llegaba en España a las mayores alturas, y en lo profano era práctica no olvidada en todo el siglo XVI y que, en algunos aspectos, como los "cuatro" típicos con que por mucho tiempo se comenzaron las piezas teatrales posteriores, continuó dentro de las costumbres musicales del pueblo ciudadano.

La novedad, como cosa insólita y de importación, fué un hecho aislado, sin trascendencia en el sentimiento artístico de los nacionales. La corte, por su parte, apeló a ese género de funciones cuando la necesidad oficial lo exigía, sin gran dificultad para elegirlas, pues que había donde inspirarse, tanto más cuanto que en los palacios de Felipe IV existía lo necesario para celebrar con el lujo debido esas obligaciones de la monarquía.

Quien va a llevar ahora su peso será principalmente D. Francisco Calderón de la Barca. Lope de Vega había muerto en 1635, el mismo año en que se representa *El mayor Encanto Amor*, "comedia con música", así como las que se sucedieron, de Calderón, *Darlo todo y no dar nada* y *Los tres mayores prodigios*, en 1636, donde la música intervenía de una manera episódica y circunstancial, como era lo más corriente, según hemos visto. En el año 1648 contrajo Felipe IV segundas nupcias con Doña Mariana de Austria, sobrina suya, y Calderón tuvo que ingeniárselas para presentar el espectáculo consiguiente. Según sus críticos, Calderón tenía mayor talento organizador que invención y, por otra parte, Felipe sabía lo que se hacía en materia literaria:* hombre de letras y gran apasionado por la historia, se encuentra todavía inédita de su puño y letra en el Archivo Histórico Nacional de Madrid la traducción que hizo de la Historia de Italia de Guicciardini, con objeto, dice en un prólogo tan inteligente como sensato, de que su hijo supiese la verdad de las cosas el día que llegase a reinar.

Ni él ni Calderón debieron de encontrar cosa sugestiva en el repertorio anterior de teatro con música. Lo que él y Calderón, o Calderón juntamente con otro, idearon,[26] consistió en dar a la música mayor importancia de la que hasta entonces tenía en los espectáculos en Palacio o en los sitios reales, fuese en Madrid, en el Buen Retiro, en Aranjuez o en el Real Sitio del Pardo, en la finca todavía existente, llamada "La Zarzuela", nombre que denomina extensiones de terreno donde abundaban las zarzas. Esta finca era una casa mandada hacer por el Infante Don Fernando, hermano del rey, como lugar de descanso tras de la caza por los bosques de El Pardo. En 1634 fué nombrado Gobernador de Flandes el infante, y el rey eligió el sitio para darle aquel mismo empleo, adornándolo con jardines. En las tardes en las que

* Y musical, al parecer. Según MITJANA, *Historia de la Música*, p. 2065, n. 5, Felipe fué discípulo de composición de Mateo Romero (el maestro Capitán). Sobre las mejoras teatrales del monarca, Mitjana cita a JOVELLANOS, *Memoria sobre las diversiones públicas*. Madrid, 1812.

el rey no podía salir por el mal tiempo o prefería quedarse en casa, se llamaba a los cómicos de la villa, que venían a representar a La Zarzuela obras de poca tramoya, o bien se hacía música concertada y de canto. Estas sesiones fueron pronto conocidas como "fiestas de La Zarzuela", y poco después del segundo matrimonio del rey tendrían una importancia mayor, que ha dejado huella en nuestra historia lírico-musical.

Lo que Calderón ideó para solemnizar ese matrimonio fué un argumento de gran vistosidad *(El Jardín de Falerina,* 1648), con abundante intervención de la danza y de los coros, cuya semejanza con los *ballets de cour* se acentúa desde el primer instante, cuando la escena muestra el palacio de Carlomagno donde se celebra un sarao en el que los actores cantan y bailan las danzas de la época. La disposición de los músicos, "en ala", o sea en dos sectores de círculo alrededor de los danzantes, recuerda la de alguno de aquellos espectáculos,[27] mientras que en el segundo acto encontramos los indispensables bosques y ninfas que cantan y bailan. Falerina, hija de Merlín, aparece como una estatua que se convierte en mujer cuando el galán, Rugero, va a presentarse y, en efecto, dialoga, sin música, con la hermosa, que le invita a reposar en aquel sitio delicioso. El no acepta y entonces Falerina ordena a sus ninfas que canten "el tono que adormece los sentidos", con lo que Rugero queda, a su vez, convertido en marmolillo.

Esta idea de una música dormitiva es muy antigua: se la conocía en los tiempos primitivos como ardid de la magia y la encomian los poetas narrativos de la Baja Edad Media, pero en tiempos más recientes se la encuentra en alguna pieza de música de Gil Vicente y en el teatro francés donde Lully hizo de sus *symphonies de sommeil* un atractivo especial. En la pieza de Calderón hay alguien renuente al hechizo, y los planes de aquella mujer fatal, como los de Kundry en *Parsifal,* se disipan. La "fiesta", según Calderón la titula en su primera jornada, debía continuarse en una tercera, pero hubo que suprimirla porque resultaba excesivamente larga a causa de la mucha música y danzas, quedándose reducida a la categoría de "representación en dos jornadas", cosa que luego va a ser la distribución acostumbrada en esta clase de espectáculos una vez conocidos con la denominación genérica de "zarzuela".

El Jardín de Falerina no se representó allí, sino en Palacio. Su música consiste solamente en coros. Estos coros se hallan ocultos, de manera que el personaje en escena, hombre o mujer, puede destacar su voz que, dice Cotarelo, "se funde con la del coro", lo cual quiere decir, probablemente, que se trataba de música polifónica en estilo madrigalesco. (La que Pedrell insertó en su *Teatro antiguo español,* atribuyéndola a José Peiró, es muy posterior a la fecha del estreno de esta obra.) Los trozos recitados como el de de Rugero son hablados simplemente. El músico, como en aquel otro caso

Lope, permanece en la oscuridad. ¿Se trataría, por lo tanto, de música importada y adaptada al texto?

Preocupados por aquellas ideas acerca de la ópera, los eruditos se preguntan a qué género pertenece *El Jardín de Falerina*, pues que, además, tiene trozos hablados, "como las zarzuelas", y deciden que es un género intermedio entre la "ópera" y la "zarzuela". No es necesario aceptar este compromiso, y un repaso a la historia del *ballet de cour* basta para que sepamos de qué se trata. Es el caso —por lo que a la música se refiere y a la declamación de sus trozos— de la "comedia con música" de Don Gabriel Bocangel y Unzueta, *El Nuevo Olimpo*, que fué un obsequio que su autor, bibliotecario del infante Don Fernando, hizo a la infanta María Teresa y sus damas con ocasión del cumpleaños de la reina Mariana, comedia representada en Palacio a fines del mismo año 1648. El título genérico es el de *Representación real y festiva máscara*, que guiaron la infanta y una dama y en la que María Teresa participó personalmente. Se cantan coros, romances y coplas "acompañados de dos violones" y se divide también en dos actos. Cotarelo cree que el señor Bocangel hizo un descubrimiento colombino con su "representación", pero apenas es necesario insistir sobre qué cosa se trata.

La satisfacción de nuestros historiadores como Cotarelo, que escribió mucho sobre la intervención de la música en nuestro primer teatro y, al final de su vida, una voluminosa *Historia de la Zarzuela o sea el drama lírico en España* (de la cual sólo apareció el primer volumen, en 1934), es grande cuando por fin encuentran en 1657 una obra que es ya, definitivamente y a su juicio, "una verdadera zarzuela", puesto que tiene coros, diálogos musicales, trozos hablados y, sobre todo, se representó en el real sitio de tan famoso nombre, donde Calderón sitúa la acción: "pardo peñasco, zarza pequeña", lugar curiosamente extraño para instalar *El golfo de las Sirenas*.

Dejando aparte la puerilidad clasificadora de los eruditos, bastará dar una idea del espectáculo para que sepamos a qué atenernos. La obra tiene un acto, que prologa una "loa" y termina una "mogiganga". Lleva como subtítulo el de *Egloga piscatoria*: Caribdis, coro de sirenas y la gran suntuosidad escénica son lo más relevante de la representación, a menos que no se cuente entre sus atractivos el banquete de mil platos que la siguió y con el que se obsequió a los convidados en número de tres a cuatro mil. Quien quizá no figurara entre ellos fué el compositor de la música, cuyo nombre se ha olvidado: cosa normal, como se ve. La fiesta costó 16,000 ducados y fueron puestos a contribución todas las tramoyas y aparatos que se hallaban en Madrid, llevándose después al nuevo Coliseo del Retiro, para representarla por segunda vez en los días de Carnaval.

Más importancia tienen las nuevas obras de Calderón, en ese año y en el siguiente, tituladas *El laurel de Apolo* y *La púrpura de la rosa*, que feste-

jaron el nacimiento del príncipe Felipe Próspero, primer hijo que tuvo Felipe IV con su segunda esposa, y las bodas de la infanta María Teresa con Luis XIV como base para la "Paz de los Pirineos". La primera estaba destinada a representarse en aquel real sitio en diciembre de 1657 y así se considera como "Fiesta de la Zarzuela en dos jornadas", pero por motivos que interesan poco se decidió dar la fiesta en el Retiro (en marzo del año 58), lo cual hace que Calderón se justifique en la "loa" preliminar, donde la Zarzuela en persona se excusa de su modestia y manifiesta su satisfacción porque se la permita venir al Retiro alternando con personas tan principales como las que por allí se muestran. Los versos muy repetidos de esa "loa" son significativos: se trata de una pequeña fábula, *a imitación de Italia,* como las que allí se cantan y representan. Parte de la loa es cantada y a la voz de la rústica se une la de la ninfa Eco, mientras que los instrumentos desde dentro hacen un ritornello. (El "eco" es un artificio contrapuntístico muy conocido desde los madrigalistas y empleado ya por Lope en música de seguidillas.) En seguida salen las cuatro partes del mundo, cada una de ellas compuesta por dos damas y galanes que cantan, es de suponer, en polifonía madrigalesca, uniéndose finalmente todas las voces. Villanos con instrumentos rústicos, como los que Juan del Encina presentaba en sus Eglogas, irrumpen en la escena, mezclándose con los personajes simbólicos, con lo cual la verdadera "zarzuela" comienza en la segunda escena, donde pastores y zagalas cantan y bailan uniéndose a ellos Cupido y Apolo, mientras que un coro de aldeanas se une a otro de ninfas. Apolo se da a conocer y un pastor le responde dando la misma importancia a los episodios de su vida que a los del dios. Para final, todos bailan.

La música del segundo acto tiene más ingenio por su repartición entre los personajes (Apolo, Dafne, ninfas) y el coro, así como por sus repeticiones de trozos anteriores, que dan cierta idea de construcción. Tras de diversos episodios en los jardines olímpicos reaparecen los rústicos con sus canciones populares. Un coro en honor de los monarcas termina la obra. "Perfecta zarzuela", añade Cotarelo, cuya erudición no ha logrado averiguar quién fuera el compositor de esas músicas. En esto, Calderón seguía una tradición doble: la propia, nacional, y la que le dictaba su "imitación de Italia", pues que los festejos que con análoga tramoya y de semejante estructura e identidad de atractivos celebraban allí los sucesos principescos [28] no eran mucho más agradecidos para los músicos que los componían, limitándose a decir que eran músicos principales de la ciudad, si bien recuerdan el nombre del cantor "divo".

Aunque también proyectada para la Zarzuela, *La Púrpura de la Rosa* fué representada asimismo en el Buen Retiro, poco más tarde de lo que se había pensado (la obra es de 1659 y se representó en enero de 1660). Esta

"Fiesta de Zarzuela" tiene un solo acto y en ella alternan la Zarzuela y el Vulgo (aquel Mingo, de Juan del Encina, nieto del viejo Mingo Revulgo, o sea el rústico Domingo, llamado así como el día del festejo popular) con Venus y Adonis. Lo que hay que destacar en primer término es que Calderón intenta en ella "introducir ese estilo", el del canto aplicado a todos los recitados, con lo que la obra será "toda música", lo cual ha de hacerse "por que otras naciones vean competidos sus primores". Alguien arguye si "la cólera española" aguantará toda una comedia entera, y otro le replica diciendo que se trata de una pequeña representación en un acto solo. Desde la primera escena varias jóvenes cantan "en estilo recitativo", pero en seguida Venus viene a cantar en una forma más cerrada, o de canción formal, lo que hace a modo de experiencia: *Veamos | como una música puede | parecer entre otra, como | entre lo rojo lo verde,* dice.

La "cólera española" debió de sentirse apaciguada en *La Púrpura de la Rosa,* pues que poco después Calderón intentó repetir la experiencia con una obra en tres actos y, esta vez, con un músico español conocido, el arpista de la Real Capilla, Juan Hidalgo, hombre que debió de ser longevo como el poeta, pues que en el año 1633 ya tenía aquel puesto y todavía en 1680 compuso la música para la última comedia de Calderón, *Hado y Divisa,* que en ese año cumplía sus ochenta y que al siguiente moría. Es simpática esta fidelidad en la colaboración de estos dos hombres, de los cuales el uno era el dramaturgo más famoso de su tiempo y el otro uno de los músicos más destacados, según puede comprobarse tanto en los trozos de su música publicados por Pedrell en su *Teatro antiguo español anterior al siglo xix,* como en los manuscritos que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid (recitativos, trozos a solo y a dos voces, "tones humanos", "cuatros"). Su intervención en la "fiesta" en tres actos de Calderón *Celos, aun del aire matan,* parece indicar un ánimo experimental, no seguido de mayor acierto ni en la realización ni en su prosodia,* ni por lo inspirado. Aun cuando los cantantes que debían intervenir en esta fiesta, titulada de "grande" por sus dimensiones desacostumbradas, eran lo mejor que se encontraba por entonces en la capital, las dificultades para ensayar la obra fueron tan serias que hubo que desistir de darla en la fecha en que se había proyectado, el día del cumpleaños del Príncipe de Asturias. Por fin se estrenó en diciembre de aquel año de 1660 y el resultado debió de ser adverso, puesto que nadie volvió a intentar semejante aventura, ni Calderón escribió más obras

* A lo menos en el canto popular, el público español estaba acostumbrado a la naturalidad prosódica y a la conducción melódica llana. Desde el comienzo del recitado de Procris, Hidalgo comienza a deshacer las sinalefas: *es-ta | her-mo-sa, de | a-que-lla,* etc. Se pregunta uno, además, si los saltos de la voz, tan poco naturales, no producirían extrañeza en los oyentes.

de tanta monta. Lo que podemos colegir de los trozos recitados que se conocen [29] parece acusar la buena intención de no seguir como estilo melódico a los modelos italianos, mientras que tampoco es fácil estar de acuerdo con quienes ven en el recitativo de Hidalgo la huella de los romances populares: más bien un eco de la música capitidisminuída por entonces de la música religiosa, monótona, gris, lenta y fatigosa para el auditor tanto como para el cantante. La intentona fué de efecto desastroso, y sólo al terminar el siglo, en 1698, se oye hablar de una "fiesta de ópera" (la primera vez con tal nombre en España, a lo que parece) por unas compañías nacionales que en febrero del año siguiente vuelven a dar una "ópera cantada", sin especificar cuáles en uno u otro caso. Calderón volvió a sus "comedias con música", donde lo hablado alterna con lo cantado, y esto es lo que sigue haciéndose en lo sucesivo hasta que, entrado el siglo XVIII, el sistema parece ya cosa vieja, tradicional. Así se lee en la zarzuela de don Narciso Agustín Solano y Lobo,[30] *Premios son venganza de amor*, que el autor tiene escrita ya su fiesta *en la que representado | y recitativo alternan; | ideas que, a estilo antiguo | entendemos por zarzuela.* Si recitativo es la declamación cantada, lo representado ha de ser lo hablado, ya que no parece que el autor aluda al *stilo rappresentativo* o expresivo en imitación de los afectos humanos que fué propio del recitativo italiano de primera hora.

El desarrollo de la Zarzuela como drama lírico español, entre estos dos términos, interesa más dentro de la historia de la Música española que de la Música general, porque sus aciertos son efímeros y, reducidos al área local, no trascienden más allá, hasta que la invasión del arte extranjero va obligándolos a retirarse a zonas cada vez más modestas. De pocas obras se conoce la música, pero los fragmentos publicados por Pedrell y Mitjana muestran un arte y una inspiración nada desdeñables; si no superior a sus coetáneos de los demás países, no muy inferiores a lo general en ellos. Durante algún tiempo estas fiestas, como las escritas por don Antonio Solís, Juan Bautista Diamante, don Francisco Salgado (que las representó en Viena en casa del Embajador de España), don Francisco Avellaneda, don Melchor Fernández de León, el Conde de Clavijo o don Francisco de Bances Candamo llenan el siglo XVII repitiendo las características de las anteriores: solemnidades palaciegas, gran aparato escénico, intrigas pseudoclásicas entre las que se injertan escenas populares con sus músicas y una estructura en dos actos, en los que puede haber loa, entremés y mojiganga o fin de fiesta. Los músicos son desconocidos, salvo rara excepción: merece que se diga dos palabras respecto de éstos.

De los comediógrafos mencionados, Diamante destaca entre los nombrados en primer lugar: Bances Candamo, entre los que llegan al final del siglo. Solís y Diamante fueron contemporáneos de Calderón y entre ellos

se formó el concepto de un espectáculo específicamente español denominado "zarzuela". Calderón no consideró aquellas mencionadas sino como obras ocasionales, que habían de servir en dicho Real Sitio *como acaso, sin que tenga[n] | más nombre que fiesta.* Pero Diamante, cuyo *Triunfo de la Paz y el Tiempo* fué la obra que se representó en la Zarzuela en 1659, en lugar de la escrita por Calderón para solemnizar el casamiento de la infanta María Luisa con el rey Luis XIV de Francia *(La Púrpura de la Rosa,* representada en el Buen Retiro al año siguiente, sin duda por ser más importante y difícil que la de Diamante), dice en otras de las suyas *(Alfeo y Aretusa,* impresa en 1674, pero bastante anterior a esta fecha) que se trata de *una representación | de los amores de Alfeo | que a manera de comedia | no lo es, ni deja de serlo; | en dos actos dividida, | donde al estilo atendiendo | de las zarzuelas, se canta | y se representa,* con lo que se da a entender que las gentes que presenciaron las fiestas organizadas por Calderón, Solís y Diamante entendían ya por "zarzuela" un género que guardó por algún tiempo las características mencionadas. Una de las de Solís es de 1658 y festeja el nacimiento del príncipe Felipe Próspero con un anticipado *Triunfo de Amor y Fortuna,* para mostrar mejor la escasa inventiva de aquellos ingenios. Solís intercala en alguna otra canciones populares, como el *Zarambeque,* mientras que en Diamante se continúa empleando el estilo madrigalesco a 4 y 8 voces. Incluso su *Zarzuela del Nacimiento de Cristo,* con su ángel que baja cantando del cielo, es un trasunto del más viejo teatro religioso-popular español, que así iba adaptándose a la moda del tiempo. Como hemos visto antes, los compositores de la música hacen mutis, una vez puesta ésta sobre los pentagramas; pero Diamante fué un gran amigo del pintoresco José Marín, perdulario y genial, de quien se han editado recientemente graciosas canciones. Sólo que ¿sabría escribir Marín para ocho voces? Acaso sí, puesto que fué fraile antes de ser cocinero.[31] En el siglo XVII había en España compositores notables de música religiosa, si bien muy inferiores en este menester a los del siglo anterior. Los nombres de Juan Bautista Comes (que mantiene dignamente la tradición de sus predecesores), Aguilera de Heredia, Juan Barahona de Esquivel, los Padres Correa y Romañá, Mateo Romero, que fué aquel "maestro Capitán" cantor de Felipe III y Felipe IV, Bernardo Clavijo, el gran organista Juan Cabanillas, en la última parte del siglo, bastan para dar idea de ello. De los que pudieron haber colaborado con los comediógrafos, el nombre de Hidalgo figura en primer término. Entre los que llegan al siguiente sobresale don Sebastián Durón, a quien el malhumorado Padre Feijóo, en su *Teatro crítico universal,* reprocha haber introducido en España "los violines y las modas extranjeras". Ya sabemos lo que hay de cierto respecto a ambos particulares; pero Feijóo quiere decir que en su tiempo la música italianizante había penetrado en los templos, de

manera que "las loas que ahora se oyen en las iglesias son en la forma las mismas que resuenan en las tablas: todas se componen de minuetes, recitados, arietas, alegros y, a lo último, se pone aquello que llaman grave, pero de esto muy poco..." Similitud que era la que antes existía en las tablas donde se continuaba el estilo polifónico de la iglesia, ya que la polifonía profana perdía carácter popular, aunque no mérito, en los compositores del siglo XVII que, como Juan Blas de Castro, al que Lope de Vega pone por las nubes, el maestro Capitán, Palomares y otros más, recogidos en el *Cancionero de Claudio de la Sablonara,*[32] acentuaban, en su elección de poesías y en el estilo que le convenía, un aire madrigalesco comparable en finura y distinción al de los madrigalistas ingleses de fines del XVI y principios del XVII. Aquellos fueron los músicos de Quevedo, Góngora, Trillo y Figueroa, conforme Hidalgo lo fué de Calderón, y Durón de los zarzuelistas de fines del siglo, don Melchor Fernández de León *(Venir el Amor al Mundo,* 1680) y don Antonio Zamora *(Beneno es de amor la imbidia),* quizá ya de principios del XVIII. Un escritor anónimo de comienzos del siglo XIX cuyo manuscrito poseía don Baltasar Saldoni, describe bastante bien el estado de cosas que Durón encuentra y que en él se transforma hasta incurrir en las iras del P. Feijóo. El modesto comentarista que se limitaba a consignar sus opiniones en privado se refiere a aquella zarzuela mencionada de Durón y Fernández de León, más otra "ópera escénica", "deducida de la *Guerra de los Gigantes*", "ambas a cuatro voces, con violines y clarín, y también usó [Durón] algunas veces de la vihuela de arco, sin contar el violoncelo y el contrabajo". "En ellas —añade— el arte lucha por emanciparse de la tonalidad del canto llano, sin conseguirlo las más veces. Las arias que afectan un giro melódico y un corte el más original, tienen sus escenas de recitado acompañadas de violoncelo; muchas de ellas tienen cierta amenidad y no les falta gracia; hay tercetos y cuartetos cuyas voces están divinamente manejadas, pero cuyo conjunto recuerda el estilo motético de la época." [33]

El estilo de Durón es francamente italianizante en la zarzuela mencionada, que compone para Zamora, y en donde la composición para voz y bajo de la armonía ha reemplazado ya al estilo polifónico. Un "aire suave" de virtudes somníferas recuerda aquel gusto que ya testimonia Gil Vicente y que no tenía, hasta entonces, caracteres peyorativos. Las seguidillas continúan en vigor como mejor testimonio de lo popular. Los personajes siguen siendo mitológicos, pero aires pastoriles que se inmiscuyen "desde dentro" en las olímpicas intrigas, muestran que la invención poética es tardía en cambiar de posición: más, sin duda, que la música.

Sebastián Durón, que fué maestro de Capilla de Felipe V, se pasó al partido del Archiduque de Austria, pretendiente al trono legado al Borbón por Carlos II el mentecato, causa de su destierro en 1705: otro siglo, otros

gustos. El italiano llega directamente a España y traza los nuevos caminos de la música dieciochesca.

El nuevo estilo declamatorio y el tipo de drama musical que engendraba suponían una revolución en las anteriores prácticas técnicas tanto como en la estética del tiempo. Si el género que creaban fué rápidamente admitido en todos los rangos sociales por el doble motivo de ser un arte refinado y de expresar en sus acentos más de cerca la veracidad sentimental, en cambio la clase musical, la de los profesionales conscientes del valor histórico de la música anterior, reaccionaría de diversas maneras, no resignándose a perder lo que, ciertamente, era un tesoro, con el fin de conseguir algo incierto que se anunciaba a través de unos procedimientos que, como los de Peri, Caccini y Cavalieri, podían ciertamente parecer en extremo pobres de técnica a los artistas de la Polifonía.* Ya se ha mencionado la diatriba del canónigo Giovanni Maria Artusi titulada *Delle imperfezioni della musica moderna,* que, al aparecer en 1600, preveía, sin duda, los acontecimientos, lo cual confirma en 1603, cuando la catilinaria se endereza principalmente contra Monteverde, a quien acusa nada menos que por el pecado de emplear séptimas y novenas sin preparación. Artusi se adelantaba siglo y medio corrido a d'Aubignac, uno de los teóricos del arte del teatro en el período francés de la "Ilustración", cuando decía que *la licence est un crime qui n'est jamais permis.*** Monteverde ha desmentido cumplidamente a los d'Aubignac, los Artusi y todos los demás Zoilos históricos; pero, en su tiempo, los madrigalistas "dramáticos" como Horazio Vecchi y su discípulo Banchieri podían dar momentáneamente la razón a Artusi al demostrar cómo la polifonía madrigalesca era capaz de expresar, sin perder su alto arte combinatorio, las pasiones humanas. Ya hemos hablado del *Amfiparnaso,* que data de 1594, mientras los "cameratistas" andaban haciendo sus primeras experiencias, *Los Trattenimenti in Villa,* de Banchieri, son de 1630, cuando aquellos ensayos habían quedado lejos.

Se olvida, sin embargo, que el propósito más acentuado de los operistas

* Ese criterio llega hasta algunos escritores de nuestros días. Así se lee en *The History of Music,* de Cecil Gray, Londres, 1935, pp. 125 *ss.*: "Suponer que los florentinos fueron responsables de lo que parece un cambio de equilibrio, es atribuirles una importancia que no tienen... Peri, Caccini y sus colegas iniciaron muy poco... sus logros fueron enteramente negativos, y consistieron en desdeñar recursos tradicionales mejor que no invenciones nuevas... el interés musical de obras como la *Euridice,* de Peri, y la *Rappresentazione,* de Cavalieri, es tan ligero, que virtualmente no existe... en particular la última, es la obra más obtusa y más desesperadamente incompetente que se haya escrito."

** Ernst Cassirer, *Philosophie der Aufklärung,* cap. vii (trad. esp. de E. Imaz. México, Fondo de Cultura Económica, 1943).

no radicaba *solamente* en el empleo de la monodía acompañada sobre un bajo cifrado, sino en el estilo especial de canto que ellos entendían por *estilo representativo* o *recitativo*. La monodía con acompañamiento, como nuevo fenómeno musical que viene a reemplazar en el siglo XVII al arte polifónico, no es sino la aceptación definitiva (aunque nunca exclusiva) de un proceso estilístico que comienza en el siglo anterior en la música vocal para laúd y vihuela con reducción crecientemente acordal de las demás voces polifónicas, según se ha explicado. Frente al arte de gran empaque social que es la *opera in musica*, otro arte de ámbito más reducido, un arte de "cámara", como fué el de la *chanson* polifónica, continúa haciendo su camino a través de las canciones y romances acompañados al laúd y, a punto de finalizar el siglo, con todo un repertorio de obritas menores cuyo acompañamiento se cifrará en el bajo continuo, práctica que se extiende precisamente con Banchieri. De Vecchi y de él son una porción de *capricci, balli, arie, justiniane, canzonette, fantasie, serenate, dialoghi*, repertorio de camarín o salón análogo al que la reina Fiametta practicaba en tiempos del Boccaccio o las damas de la novela valenciana de Tirant lo Blanch tiempo más tarde, y no lejos, seguramente, de aquellos modelos italianos. Desde antes de terminar el siglo, Luzzasco Luzzaschi (m. 1607) compone para la corte de Ferrara madrigales que van descendiendo de las combinaciones polifónicas acostumbradas a tres voces, dos, una voz con acompañamiento en el bajo. Y Julio Caccini, apenas realiza su gran tarea de "resucitar" el drama griego en su *Euridice*, reúne en 1601 una porción de páginas menores bajo el título de las *Nuove Musiche*, las nuevas músicas, que son nuevas porque proceden del estilo representativo, no sólo por ser monódicas, y aun por algo que no tenían los grandes pasajes de la *opera in musica*, a saber, porque se encuentra ya en estas páginas un conato de forma, de tal modo que lo que en la escena apenas era sino un cierto aire, en el sentido de movimiento,[34] va a convertirse en un tipo formal equivalente a la canción. Ya la canción toma una acepción específica y no es solamente el trozo polifónico para ser cantado. Ya también esa especificación va a extenderse a las páginas breves con una forma, como desde antaño la tenían los *balleti*, las *frottole* y *villanelle*, sin que todavía la tengan las *fantasías, caprichos* y demás páginas amables de un Vecchi. Pero el tiempo está llegando.

Emilio dei Cavalieri, en efecto, podía denominar aún a alguno de sus pasajes semi-sociales semi-sacros como *Aria cantata e sonata al modo antico (Io piango Fili)*. No el antiguo, sino el modo moderno va a adueñarse de esos vocablos y el primero, el de *Cantata*, va a tomar el sesgo específico que el tiempo está requiriendo para cada cosa. Mientras llega el momento de hablar del otro vocablo, el de *Sonata*, vemos en la Cantata de los comienzos del XVII el nuevo tipo de música social de sala y sus transforma-

ciones hasta que en Carissimi vuelva a asumir el aspecto de una forma grande. Por lo pronto, con Caccini y muy abundantes contemporáneos suyos de los que bastará mencionar a Marco da Gagliano, a Landi, Vitali, incluso a Francesca Caccini, brota una floración menuda, por demás agradable, de *cantate* o *cantade,* en cuya acepción se incluyen madrigales monódicos compuestos sobre un poemita seguido, sin fragmentaciones, con un sentido melódico próximo al recitativo, pero de clara tendencia a la forma estrófica. En dicha denominación caben tanto los trozos de gran ornamentación melismática como las "arie", "aires", "tonos" en España, "ayrs" o "ayres" en la Inglaterra de los Tudor, o bien aún *canzone* que son como arias más ligeras por el texto y por el carácter, y en las que cabe, a veces, un estribillo o *refrain.* "Arias" y "cantatas" se distinguen poco en su origen, salvo en que las estrofas de las arias, como las de las canciones, se repiten tal cual,[35] mientras que en las *cantate* la melodía superior varía, aunque el bajo no sufra modificaciones.[36] *Capricci, scherzi, affetti, canzonetti,* se acogen a una u otra de estas variedades, añadiéndose los títulos de fantasía como *Passeggiate,*[37] o simplemente *villanelle,* como en tiempos atrás; composiciones de carácter menor donde la facilidad, la gracia melódica, la ligereza del aire reemplazan a las características de hondura y patetismo del arte mayor: arte, el de esos compositores de vena amable, típicamente italiano, y cuya compañía no desdeñan los de más alto porte. Pero con un resultado que parece ser ley permanente en el arte, a saber, que cuando un artista sobresale por inclinación natural en las formas grandes, al practicar las pequeñas les comunica un impulso que les era desconocido; así la Cantata de Monteverde tiende a aplicarse a los poemas narrativos antes tratados en estilo madrigalesco, mientras que la introducción de las pequeñas formas de arias y cantatas en las óperas de los compositores de Roma y Nápoles llevará, según veremos en seguida, a un tipo especial enteramente distinto de la ópera florentina y de la veneciana en su primera época.

La Cantata de mayor vuelo tiene un ejemplo temprano y célebre en la de Monteverde, aquel *Combatimento di Tancredi e di Clorinda** que compuso, al parecer, mientras acompañaba al duque de Mántua en su campaña del Danubio y que, acaso por tal razón, tuvo que reducir su parte instrumental a un conjunto homogéneo de violas, conjunto que estaba enfocado hacia el porvenir. El diálogo interviene pronto en las formas monódicas (lo cual ocurrió desde la mayor antigüedad, como hemos visto) y cuando Alessandro de Grandi imprime en 1620 sus cuatro libros de *Cantate et Arie a voce sola con b. c.* el término asume ya un carácter propio. La primera

* Aunque todavía no conozca el título de Cantata, pertenece ya claramente al género. Un narrador o *texto* une con sus explicaciones los pasajes cantados, o su carácter épico-dramático.

mitad del siglo ve florecer multitud de compositores italianos de cantatas. Los más caracterizados de ellos, como Domenico Mazzocchi y Barbara Strozzi, mucho más joven ésta que aquél, afirman el carácter dialogado de la Cantata, Mazzocchi en sus *Dialoghi e Sonetti,* que datan de 1638, y que derraman florituras y gorgeos; la veneciana con sus *Cantate, Ariette y Duetti,* páginas en las cuales se observa un contraste marcado entre la melodía construída y el recitativo, diferencia que habrá de acentuarse tanto en la Cantata grande, que no tardará en venir, como en el Oratorio en su segunda época, creaciones ambas de Giacomo Carissimi, más o menos por el tiempo en que Luigi Rossi (de quien es un cierto *Orfeo,* que fué la primera ópera representada en París)* llevaba a la Cantata los sucesos del día, como la muerte de Gustavo Adolfo (1640) en la titulada *Un ferito cavaliere;* y con él, Marco Marazzoli, que fué un colaborador de Mazzocchi, o Antonio Francesco Tenaglia (entre otros) cuyas cantatas de cámara se pueden encontrar en ediciones modernas.

Una acción recitada, aunque no representada, que se narraba monódicamente en el nuevo estilo sobre un acompañamiento de un instrumento a solo era lo propio de la primera *cantata da camera.* Cuando Carissimi llega, la parte literaria tiende a una desenvoltura pareja con la que va tomando la musical. Lo mismo que esté realizada a una voz que con más de ellas, la Cantata se compone de una sucesión de arias y recitativos alternadamente, o sea que, como ocurre en el Oratorio, ambas partes tienden a tomar un carácter autónomo; uno, más netamente melódico; el otro, como en el "storico" de aquel género, más propiamente recitativo. La sequedad a que éste propende apenas exigirá otro ambiente musical que el que proporcionan los acordes aislados del bajo, mientras que los episodios líricos o dramáticos que van expresados en melodías de forma, como las arias y sus muy numerosas especies, irán pidiendo acompañamientos instrumentales cada vez más complejos, lo cual ya ocurría con los acompañamientos madrigalescos, según quedó apuntado. En su amplitud creciente, la Cantata de Carissimi sigue la tendencia asimilativa, sintetizante de la época. La acción se enriquece, para lo cual da mayor aire a los trozos melódicos; hace entrar en ellos los giros populares de grato efecto, alternando con los acentos pasionales o los de pretensiones grandiosas; en el recitativo hace que los melismas atenúen su monotonía, aunque a veces lo haga formulariamente y en un estilo que no anda lejos de las fuentes eclesiásticas; por fin, en los coros emplea la polifonía con todas sus consecuencias y en el tejido vocal e instrumental los instrumentos aspiran a un *concitato,* a una animación, en la cual la riqueza

* *Le mariage d'Orphée et d'Euridice,* París, 1647; Véase R. ROLLAND, *Mus. d'au trefois,* París, 1912; H. PRUNIERES, *Notes sur la vie de L. Rossi* (1910). Rossi escribió más de cien cantatas, catalogadas por H. Prunières, óperas, oratorios, representaciones, etc.

de las voces instrumentales tiene una virtuosidad propia. Carissimi, sin embargo, a diferencia de Monteverde, es muy parco en el empleo del cromatismo, apegado todavía a los modos de Iglesia. Melódicamente, la ornamentación, que disuelve la prosodia, entrará en los trozos de virtuosidad vocal; pero, cuando ello precisa, la naturalidad prosódica será puntualmente respetada.

Un comentarista de Carissimi, a quien nuestros tiempos conocen mejor por sus actividades que hace años eran de extrema modernidad, Balilla Pratella, analiza el proceso de Carissimi en sus cantatas desde el tipo de obra que responde más ceñidamente al género descrito hasta otro, en su máxima ampliación, que supone a la vez tanto una segunda época en la Cantata como una segunda época en el Oratorio. Al tipo más restringido pertenecen aquellas cantatas de carácter histórico o moral que están divididas en tres partes y cuya interpretación se confía a un solo personaje, que recita, y a un solo cantor encargado de las arias. Más rico es otro tipo donde lo narrativo alterna con lo lírico: un cantor puede personificar diferentes personajes, aunque unas veces sea Lucifer y otras Dios padre (en la cantata *Lucifero)* y aunque otras veces se quede a igual distancia de ambos en un modesto nivel de recitante o *storico;* pero lo que diferencia las tres categorías radica en la música misma y en su estilo. Finalmente, vienen los oratorios en lengua latina, la más alta creación de Carissimi: cada personaje estará encomendado a un solista especial. El coro se hace indispensable en estas obras y, dentro de ellas, los estilos monódico y polifónico, arioso o recitativo, alternan según lo requiere el proceso de la acción.

Con los grandes oratorios de Carissimi, con sus Cantatas también que abren el camino para el apogeo del género en las postrimerías del Barroco, con Juan Sebastián Bach o Jorge Federico Haendel, el Oratorio muestra un punto de evolución que, semejante en magnitud e importancia al de la Cantata misma, ha provenido por caminos distintos.* Por otros caminos también que los del primer oratorio "filipino" en lengua italiana, por lo cual se conoce a éste como "oratorio volgare", mientras que aquél otro recurre, como se dice, al latín eclesiástico. El cambio de idioma no significa que el Oratorio vuelva sobre sus pasos, sino, simplemente, que se trata de otro género distinto que siguió su derrotero propio. En efecto, el oratorio latino nada tiene que ver con los ejercicios espirituales de las casas "filipinas" de oración; sin embargo, es un fruto del mismo árbol. Conforme en los oratorios fundados por San Felipe se cultivaba la lauda espiritual, en archicofradías como la del Santissimo Crocefisso di S. Marcello, que se fundó en 1522, en tiempos de Adriano VI, lo que se cultivaba era simplemente el motete de

* Sobre la Cantata de iglesia y sobre el Oratorio en Alemania y su proceso, se habla más adelante.

iglesia, es decir, en latín, mientras que la lauda se cantaba en la lengua vulgar. El proceso en ambos géneros viene a ser análogo, y el motete de estas archicofradías va nutriéndose de argumentación dramática o de episodios suministrados por la hagiografía, con lo cual, solidariamente, se amplifica la estructura musical. Mientras ésta sigue siendo la polifónica, compositores como Orlando de Lasso, Palestrina, Juan María Nanini son quienes escriben aquellos oratorios latinos que todavía no son conocidos por este nombre. Pero las archicofradías como las casas de oración introducen los sermones en sus *ejercicios* y la parte musical tiende a servir al mismo propósito que el sermón, particularmente cuando se trata de honrar la memoria de algún santo o de algún episodio sagrado nutrido de contenido dramático. Las archicofradías son ricas. La idea jesuítica consiste en aprovechar con fines de alta catequesis cuanto puede ser útil (con lo cual no hacía sino mostrarse a tono con la idea dinámica del Barroco). La moda venía de Florencia y de su monodía acompañada: Emilio dei Cavalieri, Lucas Marenzio, Stefano Landi, Virgilio Mazzocchi serán llamados para que desarrollen sus primores melódicos. Los mejores cantantes, junto a los mejores instrumentistas, en elevada competencia de ingenios, entrarán en el sagrado recinto del oratorio en lengua latina, oratorios que a veces se titulan *Sacrae Cantiones*, como los de Anerio en los comienzos del siglo, o *Sacri Flores*, como los de Mazzocchi acercándose a su mitad. Con Carissimi, esta nueva época del Oratorio y de la Cantata, que tienden a fundirse, alcanzará su "climax". Carissimi vierte su inspiración abundosa en el Colegio Germánico de Roma, que fundó San Ignacio de Loyola para contrarrestar los aires transalpinos, sonoros de herejía. Justamente al llegar el siglo a su mitad, en 1650, escribe su obra maestra, el oratorio *Jephté*. Como era lo general en el tiempo, Carissimi fué un compositor fecundo, pero cuando vino la supresión de la "orden", de la Compañía de Jesús, y las bibliotecas de sus principales iglesias, el Gesù y S. Apollinare fueron vendidas como papel viejo*, la mayor parte de las obras de Carissimi fueron destruídas. Sin embargo, se conservan de él hasta dieciséis oratorios y cantatas que dan buena (y suficiente) idea de su genio, más vivo en su imaginación que los de sus colegas romanos, dice Edward H. Pember, aunque menos rico de técnica. Sus discípulos se orientarán por ese camino de la imaginación lírica y dramática tan pronto como la tradición polifónica quede, prácticamente, liquidada: Alessandro Scarlatti será el más grande de todos ellos, pero los nombres de Cesti, de Buononcini, de Juan Bautista Bassani son estrellas brillantes en la historia de la Música.** En la historia de la Opera sobre todo: si los títulos de las

* C. H. Pember, en el Grove.

** Sobre Carissimi: ALALEONA, SCHERING, *Obras citadas* sobre la historia del Oratorio en Italia; M. BRENET, "Les Oratoires de Carissimi", *RMI*, 1897; Balilla PRATELLA,

óperas, de los oratorios y de las cantatas de todos ellos, son puro alimento de eruditos, hay algunos, sin embargo, que merecen citarse, porque se ve así con claridad cuál era el sentido que el espíritu musical asumía en la segunda mitad del siglo, tales los de Bassani, que muere entrado el siguiente, en 1716: *L'armonia delle sirenne; Il cigno canoro; La moralità armonica; Affetti canori; Eco armonico delle muse; Amorosi sentimenti di cantate; Armoniche fantasie di cantate amorose; Languidezze amorose*... El Barroco en pleno esplendor se desliza velozmente hacia la delicuescencia del Rococo.

Entre tanto, las formas pequeñas de la canción y del aria se habían entronizado en su terreno natural, en la ópera, modificando el recitado, moldeándolo en un sentido plástico creciente, del cual es una fase típica el *arioso. Ariose vaghezze,* titula a las suyas y a las de Monteverde, con quien las mezcla, Carlo Milanuzzi, mientras que Domenico Manzuolo, o Manzuoli, considera los frutos de su numen como *canzonette* entre las cuales hay algunas a las que guarda la consideración de *spirituali.* El terreno más propicio para la transformación se ofrece en Roma durante el segundo cuarto del siglo a consecuencia de la importancia que asumen los *entromese* o intermedios, de vieja práctica, injertados entre los actos de la tragedia y de los cuales se ha hecho detenida mención. El estilo barroco ha invadido la arquitectura y la pintura y los comentaristas aproximan la cantata amorosa de Luigi Rossi o los dúos de Stefani a tal grupo de Bernini o a tal cuadro de Guerchino. La ornamentación melódica, el sentido creciente de lo que habrá de llamarse tiempo después el *bel canto* corre parejas con el fasto ornamental, que llega en el teatro y, categóricamente, en el teatro lírico, a un extraordinario despliegue de ingeniosidad mecánica con sus mutaciones a la vista, carros y caballos que vuelan, nubes que se abren dejando ver ocultas deidades filarmónicas, mares preñados de sirenas y demás prodigios de la tramoya de alto estilo, en la cual domina un nombre, dentro de Italia y Francia: Jacopo Torelli, y otro en la España de Lope de Vega y Calderón: Cósimo Lotti.*

La invención florentina aparece en Roma con *La Catena d'Adone* de Domenico Mazzocchi, veinticinco años después de los primeros triunfos de la *ópera in musica* en la casa del conde Vernio, y, como en aquel caso, es la sociedad aristocrática quien recibe el espectáculo y lo cultiva hasta que el

"G. Carissimi e i suoi oratorii", *RMI,* 1920; H. QUITTARD, *G. C. Histoires sacrées,* París, 1900. Sobre la historia de la Cantata en esta época: E. J. DENT, *Italian Chamber Cantatas* (1911); Hugo RIEMANN, "Der basso ostinato und die Anfaenge der Kantate", *IMG,* XIII.

* Véase la nota 44, donde se mencionan los proyectos de decorado de óperas y ballets reproducidos en volúmenes modernos, fácilmente accesibles. Véase también la nota 26.

teatro que la familia Barberini inaugura en 1632 señala un hito en su fastuosidad. Los príncipes de la Iglesia, el arzobispo Corsini, los cardenales Lancellotti, Borghese, Mazarino protegen el arte que reúne todas las excelencias y cuyos artistas más preclaros como Landi, Monteverde, Vecchi, Carissimi fueron sacerdotes o tomaron el hábito doblando el camino de la vida, así nuestro Lope de Vega, por una razón además de la puramente religiosa: por la necesidad de mantenerse dentro del gremio musical, ya que si la música es un "arte liberal", la profesión no lo era todavía. Un papa, Clemente IX, escribe libretos de ópera, y, añade Romain Rolland, "envía sonetos a las cantatrices". Este Pontífice no es sino Giulio Rospigliosi, que conocía bien los clásicos españoles del siglo de oro e hizo alguna adaptación de ellos a la ópera romana de los Barberini en cuyo palacio todavía se albergan los Embajadores de España. Pamphili, el propio Barberini, otros cardenales anteriormente nombrados, escriben asimismo libretos, dirigen la escena o hacen de sastres. Los frailes del Colegio Germánico y del Romano, los jesuítas, dan representaciones de óperas en sus conventos.[38] Bernini pinta las decoraciones, esculpe las estatuas, inventa las máquinas, escribe las palabras, compone la música, construye el teatro y deja en sus *Memorias* recuerdos de la vida lírica romana. El teatro musical llega a convertirse en una enfermedad, como en Francia en tiempos de La Fontaine y en España en tiempos de Bretón de los Herreros. Tras de semejante hipertrofia —que emula a la que los virreyes españoles llevan a la corte de Nápoles (como las fiestas dadas en 1630 para festejar el matrimonio de una hermana de Felipe IV con el archiduque Fernando) y las "comedias con música" introducidas por el conde Oñate al mediar el siglo, que Salvator Rosa fustiga en sus *Sátiras*—, la ópera aristocrática no podía sino sucumbir a sus excesos, encerrada en el cuadro suntuoso, pero angosto, de los salones palaciegos. Angosto por su espíritu, aunque un teatro como el de los Barberini fuese el asombro de su época por su capacidad insólita de tres mil espectadores.

Tanto aparato, tanta máquina con su "paraphernalia", apenas utilizados una o dos veces, podrían tener un aprovechamiento posterior, de segunda mano. Surge el "empresario" que funda la ópera itinerante llevando acá y allá todo ese fasto decaído en una resurrección precaria a la luz de humosas candilejas de aceite. Entre 1637 y 1638 una "compañía" lleva a Venecia óperas que proceden de la estética romana[39] y que se cantan en un teatro público: son las primeras de su género que se representan ante un público "de pago". Poco después, el número de teatros fundados por particulares ascendía a dieciséis. En ellos se cantarán las últimas óperas de Monteverde que aseguran por la virtud de su genio el cauce hondo por donde se verterá la corriente lírica. Esas óperas, muy distantes ya del *Orfeo* de su juventud, "operan la fusión —dice Henry Prunières— entre el estilo de sus

primeros dramas recitativos y la estética romana de la 'ópera cantata'", y, a través de treinta y cinco años de distancia, se aproximan, más que a sus primeras producciones, a las que se esparcían por toda Italia, en particular a las que Francesco Cavalli, su discípulo, escribe en Venecia entre 1639 y 1670, representándolas en los teatros públicos anteriormente mencionados, alguno de los cuales se conserva actualmente con otro nombre.

Cavalli cultiva, en este sentido, un estilo de ópera dirigida a un auditorio ciudadano, es decir, una ópera que puede llamarse "pública" en contraste con la anterior ópera "aristocrática". El es el fundador de la escuela veneciana que Monteverde inicia y en la que después se incluye, como Haydn respecto de Mozart en el arte del cuarteto. Cavalli, cuyo genio respondía generosamente a las características del arte veneciano, gustaba desarrollar en sus óperas amplios panoramas históricos, vastas composiciones decorativas al modo de un Veronés, un Tintoretto o de un Tiépolo. Sus óperas, que se mantienen en Venecia durante treinta años, pasan al extranjero, e incluso llegan a los Pirineos con la ocasión, bien repetida en la historia de la ópera, de un matrimonio principesco; final dichoso de un tratado de paz. Verdadero creador de la "ópera histórica", que cerrará sus puertas en el siglo XIX tras de Rossini y Meyerbeer, Cavalli no dejó por eso de cultivar el género menor de la ópera bufa respecto del cual hablaremos al repasar la música escénica en el siglo XVIII. Pero esa ópera histórica había alcanzado ya un nivel muy alto dentro del XVII con *L'Incoronazione di Poppea,* de Monteverde, estrenada en el teatro de San Giovanni e Paolo en el otoño de 1642, un año antes de que Monteverde fuera sepultado en la iglesia de los Frari, opulento museo de la mejor época veneciana.

Un cardenal italiano —G. Mazarino—, que alcanza en la corte de Luis XIII y Luis XIV el mismo poder omnímodo que llegó a asumir en el terreno de las diversiones, de los *menus plaisirs* del rey, otro italiano, Lully,* se había propuesto implantar en París el género que tanto le había apasionado en Roma. Lleva cantantes, músicos y, desde 1645, hace representar óperas en la corte que causan gran movimiento en la opinión. En 1660 llama a Cavalli, que da algunas de sus producciones mejores. El mismo año (1662) en que estrena su *Ercole amante,* Lully era nombrado "superintendente de la Música" y en poco tiempo lograba desterrar la música italiana sustituyéndola principalmente por la propia, que comprendía inteligentemente la psicología francesa y los gustos de aquel público, el cual no tardó en reconocerle como un músico "francés" por excelencia, cosa que perpetúan sus críticos, franceses desde luego.

El florentino Juan Bautista Lully, o Lulli (1632), llegado a París a la

* G. B. Lully, también escrito Lulli; firmaba su apellido con "y" griega, ortografía que respetamos.

edad de catorce años, había desempeñado servicios menudos en casas señoriales, logrando pasar después a la corte en calidad de violinista y danzarín. Su papel consistía en bailar en los *ballets de cour*, género que ya envejecía y cuyas inmediatas transformaciones deben mucho al prodigioso talento de Lully. Pero el fondo de tales cambios era netamente francés, y los historiadores franceses de la ópera reiteran este hecho que da a su ópera un carácter autóctono, a diferencia de los países que se limitaron a transplantar en su terreno la ópera italiana o a imitarla más o menos servilmente.

El ballet de corte que en la época de Carlos IX y de la Pléyade pretendió por un momento reconstituir la tragedia griega con recitados, coros y danzas, tendería, en el siglo XVII, a convertirse en un espectáculo pantomímico y danzable, pero los coros y los recitados declamados o cantados figuraron todavía durante largo tiempo. Destinado al mayor fasto de la corte, todo tiende en él al lujo y a la visualidad. El rey y los principales personajes de su séquito se mezclan en el mismo terreno en que los *baladins* hacían sus evoluciones y los *danseurs* sus piruetas. La aglomeración de elementos brillantes llega a convertirle, en algún momento, en una especie de lo que modernamente se llama una "revista de gran espectáculo". Pero en los primeros años del siglo habían estado en París, Rinuccini y Caccini, inclinando el género hacia la ópera naciente, cosa que se desarrolló en los años de la regente María de Médicis. La importancia dada a los recitados contribuiría a acentuar esa tendencia, mas cuando Mazarino llevó a los operistas e hizo representar las obras de Sacratti, Rossi, Caproli y Cavalli, el público, elegante y refinado en sus conocimientos de arte— aquel público para el cual el ejercicio del *goût* era un punto inequívocamente enunciador de su posición social—, dudó acerca de si la lengua francesa era susceptible de anexionarse un sistema de recitado lírico al estilo italiano, escrúpulo que acució igualmente a Calderón, como ha de recordarse;[40] Lully resolvería este problema.

Lo que Lully hizo para la tragedia musical en Francia, tras de una muchedumbre de músicos de poca monta, no logró realizarlo ninguno de los españoles que pusieron manos en el empeño. La ópera española no llegó a formarse en el sentido que el alto teatro de Lope y Calderón pudo haber sugerido a un músico de genio, y tuvo —según se ha visto— que contentarse con derivar hacia géneros menores que equivalen, en cierto modo, a las *comédies-ballet* * del tiempo de Lully, especie menor de la *opéra-ballet*, en la que él intervino decisivamente al aumentar la importancia de la colaboración vocal en el ballet, y que sirve excelentemente de compromiso entre ese género y el de la ópera. La *opéra-ballet* de Lully aparece ya en 1657 como desarrollo de escenas italianas recitadas de las que sensiblemente se aparta

* Véase lo dicho anteriormente sobre el *Ballet comique* del XVI, que la *Comédie-ballet* reproduce poco más o menos, con argumentos más construídos.

para atenerse en lo sucesivo al recitativo francés, el cual eleva Lully a un punto apenas superado en su perfección y poder expresivo. La *comédie-ballet* viene más tarde, entre 1664 y 1671, y en ella colabora con Lully el propio Luis XIV, en un trabajo de acomodación de los muchos tanteos anteriores, con lo que se fijan dos tipos diferentes: uno de gran empaque y prosopopeya, no sin énfasis, que va a conducir a la tragedia musical; el otro, más ligero, conducirá a la ópera cómica.

Un poeta, Pierre Perrin, al que estaba asociado el músico Robert Cambert, quiso ofrecer, desde 1669, como se dijo en el capítulo anterior, las óperas al gran público. Con mal éxito, quizá porque comenzaron por las suyas; pero en 1672 Lully compra a Perrin su "privilegio" (era el momento en que los "privilegios" concedidos por el monarca equivalían a las "patentes" posteriores) y tras de obrillas pequeñas, pastorelas, ballets y comedias-ballets en trozos, Lully monta su primera "tragedia en música" *(Cadmus et Hermione,* 1673) con libro del poeta Quinault, quien seguirá proveyendo a Lully con abundancia. El espectáculo se aproxima considerablemente al teatro mitológico, espectacular, pastoril, de las óperas precedentes, sin perder de vista la actualidad política y la adulación. Lo que importaba en él, sobre todo para lo futuro, fué el empleo que Lully hace del recitado, en el que se basa toda la acción. Trozos cantados de varia índole se enlazan por *ariosi* que son recitativos de carácter melódico, los cuales acompaña Lully, particularmente en sus últimas obras, con la orquesta.

En este terreno, Lully adelanta asimismo un paso decisivo, y su orquesta describe, "pinta" ya, situaciones heroicas, patéticas, pintorescas, espectaculares. La plasticidad de los caracteres va acentuándose y en las obras de la última época, Renaud o Acis, Armida o Galatea, pueden distinguirse entre sí al tiempo que se definen a sí mismos. Como recuerdo de los tiempos que Lully y Quinault hacen pasar por caducos, el baile figurará en un plano importante en sus óperas: el camino, luego afirmado por Rameau, conducirá a Gluck: el hombre a quien la música dramática espera.*

El estilo de Lully, la importancia adquirida por el género y su arraigo entre los espectadores propagaron en seguida sus óperas por toda Francia y por todas las naciones musicales, entre las cuales España fué la menos afectada, con la consecuencia de que se retrasase y capitidisminuyese el valor de nuestra tragedia musical.

Al expirar ese siglo turbulento se extiende la paz por Europa. En las naciones vencedoras, la ópera constituirá el más grande esplendor cortesano. En las vencidas servirá de lenitivo. En uno y otro caso, de acuerdo con el estado, brillante o discreto, del Erario. A mediados del siglo, en 1648, se

* Sobre el desarrollo de la ópera francesa entre Lully y Gluck, se habla más adelante, en el cap. VI de la Quinta Parte.

había firmado la paz de Westfalia, que daba la independencia a los Países Bajos, y que, tras de la Guerra de Treinta años, dejaba arruinada a Alemania con sus numerosos príncipes protestantes y católicos. Todavía duraría diez años más la guerra entre Francia y España, que terminó, como se ha recordado, con la paz de los Pirineos, en 1658. España quedaba en pésima situación económica, pero Francia pasaba a ser el estado más poderoso de Europa: la corte de los Borbones conocerá un fasto creciente y su lujo asombrará a Europa entera, donde se envidiará a ese genio prodigioso de Lully que, ligero en sus costumbres privadas, había dotado a Francia del espectáculo público más notable y de más profunda influencia en el arte lírico del siglo siguiente.*

Al tenor de Francia, Austria asciende a un gran poderío. El Imperio sale robustecido tras de aquella guerra de tres décadas. Los turcos son vencidos. Rackoczy, derrotado. En 1707, Hungría pasa a formar parte del Imperio durante dos siglos. La corte de Viena rivalizará en esplendor con la francesa. Inglaterra, por su parte, realiza la unidad de su política monárquica y se dispone a gozar de una larga época de paz fructífera. Desde 1660, Suecia es el más potente Estado báltico. Polonia elige rey en 1683 a Sobiesky, vencedor de los turcos y se prepara para eclipsar el lujo asiático de la corte moscovita. Pero Rusia, que durante el siglo XVII era todavía un país bárbaro, comienza a iluminarse con las luces de Occidente, las que llegarán a resplandecer durante el XVIII en la corte de Petrogrado, resonante de músicas italianas.

Tras de Cavalli, en Italia, Marco Antonio Cesti hereda su gloria mientras aquél se hallaba todavía en plena reputación. Contemporáneo de la primera mitad de la labor de Lully en Francia, Cesti muere en Florencia el año mismo (1669) en que Perrin y Cambert sacaban las óperas de su confección al gran público parisiense. Las óperas de Cesti se escuchan en Italia y, fuera de ella, ante el archiduque Fernando y la reina Cristina de Suecia. Es ya un género de ópera en el que la ópera italiana adquiría un valor de circulación universal. Su estilo va a extender el "italianismo" por toda Europa, para nutrir por largo tiempo a aquellas naciones que no saben elevar su idioma

* Sobre Juan Bautista Lully y su importancia en la creación de la ópera francesa, véase: Ludovic CELLER, *Les Origines de l'Opéra*, París, 1868; [Le] PRÉVOST D'EXMES, *Lully musicien*, París, 1878; Th. LAJARTE, *Lully*, París, 1878; E. RADET, *Lully, homme d'affaires, propriétaire et musicien*, París, 1891; H. PRUNIERES, *Lully*, París, 1910; *La Vie illustre et libertine de Jean-Baptiste Lully*, París, 1929; Lionel DE LA LAURENCIE, *Lully*, París, 1919; Romain ROLLAND, "Notes sur Lully", en *Musiciens d'Autrefois*, París, 1919; en "L'Opéra au XVII siècle (France)", vol. III de la *Encyclopédie du Conservatoire de Paris*, París, 1914; "Lully et l'Opera", número especial de la *Revue Musicale*, París, enero 1925; F. BOETTGER, *Die Comedie-ballets von Molière und Lully*, Berlín, 1930.

vernáculo a un nivel suficientemente prestigioso en la categoría artística, y que no logran, por otra parte, dar a su teatro popular un impulso análogo a aquél con que Nápoles internacionalizará su dialecto local en la ópera bufa.

Frente al genio "popular y apasionado" de Cavalli, como dice Romain Rolland, el de Cesti no deja de conservar sus caracteres nacionales aun haciéndose cosmopolita; pero lo dulcifica y lo viste "para la exportación", según fórmula muy reiterada posteriormente. El carácter refinado, suavemente melancólico, soñador, de su música; su afición a lo pintoresco y su discreta incursión en el terreno de lo cómico, favorecerían la boga de sus óperas por los teatros de las cortes europeas. Con él, la ópera veneciana decae. El género no se mantiene a gran altura más que en Nápoles; la región italiana —bien que dominada por una rama borbónica— donde la ópera floreció más tarde, aunque no sin mérito, en el melodrama de Francesco Provenzale, de quien procede Alessandro Scarlatti, la última gran figura operística del siglo XVII.

Su hondo sentido se plasma en el desarrollo que Scarlatti da al "aria" con repetición, "da capo"; pero sin que dejase de rendir tributo a la pasión napolitana por las canciones y ritmos populares. Un aire de gran amplitud y nobleza distingue el estilo de este Scarlatti, que fué el padre de Domenico, el clavicimbanista famoso entre todos los de su época, el cual curió en Madrid, en 1759, tras de largos años de servicios al rey Fernando VI el melancólico y de su portuguesa esposa Bárbara de Braganza.[41]

Ambos Scarlatti fueron figuras de un alcance internacional y su influencia se extendió a hombres de la profunda significación histórica de Juan Sebastián Bach y Jorge Federico Haendel. Sus coterráneos, en cambio, saben apreciar mal ese talento, inclinados en rápido declive hacia los chispeantes atractivos de la ópera bufa. Desde entonces, se hace costumbre injertarla entre los actos solemnes de la ópera seria, según prácticas muy añejas ahora revividas. Con ellos, dice Romain Rolland refiriéndose precisamente a los Scarlatti, el estilo sofocará al pensamiento. La elegancia de las maneras hará olvidar la insignificancia de alma. La ópera, que ha dejado de ser popular, vuelve otra vez a ser cortesana, y se sabe qué fasto exterior, qué lujo vacío desplegaban en Nápoles los virreyes españoles y qué artificiosidad reinaba en aquella corte extranjera en un país donde el alma popular es tan cálida y tan vivo el ritmo de su sangre. Contra esa ópera aparatosa y brillante, pero fría, reaccionó el pueblo bajo la forma de un teatro dialectal que opone su habla rústica al italiano de dioses y héroes helénicos o romanos. La ópera bufa es el desquite del pueblo de Nápoles contra sus dominadores y contra los artistas italianos que hacían la reverencia ante la potestad delegada.[42]

El rumbo de la ópera "italianista" variará según el estado económico de las cortes que visita. Cuando pasa en París al dominio del público ciudadano,

del "bulevar" y se extiende a poco por la provincia francesa, el destino de la ópera estaba trazado. La nueva sociedad en ciernes, la burguesía, haría de ella su espectáculo favorito. De ese modo, el magno espectáculo del segundo Imperio francés, que es la ejemplar manifestación de un Imperio burgués, será, mediando el siglo XIX, la "Gran Opera francesa".

Entre tanto, el pueblo de las ciudades —que si puede tener una cultura escasa, un gusto sin refinamientos, tiene en cambio una intuición profunda y, sobre todo, no se equivoca en sus gustos— se desprendería un tanto de la ópera para buscar aquel tipo intermedio, enteramente francés, de la Opera-cómica, en seguida fundido con la corriente italiana de la ópera bufa llevada a París y al mundo entero.[43] Junto a estos tipos de arte menor que crea el siglo XVIII, se desarrolla el gran arte que constituye su mayor gloria, pero que sabe mirar a aquel terreno alegre con el rabillo del ojo. Ese arte es la música instrumental: la Sinfonía de orquesta y los géneros de música de cámara y de sala.[44]

NOTAS

[1] *Vid.* el cap. II, Henry PRUNIERES, *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, París, 1914, describe (p. 3) la encamisada que se celebró en 1393 para entretener a Carlos VI. Entre las "entradas" bailables hubo una de salvajes que danzaron la moresca. Los salvajes llevaban camisas untadas con pez sobre las que se había desparramado lino en rama. El duque de Orleans hizo su entrada con hachas encendidas, que acercó a uno de los momos, prendiéndole fuego. Un momento después ardían todos, comunicándose el fuego al local. El suceso dejó amargo recuerdo. Sobre los primeros ballets franceses véase asimismo Ludovic CELLER, *Les origines de l'Opéra et le Ballet de la Reine* (1581) *Etude sur les danses, la Musique, les orchestres et la Mise en scène au xvie siècle*, París, 1868.

[2] "En tiempos de Felipe III, poco amigo de los festejos teatrales, se representaban comedias palaciegas casi exclusivamente en el cuarto de la reina Margarita, que gustaba de ellas y, por lo que se pagaba a los cómicos que las hacían (200 reales por cada uno), se viene en conocimiento del escaso aparato y lujo escénico con que serían ejecutadas. Y aun esto hubo de cesar en 1611 en que falleció aquella dulce y piadosa reina". "Tampoco los primeros años de Felipe IV se singularizaron por el esplendor de esta clase de fiestas. Hacíanse en el real palacio desde 1662 frecuentes representaciones cada año; pero salvo alguna que otra extraordinaria, como la que en la primavera de dicho año se ejecutó en los jardines de Aranjuez, en que las damas de palacio y la infanta Doña María representaron *La Gloria de Niquea*, del Conde de Villamediana [*(vid.*, más adelante, en el texto de este capítulo)] y *El vellocino de oro*, de Lope de Vega en lo general iban las compañías a un salón del antiguo alcázar, y sin aparato alguno recitaban ante los reyes la misma comedia que al día siguiente daban al pueblo en los corrales de la Cruz o del Príncipe".

"Pero todo cambió desde que en 1630 se construyó el palacio del Buen Retiro, con su teatro, que ocupaba el ala sur del gran cuadrilátero que formaban aquella serie de edificios, y más aún cuando en 1639 se levantó el que ya entonces se llamó 'Coliseo del Buen Retiro', mucho más capaz, regular y suntuoso que los viejos corrales madrileños. En ambos, alternando con las representaciones, que también se hacían alguna vez en el estanque grande y en el teatro real de la Zarzuela, cerca de El Pardo, se dieron aquellas solemnes fiestas escénicas, costosísimas en trajes y tramoyas, para cuya composición y adorno se trajeron de Italia famosos ingenieros, como fueron Cosme Lotti, el Vaggio y Antonio María Antonozzi, auxiliados por los nuestros Juan de Mora y Alonso Carbonell".

E. COTARELO Y MORI, *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mogigangas desde fines del siglo xvi a mediados del xviii*, Madrid, 1911, t. I, vol. I, p. XXXII.

[3] Por diversas razones que pueden imaginarse, entre ellas la fatiga que causaba en la atención de un público de no muy honda cultura el desarrollo ininterrumpido de una tragedia, bien por la dificultad de acomodarse y desacomodarse en los sitios donde se representaban, bien por otras causas, se observa que desde los primeros años del siglo XVI las representaciones de obras de cierta longitud y seriedad de estilo y carácter están interrumpidas por multitud de piezas pequeñas de carácter variado que ocupan el lugar que en nuestros tiempos se conoce como "entreactos". La sociedad de los siglos XVI y XVII no conoce las pausas que nosotros denominamos así, entreactos, sino que en su puesto se injertan piezas que, por esta razón, se llamaban en Italia *intermezzi*, *intermedii* o *intromesi*, de las que ya se ha hablado: así, por ejemplo, en *La Calandra*, de Bibbiena, representada ante la corte de Urbino en 1513. Esas pequeñas piezas, que llevan diversidad de nombres en España, tienen por lo regular un argumento ligero, y en ellas entra en diferente proporción una música procedente casi siempre del numen popular. El estudio más completo que se ha hecho sobre el particular es el anteriormente citado de don Emilio Cotarelo y Mori del que resumiremos con la mayor concisión posible aquellos informes indispensables para dar idea al lector de cómo eran en España esas pequeñas piezas teatrales y de cuál era su música; lo cual importa sobre todo porque se observa en ellas la continuidad del espíritu popular desde las piezas del teatro religioso medieval y, tras de ellas, los Autos, Representaciones, Eglogas y Farsas de nuestros autores de fines del siglo XV y principios del XVI, alguna de cuya música, en estilo polifónico, está recogida en el *Cancionero de los siglos xv y xvi*, de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, transcrito por don Francisco Asenjo Barbieri (Madrid, 1890).

El lector puede encontrar alusiones al carácter de la música de dichas piezas en la *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo xix*, del mencionado don Emilio Cotarelo (Primer vol., Madrid, 1934) cap. I, o, más ceñidamente, en mi artículo "La Música en el primitivo Teatro Español anterior a Lope de Vega y Calderón", impreso en el primer número del *Boletín del Instituto de Musicología y Folklore*, México, 1940.

El género de música madrigalesca, a varias voces, representaba en España tanto como en los países del norte de Francia y en Italia, la forma más elevada de arte en el momento, y había sido precedido por tipos de música polifónica de inspiración popular. En España estaba vinculado a una poesía que desde los primeros tiempos de la influencia trovadoresca, en el siglo XII, opone el *villancico* o canción *villanesca*, de villa, a la canción trovadoresca de corte, más refinada en forma. Quizá lo fuese también en su música, pues parece que desde las primeras cantigas conocidas de Martín Codax, un trovador gallego del siglo XIII, es posible reconocer cierto sabor popular, y aun local gallego, en giros que deben de haber llegado hasta nuestros días. (V. vol. I, p. 236 *s.*)

Estas eran formas monódicas anteriores a la avanzada polifonía vocal del villancico

con que Juan del Encina termina sus breves églogas pastoriles, en medio de alguna de las cuales se intercalaban bailes rústicos sobre motivos con toda seguridad populares, puesto que en los villancicos polifónicos del Cancionero de Barbieri se indica que tal texto ha de cantarse sobre determinado tono, ya hecho popular. La época de Encina, que coincide exactamente con la de Josquin Des Près, no reconoce como forma artística la monodía popular, pero ésta persiste, en España por lo menos, dentro de una manera inequívoca en los *romances*, equivalentes en Castilla, en cierto modo, a las *chansons de geste* francesas, y que incluso fueron posiblemente representados. De cualquier modo, cuando Francisco Salinas tiene que discutir en su libro sobre los *Siete [Tratados de Música*, en la segunda mitad del siglo XVI, el ritmo de la prosodia castellana, propone como ejemplo algunos tipos de monodía popular, que había llegado viva hasta entonces a través de tiempos que él mismo reconoce como antiguos.

Aunque Encina debió de tener una posición brillante en la corte ducal, el palacio de la villa de Alba y quizá el género de vida a que su servidumbre le obligaba, terminaron por aburrirle. En 1496, el año en que publica la primera edición de sus obras (que dedica a los Reyes Católicos, al príncipe Don Juan y a los duques de Alba), quiere ya irse a otro lado, pues encuentra que *cualquier zurroburre* sirve para desempeñar lo que a él le encomiendan sus señores. Ya antes de esta fecha estuvo en la Corte y había llegado, al parecer, hasta el emporio granadino, por el tiempo en que los Reyes Católicos plantaban su pendón en las torres de la Alhambra. Pero Italia era el punto de mira de los artistas de aquel temprano Renacimiento español, y Encina se encuentra ya en Roma en los comienzos del siglo XVI. Se ignora con exactitud la fecha, pero en 1502 era ya *clérigo familiar de* S. S. [Alejandro Borgia] *y residente en la corte romana.*

El popularismo que lleva a Encina a escribir en dialecto sayagüés alguna de sus escenas, de fuerte color rústico, se deja sentir asimismo en la inspiración de su música. Sus composiciones polifónicas son notables por su sentido expresivo, y la escrita para deplorar la muerte de la reina católica, *Triste España sin ventura*, guarda aún unos acentos conmovidos. En Encina, como en los compositores italianos contemporáneos suyos, el contrapunto tiende a hacerse isocrónico y silábico, en contraposición a la elaboración de los grandes madrigalistas, especialmente los francoflamencos. Y es de observar que la razón de esa simplificación consiste, sobre todo, en españoles e italianos, en el ajuste de la expresión a la prosodia, deseo que viene practicándose en las formas menores de la polifonía de inspiración popular, como *frottole, villanelle* y *villancicos*. La inspiración de Encina tiene un fuerte sabor burlesco, pintoresco, y en las frecuentes intervenciones de personajes rústicos en sus diálogos llega a emplear tanto como los modismos aldeanos o dialectales, una jerga de otros idiomas: así en uno de los villancicos de Encina insertado en el libro de Barbieri, donde aparece una mescolanza de español e italiano. Así, también, más tarde, en las composiciones burlescas, quizá de origen francés, o al menos algunas de ellas que aparecen en Gil Vicente con el título de *enseladas* y *ensaladas*, con que se popularizarían, como las de Mateo Flecha después, en quien encontramos con ese nombre un género afín al madrigal cómico, que viene a equivaler en nuestro país a algunos tipos italianos.

Las primeras Eglogas de Encina, destinadas al oratorio de la duquesa de Alba, tienen el carácter sagrado de las *representaciones* y *autos* semilitúrgicos anteriores, pero las églogas profanas donde el diálogo aprendido en Virgilio se desarrolla y toma soltura, no estaban ya destinadas al templo ni a la plaza pública, sino a ese escenario construído *ad hoc* en el palacio del duque, para ser escuchadas por los magnates y demás personajes de la corte de Aragón y Castilla. Todavía se refieren a tópicos de un regusto medievalesco, como son el del Carnaval y la Cuaresma, o a bromas uni-

versitarias, como en el Auto del Repelón, donde el lenguaje de los estudiantes se mezcla con el de los rústicos. Pero una segunda época nace en Encina al contacto con la literatura italiana renacentista. Los pastores virgilianos aparecen vestidos a la moda toscana, como en las églogas de Antonio Tebaldi, y otros aspectos se dejan sentir en la titulada *Egloga de Plácida y Victoriano,* que Encina representa en 1513 en Roma, en la mansión del Cardenal de Arborea y en presencia del Papa Julio II,* donde Júpiter y Venus sustituyen a Cristo y la Virgen. Pero este helenismo renacentista se encuentra ya en Encina antes de su viaje a Italia, como en la representación que en 1496 hace ante el príncipe don Juan; paganismo que llega a exagerar en una paráfrasis del Oficio de difuntos, con villancicos que traducían en profano las oraciones litúrgicas de ese Oficio, y que si pudieron complacer a aquellos personajes, enojaron a la Santa Inquisición española que puso la *Vigilia,* inserta en la mencionada Egloga romana, en el índice expurgatorio.

La práctica de rematar las piezas representadas con pequeñas formas polifónicas, era común en los contemporáneos de Encina y en sus inmediatos sucesores. Al morir Fernando de Torrijos, que, con Diego de Fermoselle, fué, sin duda, el maestro de Encina, éste aspiró al puesto que Torrijos, a quien denomina como "huerte canticador", desempeñaba en la catedral de Salamanca. Rival triunfador suyo fué Lucas Fernández, cuyas *Farsas y Eglogas,* que datan de los primeros años del XVI, terminan en uno o dos villancicos. Las de Bartolomé Torres Naharro son del mismo período, y en ellas hay, además del villancico final, un conato de danza, como en alguna de las Eglogas de Encina. Asimismo ocurre en otros autores que cito a continuación, y en los cuales la intervención musical tiene un interés creciente.

¿Qué clase de polifonía era ésta que se cantaba en dicho teatro incipiente? Es sabido que España, tanto como Italia, conocían bien el arte de la polifonía francoflamenca del siglo XV, pero que se contentaron con imitarlo, en las formas profanas menores, sin introducir grandes novedades en el desarrollo técnico que ese arte había experimentado en las escuelas del norte, y que en su cultivo de las pequeñas formas polifónicas de estirpe popular buscaban la sencillez de estructura, preferían el isocronismo a la diversidad de las voces contrapuntales y procuraban seguir estrechamente la prosodia silábica. Este tipo de música cantada se había extendido mucho por España. El *Cancionero de los siglos XV y XVI,* publicado por Barbieri, contiene obras de más de cuarenta músicos españoles, junto a italianos, al parecer, como Cornago (más probablemente español); flamencos, como d'Ascanio (Josquin Des Prés) y Vrede; y franceses como Maillart, Milart o Milarte (Jean) llamado Jacob en el Cancionero, que fué discípulo de Josquin. La de Josquin es precisamente una frótola, el género que en la Italia del 400 equivale al villancico español, a pesar de las peculiaridades específicas de cada cual. Las frótolas se cantaban en Italia al unísono, o bien a tres y cuatro partes, mientras que la melodía dominaba en la parte superior. En algunos comediógrafos españoles de comienzos del XVI, se manifiesta claramente que se cantan también a dos voces, y la palabra "dúo" está expresamente anotada en Diego Sánchez de Badajoz, el autor más fecundo del

---

* *Representación de la Farsa de Plácida e Vittoriano, compuesta* en Roma según lo afirma Juan de Valdés, y de la cual existe una edición romana de 1514, al decir de Moratín, que hasta ahora no ha sido descubierta (MITJANA, nota VII a sus comentarios al llamado *Cancionero de Upsala).* El testimonio de que *quizá* fuese esa farsa, o comedia o representación o égloga, la que se puso en escena ante el Papa Julio II se desprende de una carta de Stazio Gadio al Marqués de Mántua fechada el 11 de enero de 1513 y publicada por Alessandro Luzio en su estudio sobre aquel Marqués, Federico Gonzaga (Roma, 1887).

siglo XVI, mientras que en la *Farsa Militar* del mismo, dos pastores cantan a dos voces, "por contra y tenor", pero lo más general es que se cante a tres o cuatro voces, aun cuando haya ejemplos de una sola voz, por lo regular acompañada con un instrumento rústico.

Es muy de notar que estas composiciones enriquecen sus especies en Gil Vicente, el más grande de los comediógrafos de la época y en quien el empleo de la música tiene ya un carácter de auténtica colaboración con el contexto de la obra, y aun un sentido pintoresco o expresivo o cómico, por turno. Gil Vicente, que pertenece a la época imperial (como Torres Naharro), nació en tierras de Portugal, pero, como era corriente entonces, escribía alternativamente en portugués y castellano. En él encontramos otra denominación del villancico, que es la de villancete o vilancete, siendo esta última la que más se aproxima al probable origen del vocablo en la primitiva lírica gallega, como *cantiga de vilão*. Diré de paso que las *villanelle*, que con las *canzonette* van a continuar en Italia, especialmente en Nápoles, la boga de la frótola a partir del segundo tercio del siglo, envían su influencia a España bajo el nombre de villanelas y villanescas, que no provienen, pues, del villancico primitivo, sino de formas más elaboradas en Italia, mientras que la "canzonetta" aparece en Gil Vicente bajo dos formas de escritura: *canzoneta* y *chanzoneta*, dando a entender, quizá, que esta última haya venido a España por caminos franceses. La *chanson*, el género polifónico francoflamenco más prestigioso de la época en el terreno de la música profana, y la *canzone* o *canzona* italiana, de abolengo popular, dan sendos diminutivos en *chansonnette* y *canzonetta*.

Ese origen francés es más seguro en otro género de polifonía cómica que se suponía vernáculo: la "ensalada", una de las cuales aparece en el *Auto de fe* de Gil Vicente, que es de 1510, dando fin a la obra a cuatro voces. Las *ensaladas* del catalán Flecha habían hecho creer que era un producto nacional medio siglo posterior a esta fecha, pero Vicente dice claramente que "veio de França" —vino de Francia—. Su carácter burlesco se advierte en la "ensalada" inserta en la *Farsa dos físicos*, comenzando por el juego de palabras hecho con su nombre culinario que probablemente no es el original de la invención (aunque la mezcla de cosas, versos e idiomas sea característica de estas obritas). La práctica de "cantar en chacota", o sea en burla, figura en otras obras de Vicente y está continuada por Cervantes en la comedia *La casa de los celos*, trastocando las palabras de un villancico cantado a dos voces y acompañado por dos instrumentos.

Gil Vicente emplea el término de Cantigas en un sentido genérico para designar, como en la primitiva poesía gallega, varias clases de poesía cantada. La que con las anteriores aparece más reiteradamente en este autor portugués, es la "folía", cuya procedencia lusitana está atestiguada ya por Salinas en su obra sobre los *Siete Libros de la Música*.* Está siempre cantada a cuatro voces y se da a entender en algún momento que tiene un tono determinado, como en los otros muchos casos en que se dice que se cante tal letra por tal "sonada"; así en Lucas Fernández, donde con cierta sonada se canta un "motecito", un motete a tres voces, "en canto de órgano".

Vicente emplea la palabra "volta" terminada una "folía", al parecer en un sentido de repetición mejor que no de danza,** pero es frecuente que se bailen algunas de estas

---

* El vocablo existe también en castellano: "*Folía*: f. fig.: Cualquier música ligera, generalmente de gusto popular || pl. baile portugués || Tañido y mudanza de un baile español". *Dic. de la Lengua Española*. R. A. E. Madrid, 1927. Véase más adelante.

** Se encuentra, sin embargo, por la misma época: *porque ponen las escuchas || sobre músicas y vueltas* (en Quirós, nº 291 del *Cancionero Castellano*, editado por Foulché Delbosc". La *vuelta* no parece tener nada que ver aquí en los versos de *vuelta* a los villancicos, o las repeticiones *(da capo)* de las folías, sino que han de ser movimientos de la danza así llamada.

músicas, sobre todo cuando van acompañadas por un instrumento que, en la mayor parte de los casos, es de origen popular, como corresponde a los rústicos interlocutores de las piezas. Unas veces es el viejo rabel, de origen morisco, y del que hemos hablado detalladamente, instrumento que ha perdurado hasta hoy en algunas provincias españolas. En el *Diálogo para cantar*, de Lucas Fernández, con música de Badajoz, se indica que lo que se tañe es un "rabel dominguero"; esto es, el utilizado en las fiestas o esparcimientos de las gentes villanas en ese día de descanso. El hecho de tañer en un instrumento constituye ya una clase determinada de música diferente de las chanzonetas en Vicente, quien hace que sus pastores ofrezcan al niño recién nacido en Belén "tangeres e bailes", mientras que Lope de Rueda pide a uno que cante acompañándose en la guitarra y diciéndole: "tanges y cantes". El vocablo "tango" que ha persistido en la música popular andaluza instrumental y vocal, no debe de tener otro origen.

De "chilladora" guitarra califica Rueda a ese instrumento, el único que acompaña, acaso con una zampoña, a los villancicos cantados por sus pobres músicos itinerantes; pero si en las más ocasiones los villancicos eran cantados sin ninguna clase de acompañamiento, y aun a una sola voz, en otras se alterna el canto entre dos personas, mientras que parece que una tercera proveerá el chillón acompañamiento guitarrístico que se menciona. No era más amable la música en boga de aquellas gentes humildes, bien versadas, por otra parte, en la terminología técnica del canto polifónico. Fernán López de Yanguas, en su *Farsa Sacramental*, impresa en 1520, advierte cómo un pastor "canta los tenores" (y este plural indica el sentido del *teneur* francés o canto dado), sobre un tema popular, según repetidamente se observa en este teatro español. Otros cantan la "cuentra más alta" (contralto) y el bajo, mientras que un ángel dominará el conjunto cantando un "tripe", o sea, dice el autor, "los chillidos mayores". Aquellos ángeles no debían de tener, sin duda, una voz celestial; pero la aridez era de norma. Ya el Arcipreste da al rabel el calificativo de "gritador" (para las altas notas), y el de "arisca" a la guitarra y sus puntos, y otros poetas, más tarde, en el siglo xv, hablan de "cencerrear las vihuelas".

Esta terminología, que a primera vista pudiera parecer paródica, se repite a mediados del siglo en Francisco de Avendaño, advirtiendo que la "cuentra", o sea el contralto, hará el discante, mientras que el bajo, que comienza el villancico, lo canta un señor versado en música, pues que canta "por *sol, fa, mi, re*", es decir, solfeando.

En Diego Sánchez de Badajoz, una negra canta "al son de un villancico acompañándose con su pichel" (un vaso cónico de estaño), al paso que en una "Moral", reminiscencia de las "Moralités" francesas que llega hasta Lope de Vega, la Justicia canta mientras tañe un villancico en una vihuela. La vihuela, sin especificación ulterior es, en este momento, simplemente una guitarra, quizá no tan "arisca de puntos" como las otras mencionadas. Cantar folías acompañándose de instrumentos pastoriles está convertido en verbo por este autor, que dice en una de sus *Farsas:* "Aquí folían y cantan con sus panderetas y su atambor los que están encubiertos en el coro"... la folía siguiente (sobre un tono conocido), y en otra de sus piezas el canto de folías se repite al son del pandero o adufe. En Cervantes, en la comedia aludida, hay ya, a más de guitarras en actitud de dar serenata a una joven, música expresiva de "flautas tristes" y de chirimías, unas con ocasión de acompañar convenientemente a la acción dramática; en otra, doblando las voces de un villancico a tres partes.

El órgano aparece en alguna ocasión, como en una égloga de Navidad de Lucas Fernández, o sea en uno de los más tempranos ejemplos, lo cual es indicio, para Cotarelo, de que las representaciones se hacían dentro de la catedral de Salamanca. Sin ser convincente este hecho por sí solo (pues que las cuentas de la catedral hacen ver que se

trataba de un órgano portátil que se sacaba a la calle en esas fiestas),* es de notar que en Sánchez de Badajoz el término "coro" está ya entendido en el verdadero sentido del coro clásico, o sea muchedumbre de personas, tras de las cuales se ocultan los músicos y cantantes que "folían" ** "sin que los vea el pueblo". El cantante oculto canta "una copla" de folía sobre un tono determinado, a seguida de lo cual el coro canta y baila la susodicha folía. La escena se repite varias veces, y una de ellas es un villancico a dúo (o a dos voces conjuntamente), bailado "mano a mano" por ambos ejecutantes; después de lo cual el "coro", así llamado, canta un "verso en fabordón", terminando la obra con música del coro en canto de órgano. Debe tenerse en cuenta que, aunque en la obra intervengan personajes míticos como la Sibila, o sagrados, como San Juan, el resto son pastores, serranas y gente del pueblo. Que esta música precaria estaba oculta a los ojos del espectador (y ello es lo más natural), se deduce de lo que Cervantes dice en el prólogo de sus Comedias, cuando advierte que sólo el toledano Navarro se decidió a sacar a escena la música "que antes estaba detrás" del teatro público. Otros "coros", y con carácter popular como uno de "lavandeiras", existen también con este nombre en Gil Vicente.

El sentido dramático del canto gana constante plasticidad en las músicas del siglo XVI. Es notable ver la acotación de Sánchez de Badajoz en su *Farsa del juego de cañas,* en la que dice que la Sibila se expresa "medio cantando en tono igual", es decir, en una especie de recitativo cuyo modelo estaba, podemos suponer, en la *cantillatio* eclesiástica, de cuyo término me imagino que provienen los de "canticador" y "canticar", en la catedral, como dice Encina, y no cantar, ni cantor, ni cantante. Y en otro

---

* Probablemente este instrumento es el que se conserva todavía en la Catedral Vieja de Salamanca, con tallas del s. XVI.

* *Folía,* como sustantivo, procede del francés *folie,* que no es sino la acción propia del *fol,* el bufón, juglar, alocado personaje de antiquísima prosapia, cuya etimología hemos propuesto en la p. 456 del vol. I, como procedente de *follis, folliculus,* la vejiga llena de aire que es su insignia y, como él, vana, vacía (así se dice "viruelas locas"). *Follar,* loquear, dió *folla* y *folía, follón* en castellano, en sentido de mentecato hablador (soplón); *folión,* en portugués. El *fol,* naturalmente, hace *folies,* que tienen un carácter cómico, jocoso, algunas de las cuales habrían de ser *folías* de canto y danza. *Follia* tiene en Gonzalo de Berceo un carácter de vida disipada: así, "El ladrón devoto" *mejoró en su vida, partióse de follia,* y en *El Libro de Apolonio* se lee en tal sentido: *sopo se, maguer ninya, de follia quitar.* El Arcipreste, avanzado el siglo XIV, dice: *cuydades que vos fablo en engaño o folía,* como en sentido de cosa vana, mientras que *nuestra follya* es nuestra conducta alocada y, cuando acaba su libro, pide a la Virgen que lo guarde *de ffollya.* Con todo, en el siglo XV folía tiene una acepción de baile que no precisa ser corrupción de las acepciones anteriores, sino colateral. La *folía* como baile era considerada ya cosa vieja por Gil Vicente en el siglo XV. En el XVI y XVII (Gil Vicente, Sánchez de Badajoz, Lope de Vega, Navarrete y Ribera, Villaviciosa, Moreto, Cañizares) emplean corrientemente *folías* como género de danza, y varios otros autores (cits. por COTARELO, *Colección de Entremeses,* etc.) añaden que se *tañen y cantan suavemente a son de unas sonajas, como las folías de Portugal.* De la acepción española derivarían como bailes los *folijones* y el *folion;* de la portuguesa, los *folions* que danzan en Gil Vicente. En el siglo XVII eran, además, en Portugal otra cosa que simples danzas, quizá figuras disfrazadas, como nuestros momos: *Seguíanse otros tres con instrumentos de arpas, tiorbias, viguelas y músicos de cámara... Yuan luego quince dançaş y folias, assi de fuera como de la tierra* (Villaviciosa, Portugal, 1632, en ALENDA, *Relaciones...* Doc. nº 970). El vocablo *folla* designa en España, en el siglo XVI, el lance final de un torneo, en el cual las cuadrillas se mezclan desordenadamente *(Ibid.,* Doc. nº 146). Era también la *folla (Dic. R. A. E.,* 1927) una "mezcla de muchas cosas diversas, sin orden" y "diversión teatral compuesta de varios pasos de comedias arreglados con otros de música".

lugar de la obra citada de Sánchez de Badajoz, otro personaje sale a escena "cantando como quien apregona", es decir, imitando los pregones callejeros.* Diré de paso que en los que se conservan todavía en algunos sitios de España puede reconocerse la procedencia directa del sistema musical sobre el que está basado el canto eclesiástico.

Juan del Encina, que fué tan buen músico como poeta, no necesitó de la colaboración ajena. En pocos casos se tiene noticia de los músicos que ayudaron a los dramaturgos en la formación del naciente teatro español, pero no hay duda de que los que trabajaron con Gil Vicente tuvieron que poseer una imaginación propicia para servir las intenciones, tan precisas, del poeta y, consiguientemente, una técnica dúctil.** El fino lirismo del portugués exigía, en efecto, con frecuencia, matices por demás significativos; así, por ejemplo, cuando al divisar desde lejos la cuidad de Coimbra se oye cantar remotamente una dulce música: "canta huma doce música de longe".

En las tragicomedias de Gil Vicente se ve aparecer, tanto como en las farsas de Sánchez de Badajoz, en el primer tercio del siglo, a personajes negros que cantan y hablan en el chapurreado castellano que se les atribuye. Una escena por demás pintoresca, y que parece sugerir la imagen de un famoso cuadro de Velázquez, es aquella de *La fragoa de Amor*, donde unos herreros cantan una "serrana" a cuatro voces acompañándose por el ritmo de los martillos, "a o compaso dos martellos". Parece interesante añadir que dos puntos sobre los que insisten nuestros folkloristas cuando hablan de la vieja música andaluza son: uno, el de las "serranas", que son canciones de la Andalucía alta, pero cuyo nombre quizá perdura desde los viejísimos tiempos de las "cantigas da serrana", al paso que se ha insistido mucho sobre el "martinete" de los gitanos granadinos, que es una canción melancólica y amarga, acompañada únicamente por la acompasada cadencia del martillo en la fragua.

No en una fragua, sino en un río, y no con martillos, sino con remos, acompañan tres ángeles el romance que cantan en el auto *La Barca del Purgatorio* (1518). El talento del músico debía alcanzar hasta parodiar en términos legítimamente musicales a la "cantiga muito desacordada" que cantan aquellos mensajeros celestiales mientras se llevan al infierno a un malvado tahur. Este remedo de músicas habitualmente serias era, por lo que se ve, un tema gustado por los espectadores de aquel teatro, y la obra titulada *Las Cortes de Júpiter* (1519) da fin con una cantiga "a modo de chacota", broma ya presentada en otro lugar de la misma, siempre a varias voces. (Véase vol. I, p. 359). Es, en resumen, el mismo juego que las "ensaladas" con que Vicente terminaba algunos de sus autos a la altura de 1510; procedimiento, además, que Cervantes recogía andando el siglo, así como la expresión melancólica de la música, entonada expresivamente por flautas en *La casa de los celos.*

El canto llega en otros lugares a realismos escénicos, tales como el de toser en medida. Cotarelo cita, al efecto, el pasaje en una comedia de Sánchez de Badajoz. Pero después de mediar el siglo, la música tiende a desaparecer de las comedias, y aun cuando Bermúdez conserve los coros al estilo griego, son coros hablados.

---

* Este estilo es muy viejo en España. *Dicentes voces praeconias*, como el canto del pregonero, indica el Antifonario de León, en el rito visigótico, manuscrito que en el siglo X copiaba otro de mediados del VII.

** Quizá del propio poeta. Véase CORREIA LOPES, *Cancioneirinho de Fozcoa (Contribuçao para a historia e critica de música do povo portugues)*, Coimbra, 1926. En las pp. 225-233 incluye varias "Cantigas de Gil Vicente" que pudieran ser canciones populares insertas en las Farsas y cuya melodía reconstituye el autor, quien, para su trabajo, se basa principalmente en las teorías de Julián Ribera. Véase también A. Eduard BEAU, *A musica na obra de Gil Vicente*, Coimbra, 1938, pp. 329-355, y del mismo, *Volkstum und Kultur im Werk des Gil Vicente*, Hamburgo, 1936, vol. 9, pp. 177-201.

La duración total, incluídos los entremeses, etc., de los espectáculos en España en el siglo XVII era de dos horas (dos horas y media hacia 1620),* cosa que preconiza curiosamente Emilio dei Cavalieri en el prólogo a la edición de su *Rappresentazione di Anima e di Corpo,* que data del año 1600. El orden del espectáculo era, según Cotarelo advierte, el siguiente: primero, un tono que cantaban los hombres al son de guitarras, vihuela y arpa (hay que advertir que en el siglo XVII las diferencias que existían entre la vihuela y la guitarra se habían resuelto a favor de ésta, pero el hecho de que insista sobre la presencia de la una y de la otra en el teatro quiere decir que, a más del estilo "punteado" con que se hacían oír melodías propiamente dichas, se practicaba el "rasgueo" de aquellas "chilladoras guitarras", procedimiento mucho más rudo y simple de acompañar a la voz por la reiteración de las notas del acorde). (Véase vol. I, Cuarta Parte, cap. I.) Seguía en seguida una "loa" cuando era el caso. Después de la primera jornada de la comedia venía el "entremés". Tras de la segunda, el "baile" y tras de la tercera, si convenía, una "mogiganga" o fin de fiesta, que procedía de los "autos" de las fiestas del Corpus y que se adoptó en las fiestas reales y más tarde en las zarzuelas. A veces, una "jácara" se entrometía en el entremés, en el baile o en la mojiganga, o bien se presentaba sola en un lugar variable de la obra. En todas esas pequeñas piezas la música intervenía con importancia mayor o menor y siempre en un estilo popular. Haremos alguna mención de la que figuraba en las loas y entremeses en las notas que corresponden al aparecer ambos en el texto. Ahora mencionaremos con la brevedad posible lo que se refiere a los bailes, mojigangas y fines de fiesta.

Que figuren desde su origen danzas y bailes en las piezas teatrales es cosa sobre la que no hay necesidad de insistir. Es habitual que los autores mencionen ambas formas terpsicóreas simultáneamente. Se hace difícil establecer en esta época una diferenciación circunstanciada entre ambas, pero cabe decir que si en el pueblo se "danza" y se "baila", en los salones señoriales se danza solamente. El pueblo toma algunas danzas de éstos; cuando ocurre lo contrario, no es, por lo menos, sin modificar su carácter, con lo que aquellos que fueron primeramente bailes tan reprochables y tan de baja estofa como el de la chacona y la zarabanda, se convertirán en danzas de majestuoso carácter al pasar al salón en el siglo XVII. La razón es que los músicos del *ballet de cour* francés las adoptaron como danzas pintorescas o de carácter con sus trajes de fantasía, rehaciendo lo danzable de pies a cabeza. Luego vuelven a España, pero ya sin el menor parecido, incluso en su aire y carácter, con el que pudieron haber tenido en su origen popular, tal como lo describen los autores del tiempo. Así, pues, si los bailes se pueden llamar danzas en el pueblo, las danzas no se llaman bailes en los salones. Su diferencia consiste, sobre todo, en el "modo" de moverse, en los movimientos pausados, ceremoniosos de la danza y en los pasos agitados, de grandes meneos y saltos en el baile. Así, a lo menos, lo describen en pinturas y dibujos los artistas de cada época, por ejemplo, los bailes o danzas de aldeanos en grabados del siglo XV, como Durero y otros, o del siglo VI, como San Theodor de Bry, reproducidos por J. KINSKY, *ob. cit.*, pp. 62 y 116.**

* La representación "oficial" de la comedia con música de Calderón *La fiera, el rayo y la piedra,* en 1690 (véase más adelante) duró no menos de siete horas.

** Parece que no es preciso buscar diferencias semánticas entre *bailar* y *danzar,* por lo menos en las más viejas apariciones de ambos vocablos. Ambos son, sustancialmente, idénticos y solamente acusan su diferente procedencia. *Danzar, danza* viene del germano *Tanz; bailar* es vocablo latino que da en las lenguas romances el equivalente de las *ballistea, ballistorum,* bailes, quizá con un sentido de baile en ronda. El hecho mismo de bailar es en latín la *saltatio, saltationis,* de donde *saltator, saltatoris,* quizá con un sentido de pantomimo, juglar bailador. El verbo que corresponde en nuestro romance es el de *sotar,* que aparece en todos los clásicos, con anterioridad a

Abundan los documentos del siglo XVI en que se detallan las hechuras e indumentos que sacaban los danzantes en las fiestas mencionadas en el capítulo anterior, como son las de espadas, de vizcainos, de hortelanos, de gitanos, de negros, de salvajes, de indios y muchas más, esto es: danzas que, como los Momos, son vestidas, aunque no necesariamente enmascaradas como ellos. Todas son de varias personas que hacen diferentes figuras. Estas danzas populares no pasan, salvo excepción, al teatro; sí, en cambio, las individuales o de parejas, que son los "bailes" propiamente tales, de carácter rústico y aldeano. Ya se las encuentra en las Eglogas de Encina que, por saber por experiencia qué cosa era la danza señorial y qué el baile popular, no confunde ambas voces. Bailar, para él, es, sobre todo, saltar, dar zapatetas y pegar altibajos, lo contrario de la parsimonia de la danza aristocrática. En todo caso, "danza alta" es aquella en la que se levanta el pie y se da un salto; "danza baxa" es la de pies arrastrados, lo cual se conserva todavía en los bailes populares de Castilla y de Andalucía, diciendo "baile a lo alto" o "a lo bajo" con otras denominaciones. (Vid. el *Cancionero*, de OLMEDA, varias veces citado.)

No hacen distinciones en sus *Autos* y *Farsas* Gil Vicente y Lope de Rueda. Más tarde, en Lope de Vega y Cervantes * las danzas de salón con todas sus compli-

los dos otros vocablos, los cuales le desplazan después del siglo XIV. *Bailía* es *baile* en *El Crótalon* (s. XVI) y *bailas* por *bailes* se encuentra en sainetes del XVII. Véanse mayores detalles en el cap. I de la Quinta parte.

* En *Don Quijote*, el baile tiende a conservar su sentido saltatorio y la danza a asumir un carácter elegante, de salón y, al mismo tiempo, se entiende por danzas las que hacen, según una composición conocida, diferentes grupos de danzadores destinados de antemano a hacerlas. Y a representarlas tan pronto se les da un argumento pantomímico o explicado, por lo cual se llaman allí "danzas de artificio o habladas", detallándose la especie de argumento que tienen.

a) *danzar y bailar:* "canta como una calandria, danza como el pensamiento, baila como una perdida". *Segunda parte*, cap. XLVIII.

b) *danzas y danzantes*: "Tiene asimesmo malheridas danzas, así de espadas como de cascabel menudo... de zapateadores no digo nada..." *Ibid*, cap. XIX.

c) *danzantes con sus compañías:* "De allí a poco comenzaron a entrar por diversas partes de la enramada muchas y diferentes danzas, entre las cuales venía una de espadas, de hasta veinticuatro zagales de gallardo parecer y brío, todos vestidos de delgado y blanquísimo lienzo, con sus paños de tocar labrados de varios colores de fina seda; y el que los guiaba, que era un ligero mancebo... luego comenzó a enredarse con los demás compañeros, con tantas vueltas y con tanta destreza, que aunque Don Quijote estaba hecho a ver semejantes danzas, ninguna le había parecido tan bien como aquella. También le pareció bien otra que entró de doncellas hermosísimas... vestidas todas de palmilla verde, los cabellos parte trenzados y parte sueltos... Guiábalas un venerable viejo y una anciana matrona... Hacíales el son una gaita zamorana, y ellas, llevando en los rostros y en los ojos la honestidad y en los pies la ligereza, se mostraban las mejores bailadoras del mundo." *Ibid.*, cap. XX.

d) *danzas de artificio:* "Tras ésta entró otra danza de artificio y de las que llaman habladas. Era de ocho ninfas repartidas en dos hileras: de la una hilera era guía el dios Cupido, y de la otra, el Interés; aquél, adornado con alas, arco... Las ninfas que al Amor seguían traían a las espaldas en pergamino blanco y letras grandes escritos sus nombres. *Poesía* era el título de la primera; el de la segunda, *Discreción;* el de la tercera, *Buen linaje;* el de la cuarta, *Valentía.* Del modo mesmo venían señaladas las que al Interés seguían: decía *Liberalidad* el título de la primera; *Dádiva*, el de la segunda; *Tesoro*, el de la tercera, y el de la cuarta, *Posesión pacífica.* Delante de todos venía un castillo de madera, a quien tiraban cuatro salvajes, todos vestidos de yedra y cáñamo teñido de verde... En la frontera del castillo y en todas cuatro partes de sus cuadros traía escrito: *Castillo del buen recato.* Hacíanles el son cuatro diestros tañedores de tamboril y flauta. Comenzaba la danza Cupido, y habiendo hecho dos mudanzas, alzaba los ojos y flechaba el arco contra una doncella que se ponía entre

caciones alternan en el teatro con las populares, según que las circunstancias de la comedia lo requieran. Unas y otras son complemento de la acción, pero no cosa sustancial de ella, mientras que en los entremeses servían como gustoso final. Dos entremeses entre dos actos de la comedia llegó a ser demasiado, a poco que aquellos tomaron cuerpo y acción. Desligándose lo bailable, se daría en el primer intermedio, y el entremés, propiamente dicho, en el segundo; pero, consiguientemente, el tripudio tendería a crecer y a formar un género por sí solo.

Si la intervención del baile es tan importante en la trama de la pieza como el canto, la música y el diálogo, se obtendrá desde los primeros años del siglo XVII el género teatral denominado propiamente "baile", de los que se tiene noticia ya desde 1617. No por casualidad ni sin que sus autores dejaran de percatarse de la novedad que introducían, y que ponderan los primeros colectores y editores de estos bailes, cuya novedad viene "por un camino de nadie pisado", sin perjuicio de lo cual la erudición de aquellos haga remontar a Aristóteles esta especie teatral "hecha en verso, música y tripudio" y distinta, dice Vargas, el editor de los bailes de Luis Quiñones de Benavente, de la tragedia y de la comedia, porque aunque en una y otra se halla música, tripudio y verso, "en la ditirámbica está todo junto" (COTARELO, *ob. cit.*, III). Los autores o inventores del nuevo género, opina Cotarelo, pudieron habérselo sacado de su cabeza, aconsejados por su experiencia teatral, o bien conocieron alguno de los suntuosos espectáculos de la corte, derivados de los "ballets" franceses de no muchos años antes y tuvieron la idea de acomodar la cosa al nivel, muy por lo bajo, del público ciudadano. La intervención de letrados muy sabihondos como panegiristas del espectáculo deja pensar en lo segundo; la pura práctica y no grandes letras de los confeccionadores de los primeros "bailes" puede acreditar aquello. Los primeros publicados se codean con las loas y los entremeses, y es lo propio de ellos estar hechos sobre letrillas de carácter extremadamente popular donde abundan los estribillos y onomatopeyas repetidas como base de pasos bailados a su ritmo.

Cotarelo detalla los siguientes autores de bailes teatrales como más importantes y siguiendo un orden cronológico: Quiñones de Benavente, Don Francisco Quevedo, Navarrete y Rivera, Don Sebastián de Villaviciosa, Don Francisco de Avellaneda (cuyo *Baile de las Naciones*, de un transunto molieresco, se hizo en palacio en 1664 y está dedicado a los reyes e infantes), Monteser, Don Juan Bautista Diamante, Alonso de Olmedo, León Marchante, Salazar y Torres, Bances Candamo (que introduce el término "bailete", mencionado que se trata de un "bailete francés que danzaremos"), Lanini, Don Antonio de Zamora, Bengasí y Luján, a más de otros no tan interesantes y muchos anónimos que llegan hasta los primeros años del siglo XVIII. La influencia francesa en esta zona de arte se deja sentir por esta época, en que hay baile que se llama "dancería" y, por fin, el "baile" dsaparece cuando entran en escena, en la tercera década de este siglo, los primeros sainetes de costumbres. De los sesenta y tantos nombres de músicos de bailes que Cotarelo menciona apenas hay algún nombre destacado como los Duarte, a principios del XVII; José Peiró, al comenzar el XVIII; José de Salas, José de Nebra, José Herrando y Antonio Guerrero. Cotarelo prosigue su estudio con dos capítulos sobre la técnica de los bailes y nomenclatura de los mencionados en los entremeses, a los que remitimos al lector, en la imposibilidad de entrar aquí en mayores detalles.

---

las almenas del castillo, a la cual desta suerte dijo: —Yo soy el Dios poderoso"... etc. Siguen las coplas y el desarrollo del pequeño argumento. Compáresele con los *Momos* de Gómez Manrique descritos en el cap. II de la Cuarta Parte.

"Jácara" es voz nacida entre pícaros.* Si "jaque" y "mate" es la jugada que pone en aprieto al rey o a la reina en el ajedrez, "jaque" (también "matante") será el rufián que tiene a todo el mundo en "jaque", y en este sentido se emplean dichos vocablos desde mediados del XVI (en la segunda parte de *El Lazarillo de Tormes*, 1555). Sus hazañas entrarán pronto en romances, y "jácaras" serán las anécdotas de los jacareros que andan en jacarandinas. Pronto entrarán estos personajes y sus episodios, tan del gusto de estas piezas del teatro menor como antes los rústicos y después los majos. En Quiñones de Benavente ya entablan diálogos los jacarandosos y se meten en danza. Así se crea un pequeño tipo escénico que duró algunos años hasta que, al tomar importancia el episodio, se convirtieron en lo que los historiógrafos denominan "jácaras entremesadas", según ese proceso permanente en los tipos escénicos que tiende a ensanchar lo específico y particular en lo genérico.

La jácara, desprovista de lo que era esencial en ella, los jaques y sus aventuras, pero conservando una intriga leve en la que la música y el baile predominan, no será sino la "tonadilla" que alterna con las jácaras a fines del siglo XVII y cuyo origen estricto estaba en los "tonos" o "tonadas" que se cantaban acompañados por instrumentos en las piezas teatrales; música que, cuando sería bailada, se denominaría como "tonadilla". ("Con un curioso baile a la tonadilla del *Agua va*", 1651.) Pronto se le mete letra, y ya en el siglo XVIII tiene un pequeño argumento. Desde mediados de siglo era un género aparte que se cantaba después del entremés, tomando sucesivo incremento literario y musical, incluso pasajes hablados, convirtiéndose así la "tonadilla" en algo análogo a lo que avanzado el siglo XIX se llamaría una zarzuelita de "género chico".

Se ha visto que estas especies ínfimas del teatro eminentemente madrileño servían para terminar los entremeses, de algún mayor empaque. Pero había "fines de fiesta" propiamente dichos con que se daba punto, mediado el siglo XVII, a las funciones teatrales y aun a las particulares. A veces se llamaban "sainetes" y seguían a una comedia o bien iban tras de una zarzuela, de una contradanza, de un juego de sortija y aun de fiestas como las del Corpus. Ciertos fines de fiesta de antigua estirpe eran las "mogigangas", término que en su acepción más vieja denomina un Momo o *fou* con sus cascabeles y vejigas de vaca hinchadas de aire en la punta de un palo (en *Las Cortes de la Muerte*, en el *Quijote*).** Como "bogiganga" o "boxiganga", que parece sea la misma voz, se la encuentra en el siglo XVI y denomina, según Agustín de Rojas (en su *Viaje entretenido*, 1603), un pequeño grupo de cómicos ambulantes (nueve o diez en total) para hacer comedias, autos, entremeses, etc. Fuera de esto, las mojigangas de la primera mitad del siglo XVII eran simplemente mascaradas a caballo, como las que ya hemos visto desde antiguo. Se dividían en distintas cuadrillas y luego subían al "cadahalso", donde bailaban. En un libro de Alenda, *Relaciones...*, se menciona ya una el martes de Carnestolendas de 1623; los caballeros la hicieron en la cámara de los reyes representando una danza de gigantes.

No es muy seguro que el manuscrito a que Alenda se refiere diga textualmente que se trata de una "mogiganga". Cotarelo manifiesta que la primera que se vió en España fué el domingo 22 de febrero de 1637, con motivo de la llegada a la corte de María de Borbón, princesa de Carignan, "mogiganga que había ordenado y prevenido el Protonotario de Aragón a uso de su tierra, la cual por ser la primera que se había

---

* COTARELO, *op. cit.*, IV.

** Vol. I, p. 456. Para la descripción de la Mogiganga en esta época, véase COTARELO, *ob. cit.*, V.

visto en España, fué estimada y admirada". De modo que por lo menos en Aragón se hacían por entonces mojigangas populares, cuya originalidad es acaso lo que se veía por primera vez en la corte, pues que Quevedo decía en algún romance *"las fiestas y los saraos || nos los trueca en mogigangas"*, y en 1641 titulaba Andrés Sanz del Castillo a una colección de novelas suyas *La Mogiganga del gusto*. El sentido grotesco de las mismas se confirma en el documento 1012 publicado por Alenda con relación a las fiestas aludidas, que terminaron con un certamen poético el viernes, palos ensebados el sábado y "burlas de Carnestolendas, tirándose las señoras huevos de olor" y el domingo "mojigangas en que se vieron 300 figuras en ridículos trajes", sin que se llame la atención acerca de su novedad. Ya dentro de las cámaras, ya en la calle, el sentido general es, pues, el de una mascarada grotesca.

Sin que se les dé nombre, hay mascaradas de tal índole en los entremeses de Quiñones de Benavente. Luego se alude a ellas en piezas que ya se titulan como Mogigangas, en las cuales se dice que van a "prevenirse" por ser Carnestolendas: es decir, que con este nombre se seguían celebrando en el siglo XVII las mascaradas carnavalescas del más remoto origen, que se remonta, como hemos visto, a los tiempos de la paganía. Calderón escribió alguna, con ciertos visos de argumento como es natural, para celebrar el natalicio de uno de los últimos hijos de Felipe IV, y saca a relucir allí cada sitio de descanso del rey, simbolizado oportunamente. En otra de Don Juan Velez aparece una ballena que vomita otras alimañas que cantan y bailan. Con este carácter burlesco, y con mayor importancia en el baile y en el texto, siguen representándose hasta Cañizares, a principios del siglo XVIII.

En aquella Mogiganga de la Ballena este animal echa a tierra tres monillos que, subidos a un tablado, bailan los "matachines". Estos personajillos, que proceden de Italia, son muy conocidos del público de entremeses, bailes y mogigangas. Su origen parece estar en el *matto* italiano, que es el hermano gemelo del *fou* y desciende de mimos e histriones a través de toda la Edad Media. Ya aparece con nombre de *mattacin* en los *Canti Carnascialeschi*, y en el siglo XVI aparecen en Francia como *matesins*. Con nombre de *Mattachins* forman ya una danza de bufones (descrita por Thoinot ARBEAU, *Orchesographie*, 1589), en la cual danzan con escudos, espadas y cascabeles; la descripción se acomoda a las danzas de espadas, de tan grande antigüedad, tal y como hoy se danzan en el país vasco con el nombre de *espatadantza* y en Inglaterra como *morris dance*. La mención española más antigua, ofrecida por Cotarelo, data de 1559 (Fray Francisco ALCOCER, *Tratado del juego*, Salamanca), dándola como de importación extranjera. Por esa época Luis DE CAMOENS los llama *Machatins (Comedia d'el Rey Selevco)*, con música de *chocalho e bosinas* (cascabeles y trompetas). En 1750 figuran en Burgos en las solemnidades oficiales con que se obsequia a Ana de Austria. Los Matachines aparecen en carros, con otros de indios y de las fraguas de Vulcano. Independientemente de los Matachines había allí danzas de espadas y de puñales (ALENDA, *Relaciones...*, p. 77).

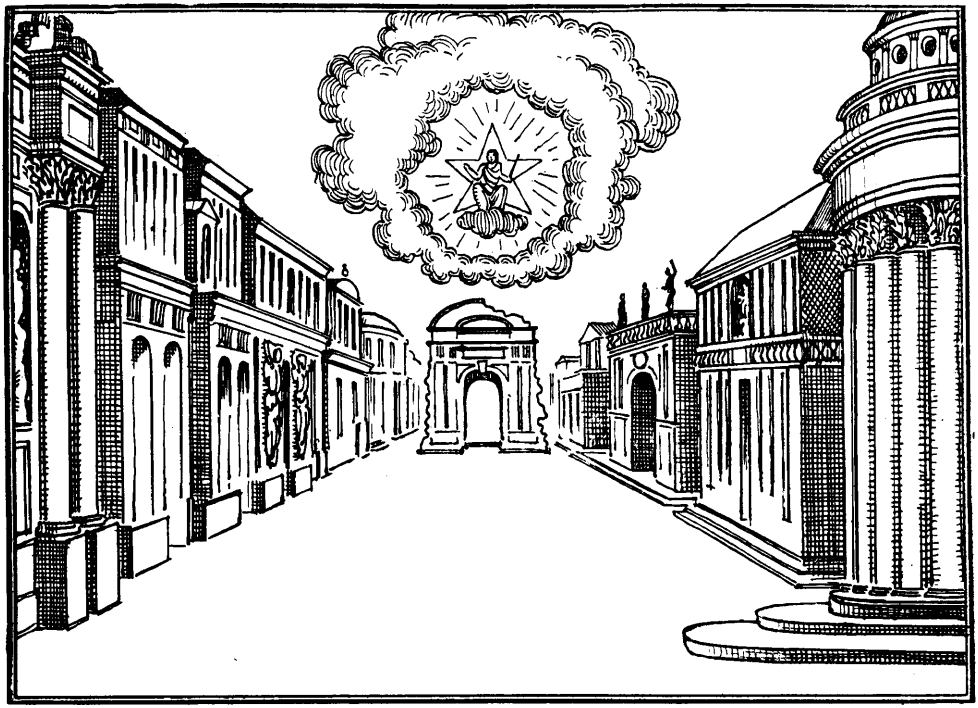
Esta forma de danzas con broqueles y espadas continúa en España en los fines de fiesta del XVII, donde aparecen los matachines. Los cascabeles fueron de rigor en España desde muy antiguo y todavía Don Quijote lo atestigua; asimismo en Francia, donde aparecen en el *Orfeo* de Luigi ROSSI, que fué la primera ópera italiana representada en París, y que data de 1647 (véase R. ROLLAND, *Musiciens d'Autrefois*, p. 27). BANCES CANDAMO *(Teatro de los Teatros)* consigna al Mimo como antepasado del Matachín y dice que el más insigne de ellos, en tiempo de Luis XIV, era el que se llamó Escaramuche. Quizá este personaje de la comedia italiana fué el engendrador del Escarraman quevedesco, personaje importante en las Mogigangas, que viene a ser

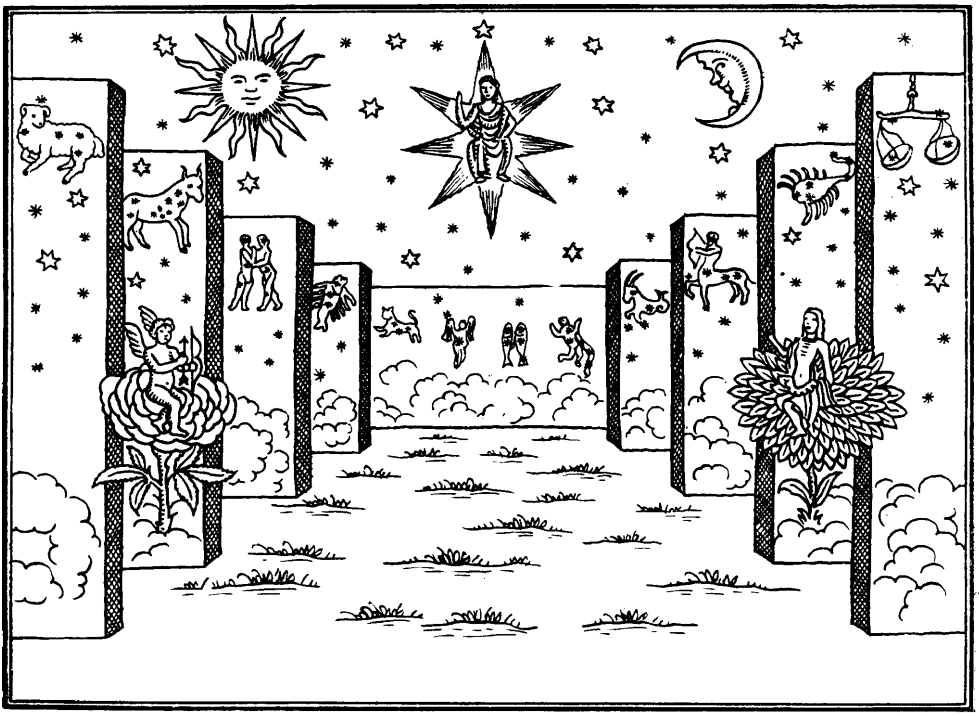
como el género dentro del cual los Matachines son una de las especies, según aquéllas lo son de los Momos. La última que se menciona es la *Mogiganga de los Oficios y de los Matachines* con las *Mudanzas de los Matachines de esta Mogiganga, puesta por Don Antonio de Zamora,* entrado el siglo XVIII. En cierta *Introducción para los Matachines,* de Don José de CAÑIZARES (1719), se los llama "matachines o cubielos". *Coviélo* es el diminutivo de Jacobielo, uno de los personajes de la comedia italiana, que viene a España con otro de ellos, Trufaldín, en la compañía de "trufaldines" de Francisco Bartoli, 1703.

[4] Véase más adelante.

[5] Antes de que el "entremés" constituyese en España un género escénico se mezclaba en Francia, en la corte de Borgoña, durante el siglo XV, con "Mômeries", "Moresques" y torneos. Desde las primeras descripciones de los cronistas de los siglos XIV y XV (PRUNIÈRES, *Le Ballet de Cour,* p. 7) se advierte que se trata de momerías que se celebraban entre medias de los innumerables platos de que constaban los banquetes dados con motivo de fiestas suntuarias. (De ahí su nombre de *entremets.)* En las cortes italianas del *quatrocento* los *intermezzi* o *intermedii* alternaban con *Trionfi* y *Mascherate (ibid.,* p. 20); aquéllos fueron *intermedii* a modo de mascaradas en los banquetes, al parecer. Pero la intromisión de episodios danzables o burlescos coexistió en Francia y en Italia en el tiempo de los dramas litúrgicos y de las *Sacre Rappresentazioni* como ha quedado dicho; en Italia, como *intermezzi mimici* (Mario APOLLONIO, *Storia del Teatro Italiano,* pp. 229-33). La costumbre persiste de un modo continuado y los *intermedii, intermezzi* o *entromese* aparecen constantemente en las piezas teatrales del siglo XVI, como *La Calandra* del Cardenal Bibbiena, en su representación, en Urbino, en 1513. Llegan a estorbar de tal manera, que Antonio Graziani "il Lasca" y otros autores de mediados del siglo se quejan amargamente de esta flora parasitaria que "no deja de gustar la doctrina de cada comedia", de tal modo que si primero se hacían "los intermedios para las comedias", ahora se hacen "las comedias para los intermedios".

De este modo se ve que el *entromese* italiano, confundido en seguida en *intermedii* por extensión de su sentido desde los banquetes cortesanos a las piececillas injertadas entre otras de mayor andadura, son dos aspectos filológicos de la misma cosa. En España, donde los primeros "entremeses" aparecen con el sentido suntuario francés al describirse los obsequios que ofreció en Barcelona el rey Don Pedro de Aragón a la reina Sibila, en 1381, el vocablo tiene, poco después, el valor de representaciones a modo de "autos" en las fiestas barcelonesas del Corpus de 1543. La especie de platos montados de gigantesco tamaño que al romperse echaban fuera músicos y danzantes en los festines franceses mencionados, tienen, en otros, el aspecto de carros, como los de las representaciones medievales que entran en la sala del festín con tan plausible motivo. Así son los carros que celebran la llegada a Valencia de Fernando I en 1415, "entremeses" así llamados (el documento está escrito en catalán), donde se cantan *cobles e cantineles.* Fuera de otras acepciones que se dan al vocablo en España en el siglo XV, los "entromesos" que figuran en Barcelona, en 1424, para recibir a Alfonso V, representan ángeles, demonios y santos, como en los tablados o carros del teatro religioso popular medieval. De ahí se pasa, dentro del mismo siglo, a representaciones de carácter profano, como en 1442 en Mallorca, "entremeses de enamoraments, alcavoterías", etc., y en la Crónica del Condestable Miguel Lucas de Iranzo se habla de entremeses (1461) como pequeños divertimientos de carácter variado. Con esos significados, que duran todo el siglo XV, va acentuándose el carácter de pequeña pieza representable que, al extenderse la costumbre de meterlas entre las

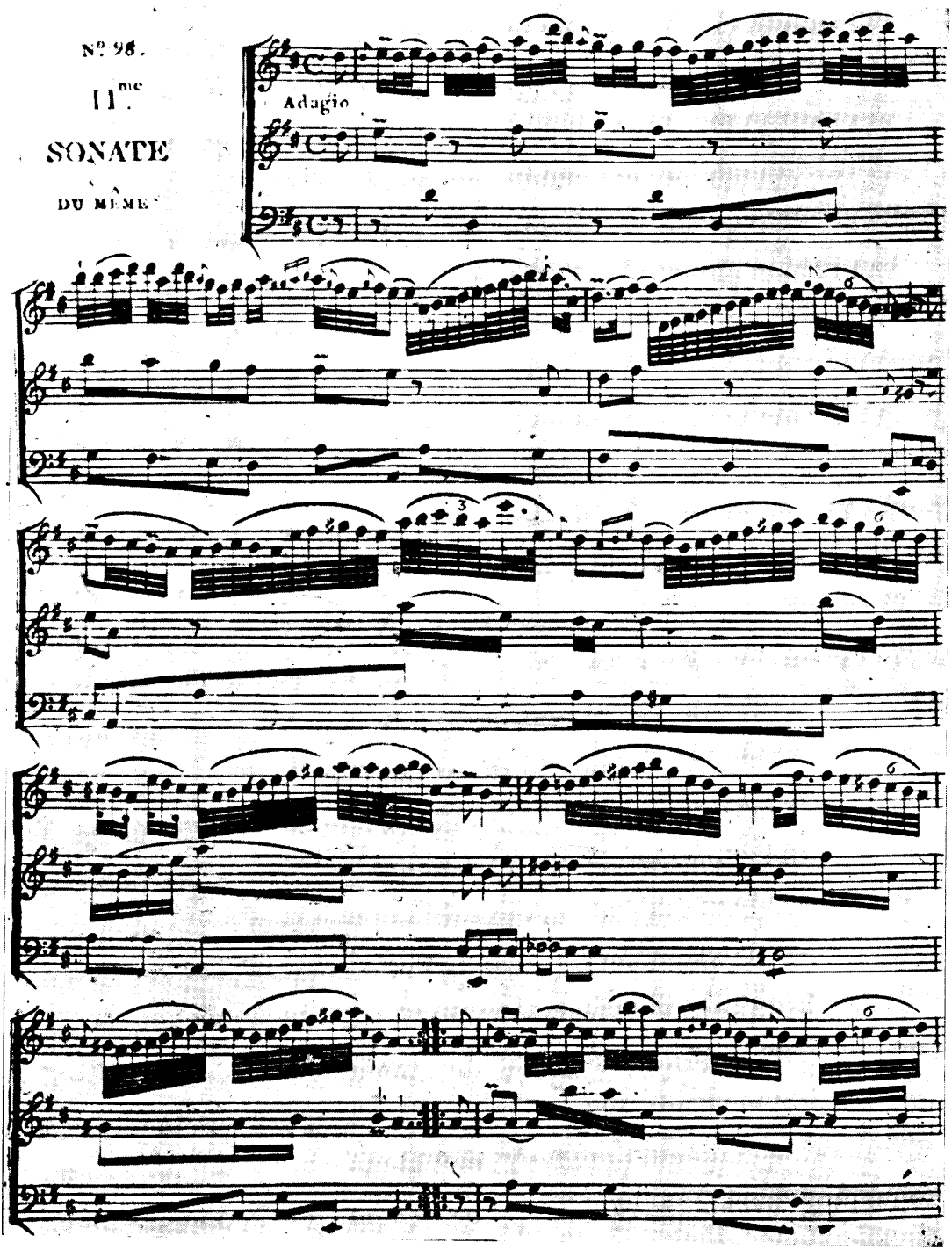




El primer dibujo muestra la aparición de Venus en el drama *Andrómeda* de Corneille, con música de d'Assoucy, en París, 1650. La escena estuvo dirigida por Giacomo Torelli. El dibujo, anónimo, se conserva en el Museo de la Opera, de aquella capital.

El segundo dibujo reproduce un proyecto de decoración de Jusepe Gomar y Bautista Bayuca (al parecer) para la representación en Valencia, en 1690, de la comedia de Calderón de la Barca *La fiera, el rayo y la piedra*, escrita para las fiestas reales del coliseo del Buen Retiro. La obra se estrenó en este real sitio de Madrid en 1652 con decorado del italiano Luis Vaggio o Baccio. El dibujo representa la aparición de Venus y se describe de esta manera (en un manuscrito coetáneo de la repersentación de Valencia, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid):

"Mudose todo en nubes, entre las quales formandose un hermoso cielo fué bajando en él Venus en una estrella formada con diferentes órdenes de resplandecientes rayos, que en contínuo circular movimiento se imitaba ingeniosamente lo brillante, y, al mismo tiempo, hivan subiendo Cupido y Anteros, el uno dentro de una rosa y el otro de un girasol, cuyas hojas se desplegaron al tiempo de haver de cantar cada uno dejando entre las tres tramoyas vistosamente ocupado el teatro".


Nº 98.
11me
SONATE
DU MÊME
Adagio

El grabado reproduce una página del tratado siguiente:

L' ART DU VIOLON

OU

DIVISION DES ECOLES

CHOISIES DANS LES SONATES ITALIENNE,

FRANÇAISE ET ALLEMANDE

.....

par

J. B. CARTIER

Chez Decombe... Paris, 18 Germinal an 6 (1795)

La página corresponde a la segunda Sonata de P. Nardini, incluída en este tratado, y muestra la escritura sencilla de la parte de violín juntamente con su ejecución adornada.

El tratado de Cartier comprende obras de sesenta autores agrupados según sus escuelas. El autor señala en tipo destacado aquellos maestros que considera como más importantes, entre los ya seleccionados por él. Se reproduce la relación de las tres escuelas, con la ortografía de Cartier y los nombres en versales porque dan idea de los maestros que el siglo XVIII francés consideraba sobresalientes:

Escuela italiana y lombarda:

Bastella. Bonporti. Castrucci. Chabran. CORELLI. Degiardino. Demachi. Ferrari. Geminiani. Guerini. Locatelli. Lotti. Mascitti. Manfredi. Miroglio. Nardini. Nofreri. Pagin. Piane Desplanes. Pugnani. Santa Raphael. Spadina. TARTINI. Traversa. Vaclantini. Vivaldi.

Escuela francesa:

Aubert. Branche. Capron. Cupis. Dauvergne. GAVINIES. Guignon. Guillemain. Labbé. Leblanc. LECLAIR. Mondonville. Navoigille. Robineau. Senaillé. Tarade. Travenol. Vachon. Moria.

Escuela alemana:

J. S. Bach. Blasius. Cramer. Friz. Kenis. MOZARD. Roxer. Slad. STAMITZ. Telemann. Tremais. Triemer. Vanhall. Zarth. Zimerman.

jornadas de una pieza de mayor andadura, termina por confirmar, dentro del siglo XVI, el carácter de "intermedio" al "entremets" primitivo.

En España, los "entremeses", sin transformar el vocablo, se intercalan ya dentro de piezas tempranas del XVI, como la *Farsa Teologal*, de Diego Sánchez de Badajoz, llamando también "paso" al "entremés". Los "pasos" de Lope de Rueda están principalmente encomendados al "bobo", de antigua prosapia. El género va a ser fecundísimo en España, pero aunque tenga algunos puntos de contacto con aplicaciones de música y danza, es, eminentemente, un género que pertenece a la historia del teatro, por lo que no hemos de continuar describiéndolo aquí. Entrado el siglo XVII se da a algunos entremeses el nombre de "sainete", que es también un término cocineril francés, pero este nombre se aplica asimismo a los géneros menores como las jácaras, mogigangas y fines de fiesta a los que hemos aludido en la nota anterior.

[6] ALENDA, *Relaciones...*, p. 266. Otra máscara alusiva a Moctezuma aparece en Segovia en 1600 (p. 134).

[7] PRUNIERES, *Ob. cit.*, p. 39.

[8] ALENDA, *Ob. cit.*, p. 101.

[9] PRUNIERES, *Ob. cit.*, p. 50.

[10] Paul-Marie MASSON, "France", cap. III, "Le Mouvement Humaniste", *Encyclopédie du Conservatoire de Paris*, vol. III, p. 1303.

[11] Puede seguirse su proceso en España, a partir del famosísimo *Paso honroso defendido por Suero de Quiñones* en el año de 1434, en el libro de Alenda.

[12] Pueden verse en edición moderna. *Oeuvres complètes de Ronsard*, París, N. R. F. Bibliothèque de la Pléiade. Texto anotado y prefacio de Gustave COHEN; "Les Ecloges et Mascarades", pp. 915 *ss.*; "Les Mascarades, Combats et Cartels", pp. 997 *ss.*

[13] PRUNIERES, *Ob. cit.*, p. 53.

[14] Romain ROLLAND, *Musiciens d'Autrefois*, p. 38.

[15] PRUNIERES, *Ob. cit.*, p. 54.

[16] En el prólogo de su *Ballet Comique*. PRUNIERES, p. 82.

[17] Véase la plancha nº 3 en la mencionada obra de PRUNIERES.

[18] Todavía apareció en algún ballet de época posterior, pero muy circunstancialmente.

[19] En las notas 3 y 5 de este capítulo.

[20] *Historia de la Zarzuela*, p. 32.

[21] "Con su *Selva sin Amor* nos da Lope el primer ejemplo de una obra de canto italiano al gusto de la Corte. Pero ya en 1594 había dramatizado la escuela de danza italiana y francesa, como cortejo, lección y triunfo de amor en su *Maestro de danzar*. Lo mismo que con el uso de los metros aspiraba, por lo que a canto, danza y música se refiere, a entretejer con la tradición vernácula la tradición extraña." Karl VOSSLER, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, 1934, p. 331.

[22] *Ibid.*, p. 228.

[23] PRUNIERES, *Ob. cit.*, pp. 108-9.

[24] Véase en PRUNIERES, *Ob. cit., pp.* 222-24 y 250 *ss.*, la composición de la orquesta de los ballets y el papel jugado por los intrumentos de punteo, como laúdes, guitarras y mandolinas.

[25] ALENDA, *Relaciones...*, p. 287: "Es curiosa una carta de Calderón —en abril de 1635— en que nos revela claramente sus discrepancias con Cósimo Lotti en lo referente a la manera de interpretar la escenografía: 'Yo he visto una memoria que Cosme Loti hizo del Teatro y apariencias que ofrece hacer a su Magd. en la fiesta de la noche de San Juan; y aunque está trazada con mucho ingenio, la traza de ella no es representable por mirar más a la invención de las tramoyas que al gusto de la representación. Y habiendo yo, señor, de escribir esta comedia, no es posible guardar el orden que en ella se me da, etc.'" A. VALBUENA PRAT, "La escenografía de una comedia de Calderón", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 16, enero-abril, 1930.

[26] "El arte esencialmente barroco de Calderón, parejo a la arquitectura y escultura de Bernini y la pintura de Rubens, puede advertirse en indicaciones escenográficas como éstas: 'El tercero carro ha de ser un arco triunfal con cuatro huecos en las cuatro fachadas, de manera que siendo cuatro columnas, o pilastras bien imitadas, los cuatro fundamentos de las esquinas se enlacen de una en otra los arcos, rematando en una cúpula que hagan bóveda, y en su extremo, como por veleta... los bastones y corona. Estos cuatro huecos han de ocupar a su tiempo cuatro personas, que han de subir a ellos por elevación, y todo ha de dar vuelta' (Memoria de apariencias de *El maestrazgo del Tusón,* 1669); o en la 'escalera... con sus adornos de barandillas y compartimientos de mármoles y jaspe' (del mismo Auto). Todavía de más plasticidad barroca es otra indicación —en 1660—: 'Ha de ser el primer carro una carroza muy bien imitada, con cuatro caballos que pisen en el aire, en que ha de aparecer sentada una mujer, y dando vueltas ha de tener bajada para el tablado de la representación por un estribo. La pintura de este carro ha de ser de nubes y toda adornada la carroza en sus remates y cielo descubierto de angelotes y serafines sobrepuesstos'." *(La paz universal.)*

En el decorado de *La fiera, el rayo y la piedra* (según un manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional bajo el nombre de D. F. Figuerola), intervinieron Jusepe Gomar y Bautista Bayuca, discípulos de Joseph Caudi (para una representación dada en Valencia en 1690 para festejar las bodas de Carlos II con Doña Mariana de Baviera y Neoburg, a la que se refiere el mencionado manuscrito, al que acompañan veinticinco dibujos a pluma, uno de los cuales publicamos por vía comparativa con otros de la época). Estas láminas, atribuídas por Valbuena a los artistas mencionados, llenan una laguna considerable en la historia de nuestra escenografía. En ellas puede verse cómo ya en nuestro XVII se daban las características de arte arquitectónico y la indumentaria del siglo XVIII. Los encantadores anacronismos reviven todo un sentido de época. (Véase Joaquín MUÑOZ Y MORILLEJO, *Escenografía española,* Madrid, 1923, p. 35, y Otto SCHUBERT, *Historia del Barroco en España,* Madrid, 1924, pp. 159-164.)

Algunos párrafos del manuscrito de Figuerola, reproducidos por Valbuena en el trabajo mencionado, son muy interesantes por lo que se refiere al influjo del Barroco en España: "Acabóse de subir la cortina y de esconderse las dos tramoyas, dejando los dos primeros bastidores, de tierra, y los segundos y el domo de mar en bonança con algunos navios q. denotavan los de la embarcación y armada que asistió a su Magd. en cuyo mar salió un coro de ninfas cantando." "Salió el Océano con una ropa de azul y plata hasta la rodilla, y lo demás como desnudo, coronado de pezes, barba larga, y el tridente en la mano. Salió también el Viento, de azul y plata, con plumas sobre la cabeça y un bolante por banda pendiente de los hombros por las espaldas." "Salen Amor y Marte, quedando a las dos puntas del tablado, q. será en los bastidores de tierra, los demás en el mar"... "baylan las ninfas".

"Tomaron vuelta a los bastidores y se mudó el theatro en perspectiva de armas, todas como en proporción de armería, qué se formava en un salón como labrado en robustas piedras; cuyo remate en los foros era una roca inculta donde por una quiebra franqueando la fragua y por otra superior respirando el fuego era todo [tan bien] imitado que sobre ser de gran acierto quanto concurrió en lo ideado de la fiesta excedió este asombro a todos los demás, añadiendose el de ver y oir tres cíclopes, todos como desnudos, sólo cubiertos por la decencia de lo imitado de unas mal curtidas pieles todos con arte de estatura agigantada, imitando los cíclopes con mascarillas que sólo tenían un ojo en la frente, dejando en ellas unos disimulados cortes para la vista.

Estos sobre un ayunque de hierro labravan una flecha con tal arte, que saltavan las chispas a los golpes del martillo, a cuyo compás y sonido, sin más instrumento, cantavan repetidas voces sin parar la representación, midiendo ellos el tiempo y augmento de su voz, que dexasse percibir los demás que representavan." (Recuérdese, en la nota 3, lo dicho sobre *La fragoa de Amor,* de Gil VICENTE.)

"... Mudose el theatro en un vistosísimo jardin, cuyo primor devió tanto a la habilidad del pincel y a la perfección del estudio, que pudo admirar a los circunstantes, con ser por Mayo y en Valencia. Entre diferentes flores, árboles, emparrados y corredores se miravan algunas fuentes, siendo la más sobresaliente la de una estátua que era centro de la perspectiva y asombro de la atención; pues siendo assí que era mujer, estaba elevada sobre la pila de la fuente, echando artificial agua por la cabeza y por la basa donde se mantenía, y imitó [tan bien] lo inmobil y el ser de mármol, que sólo se conoció el engaño de la vista, cuando llegando el casso lo distinguió el oido, deviendose tanto a la habilidad de la que la executava que en el ensayo general y dia de la representación, padeció dos fuertes desmayos ocasionados del gran rato que se mantuvo inmóbil en la elevación. Apenas quedó transformado el teatro, cuando se descubrió Cupido que bajando de lo alto cantando sobre una nube, que cuando llegó la tramoya a la mitad, se formó un sol, el qual descogió muchísimos dorados rayos, que duraron mientras pasando con lentitud cantó lo siguiente en estilo recitativo..."

"Mudose todo en nubes, entre las quales formandose un hermoso cielo fué bajando en él Venus en una estrella formada con diferentes órdenes de resplandecientes rayos, que en contínuo circular movimiento se imitaba ingeniosamente lo brillante, y al mismo tiempo hivan subiendo Cupido y Anteros, el uno dentro de una rosa y el otro de un girasol, cuyas hojuelas se desplegaron al tiempo de haver de cantar cada uno dejando entre las tres tramoyas vistosamente ocupado el teatro, [que] se mudó... en un sumptuosíssimo templo, cuyas aras y simulacros manifestava ser el de Venus, manteniendo la música el breve espacio de volver a salir todos, en el qual empeço a bajar una tramoya que mientras estuvo cerrada parecía una nube de varios colores y quando abierta a su tiempo, formó una corona Imperial que llenava casi toda la capacidad del techo sirviendo de diadema a las Aguilas Imperiales a cuyos pies bajavan en tres divididos tronos, Venus en medio, y a su mano derecha Anteros, y a la izquierda Cupido..." (FIGUEROLA-VALBUENA, *art. cit.)*

"Ayudaron o siguieron a Calderón en este menester otros muchos poetas, como Don Antonio DE SOLÍS, que en 1658, al nacimiento del principe Felipe Próspero, escribió un drama de gran espectáculo y con bastante música titulado *Triunfos de Amor y Fortuna,* la cual no escasea en otras dos obras suyas tituladas *Euridice y Orfeo* y *Las Amazonas* (Comedias, 1681)." También Juan BAUTISTA DIAMANTE, "algo inteligente", según Cotarelo, escribió un *Triunfo de la Paz y del Tiempo,* "Fiesta que se representó a SS. MM. en el Real Sitio de la Zarzuela", en 1659, en un acto, alegoría del próximo casamiento de la infanta María Teresa con Luis XIV. "La música forma parte de la acción. Hay solos, dúos, cuatros y coros de ninfas y de labradores. Los coros, además de cantar, bailan. Cantan también en conjunto los Cinco Sentidos. La ninfa Isis pasa cantando *en tono recitativo* por lo alto de la escena y el Himeneo, sobre un águila, cruza también por el aire cantando no menos de 44 versos." COTARELO, *ob. cit.,* cap. II.

[27] Véase la estampa de Callot representando *La liberazione di Tirreno,* ballet danzado en Florencia en 1617, en PRUNIERES, *ob. cit.,* plancha 4 y plancha 16, y los grabados "Luis XIV danzando un minué" (1682), en la Biblioteca Nacional de París,

reproducidos por René DUMESNIL, *Histoire de la Musique*, París, 1934. (Véase nota nº 44.)

[28] Por ejemplo, el mismo citado por Cotarelo que se celebró en Florencia en 1637, titulado *Le nozze degli Dei, Favolla del ab. Gio. Carlo Coppola, "Rappresentata in musica in Firenze nelle reali nozze de Serenis.' Gran Duchi di Toscana Ferdinando II e Vittoria Principessa d'Urbino"*, en donde alternaba lo cantado con lo hablado. *"Esta obra* [COTARELO, cap. II], *por su disposición y estructura, es lo mismo que las de Calderón.* Tampoco aquí se citan los nombres de los autores de ella, sino que se dice que fueron cinco compositores principales de la ciudad, y que los cantores, en número de 150, estuvieron dirigidos por Fernando Sarracinelli."

[29] Véase J. SUBIRÁ, *Celos aun del aire matan.* Opera del siglo XVII, texto de Calderón y música de Juan Hidalgo. Barcelona, 1933.

[30] COTARELO, *ob. cit.*, cap. II.

[31] Véase Joaquín NÍN, "Cantos Líricos" (Marín, Durón, Literes, Basa, Esteve y Laserna), en *Siete canciones picarescas españolas antiguas*, París, 1926.

[32] Transcrito en notación moderna y editado por D. Jesús AROCA. Madrid, 1918. (Véase vol. I, p. 353.)

[33] La biografía de Durón, que padecía de numerosos errores en los historiógrafos anteriores, ha sido rectificada por COTARELO en la *ob. cit.*, cap. II.

[34] Sobre las primeras acepciones del término *aria*, véase el cap. V de la Tercera Parte, vol. I, pp. 360-61, nota, y Peter WARLOCK, *The English Ayre*, Londres, 1926.

[35] El madrigal monódico de MONTEVERDE aludido en otro lugar y titulado *Lettera amorosa* (impreso en el disco nº 6 de la edición gramofónica de la *Boîte à Musique*, París), muestra ya implícita la forma del *aria da capo*. Texto publicado en el volumen correspondiente a la *Música del Barroco*, de Robert HAAS, en su *Handbuch der Musikwissenschaft*, Potsdam, 1929, pp. 50-53.

Otros ejemplos pertinentes son el recitativo o "cantade" de MONTEVERDE: *Io cado, Anthologie Sonore*, nº 21, así como el arioso seguido de dúo del mismo autor, pertenecientes a la ópera *Sigismondo in India*, en el disco Gramophone D. B. 5024. Un arioso seguido de madrigal con ritornelos de orquesta, casi un coro de ópera ya, se encuentra al otro lado del mismo disco.

[36] Esto era característico de la "chacona" y del "passacaglia", pero en el caso de las "cantate" se trata, más bien, de la disposición armónica acompañante.

[37] Ludovic CELLER, *Les Origines de l'Opéra*, París, 1868, cap. X; H. PRUNIERES, *Nouvelle Histoire de la Musique*, vol. II, p. 31, y *Cavalli et l'Opéra italien au 17/e siècle*, París, 1931.

[38] Romain ROLLAND, *Hist. de l'Opéra en Europe*, p. 149, y sobre los Barberini, *Musiciens d'Autrefois*, pp. 63 *ss.*

[39] H. PRUNIERES, *ob. cit.*, vol. I, p. 53.

[40] Véase cap. II. Sobre Mazarino y sus aficiones musicales, véase R. ROLLAND, *Musiciens d'Autrefois*, pp. 55 *ss.* Sobre la influencia italiana en Francia como resultado de la actuación de Mazarino, véase Ludovic CELLER, *Les Origines de l'Opéra*, cap. X.

[41] Sobre Farinelli, el cantante favorito de Fernando VI, su influencia en la ópera italiana de la corte española y las representaciones de este género en el Buen Retiro en la primera mitad del siglo XVIII, véase COTARELO y MORI, *Orígenes y establecimiento de la Opera en España hasta 1800* (en el siglo XVIII), Madrid, 1917, caps. V y VI.

[42] Sobre el espíritu de la ópera bufa dialectal, véase SFORZA, *L'Âme italienne*,

París, 1934. B. Croce, *España en la vida italiana durante el Renacimiento*, Madrid, 1930, y Michele Scherillo, *L'Opera bufa napoletana*, Nápoles, 1916.

[43] Sobre la *Opera bufa* y la *Opera cómica* se habla con mayor detalle al referirnos a la *Opera seria*, con Gluck y su reforma de la ópera, en el cap. VI de la Quinta Parte.

[44] La extensión del Barroco por Europa y la identidad de sus características que han quedado mencionadas, se observa tanto en la música de su teatro de corte o para el público "burgués", como en la escenografía correspondiente. Se puede comprobar esto fácilmente porque gran número de proyectos de decoraciones para óperas y ballets ha sido reproducido en obras fácilmente accesibles, como las de Kinsky y Haas, varias veces mencionadas en este libro. He aquí un índice de las más interesantes que pueden encontrarse en esos libros y en otros que se mencionan:

G. Kinsky, *A History of Music in Pictures*, Londres, 1930-37, p. 117: Gran danza (con desfile de parejas en procesión) en el Hofburg de Viena, en 1560.—*Ibid.* Danza en la corte de Enrique III de Francia, en 1581, con ocasión del matrimonio del Duque Anne de Joyeuse y de la princesa Margarita de Lorena. Con esta ocasión se celebró el *Ballet comique de la Royne*, en Versalles, del que se reproduce una escena dibujada por Baltasar de Beaujoyeulx en la p. 187 (también reproducida por Prunieres, *ob. cit.*, plancha nº 3).—P. 154: Apolo lucha contra el dragón pítico, escena perteneciente al tercer *intermezzo* o *entromese* en la fiesta dada en Florencia en 1589 con motivo de las bodas de Fernando de Médicis y la princesa Cristina de Lorena. El dibujo es de Carraci; el poema, de Rinuccini y la música fué de Lucas Marenzio. Conviene recordar, por lo que se refiere a lo explicado en el texto acerca de la música en los primeros *ballets de cour* franceses, fiestas de corte españolas y "fiestas de Zarzuela", que el estilo de estos *intermezzi* era todavía madrigalesco, pero en ellos aparecieron ya los primeros músicos que llevaron a cabo la "reforma florentina" introduciendo en el teatro el *stilo rappresentativo* o *recitativo*.—P. 157: Batalla-ballet, en Florencia, en la Piazza Santa Croce, 1615.—Pp. 182-188: Torneos de caballeros a pie, en una ópera (Viena, 1652) (y en París, 1654).—P. 157: *Cavalcade* o máscara a caballo, con carros y rocas en la escena, al aire libre, en el *balletto a caballo* celebrado en Florencia en 1661, en el casamiento del Gran Duque Cosme III con Margarita Luisa de Orleáns. Nótese como principal elemento decorativo las pirámides, repetidamente aludidas en los documentos coetáneos mencionados en el libro de Alenda, en España. Véase también en la p. 186.— Pp. 159, 183 y 184: Decoraciones para óperas de Marco da Gagliano, Marco Antonio Cesti, G. F. Tosi y B. Sabadini en Italia entre 1637 y 1690.—*Ibid.* en Alemania para óperas de Kerll (1661-62).—*Ibid.* para la ópera *Servio Tullio*, de Agostino Steffani, en Munich, 1685.—P. 158: Decoraciones para la inauguración del Teatro Barberini en Roma, 1633, con la ópera *Erminia sul Giordano*, libro de Giulio Rospigliosi (después Papa Clemente IX), música de Michelangelo Rossi, dibujos de Francesco Guitti. Otra decoración para la ópera sacra *Sant Alessio*, de Rospigliosi y Landi, escenografía, arquitectura y esculturas del Bernini (Roma, 1634).—*Ibid.* en Pádua y Florencia, 1636 y 1661.—P. 185: Grabado que representa el teatro, con escenario de madera en falsa perspectiva (como el del Palladio en Vicenza) para la representación de la ópera de M. A. Cesti, *Il Pomo d'Oro*, en Viena, fines de 1666 o comienzos de 1667, en las bodas del Emperador Leopoldo I con la infanta Margarita de España.—P. 186: Decoración para esa *festa teatrale*. *Festa a cavallo* o mascarada ecuestre con argumento titulado *La contessa dell'aria e dell'agua* [La contienda entre el aire y el agua], libro de F. Sbarra, música de A. Bertali, escenografía de A. Paseti, para las fiestas anteriores, 1667.—P. 187: "Escena de sueño", en la ópera *La finta pazza*, de G. Strozzi y F. Sacrati, representada en París el 14 de diciembre de 1645 por

empeño del Cardenal Mazarino, que se proponía introducir la ópera italiana en Francia.—P. 188: Aparición de Venus en la tragedia de Corneille, *Andrómeda*, dibujo de Coypeau, tramoya de Giacomo Torelli, música de d'Assoucy, en París, 1650.—*Ibid.* Combate en ballet de la ópera *Le noce di Peleo e di Teti*, de Buti y Caproli, escenografía de Torelli. París, 1654.—Pp. 190-91: Representación de la ópera *Alcestes*, de Lully, en el "Patio de Mármol" de Versalles, por la noche, 1674. Varias decoraciones para óperas de Lully y para el ballet real *Le Triomphe de l'Amour*, 1681.—P. 194: Grabado de F. Chaveau de su obra *Les divertissemens de Versailles donnez par le roy* (Luis XIV), París, 1676, representando un concierto en el Trianon de Versalles el 1674.—P. 203: *Festa teatrata* dada en Roma en el palacio del Cardenal Melchior de Polignac, para festejar el natalicio del Delfín, noviembre 1729, pintura de G. P. Panini.—*Ibid.* Representación en el Real Palacio de Nápoles de la *Serenata* escénica de Raniero di Calzabigi y Giuseppi di Majo (noviembre, 1747).—P. 214: Decoración para una ópera de Destouches, compositor favorito de Luis XIV. Hacia 1730.—P. 216: Grabado que representa *La Princesse de Navarre*, comedia-ballet de Voltaire, con música de Rameau, febrero de 1745, con motivo de las bodas del Delfín con María Josefa de Sajonia.—Pp. 225-27: Saraos en salones de Venecia y París en el siglo XVIII.—P. 229: Grabados de Hogarth representando mascaradas y óperas en Londres, 1724, entre éstas la *Beggar's Opera* de Gay y Pepusch. Grabado de Hogarth, de 1728.

Robert HAAS, "Musik des Barocks", *Handbuch der Musikwissenschaft*, Potsdam, 1929: P. 6: Mojiganga de músicos grotescos. Grabado italiano de 1686. Plancha II. Fiesta con motivo del cumpleaños del príncipe Guillermo III de Orange, regente de los Países Bajos, en La Haya, diciembre de 1686.—P. 61: Naumaquia en el Arno, con motivo de la boda de Cosme de Médicis y la Condesa María Magdalena, Florencia, noviembre de 1608. Plancha III. Torneo-Opera *La Guerra d'Amore*, música de Peri, Grazi, Signorini y del Turco, dibujo de J. Callot. Representada en la plaza de Santa Croce, de Florencia, para la boda del conde Federico de Urbino con Claudia, hija de Cosme II de Médicis, en los Carnavales de 1615.—P. 63: Torneo de *La liberazione di Ruggiero*, Florencia, 1625. Plancha IV. Bacanal en la Plaza Mayor de Bolonia, 24 de agosto de 1627, con música de Camilo Violini.—P. 66: El monte Parnaso, roca en la ópera *Gloria de bellezza*, dibujo de Callot. Florencia, octubre de 1616.—P. 67: Decoración para la *Flora* de Gagliano y Peri. Florencia, 1628. Se puede apreciar la disposición para aparición de un personaje en el cielo mientras pasan por el fondo carros con tritones y sirenas.—P. 69: Decoración para la *Ermiona* de Obizzi. Pádua, 1636.—P. 73: Escena de *Polifemo y Galatea*, donde se exhibe el "truco" para la aparición de una ninfa en una concha, derramando agua.—P. 119: Escena primera del *Ballet du Roy, La delivrance de Renault*, 1617. Música de Pierre Guedron. Aparece Luis XIII como "espíritu del fuego" y Monseñor de Luynes como Rinaldo.—P. 133: Charlatanes, mojiganga y músicos en la Plaza de San Marco, en Venecia, dibujo de G. Franco, mediados del siglo XVII.—P. 147: Dibujo de F. Tacca relativo a la *Ipermestra* de Cavalli, fiesta organizada por el duque Carlos de Toscana en el natalicio de la Princesa de España.—P. 151: Sala del teatro "degl'Immobili" (Teatro de la Pérgola), en Florencia: proyecto de F. Tacca.—P. 169: Carrusel *Los cuatro elementos*, en Stuttgart, 1617.—P. 170: Máscaras a pie y a caballo para el mismo festival.—Pp. 174 y 175: Escenas de *L'Ingano d'Amore*, música de Bertali, Regensburg, 1653.—P. 176: Escena de la *Fedra incoronata*. Música de von Kerl. Munich, 1662.—Plancha VIII: Escena de la ópera *Giunio Bruto*, música de Caldara y Scarlatti, Roma, segunda mitad del siglo XVII.—Pp. 177-180-181 y 182: Escenas de ballets y óperas en Dresde y Viena, segunda mitad del XVII.—P. 185: Ballet a caballo, música de Bertali. Carros figurando

rocas, barcos y un lago con sirenas. Viena, 1667.—P. 193: Escenas de la tragedia de Corneille *Andromeda.* Teatro Real del Palacio Borbón. París, 1650.—P. 195: Baco y sus acompañantes en el *Ballet du Monde,* dibujos para el festival en honor de Felipe IV y la reina Mariana de Austria. Bruselas, 1650.—P. 196: Escena de la comedia *L'Idea di tutte le perfezione.* Parma, 1690.—P. 199: Escena del "drama fantástico-musical" *Il favore degli Dei,* Parma, 1690.—P. 203: Ballet en Venecia, 1740. *Ibid.* Sala del teatro en el Palacio Real de Turín, 1720.—P. 204: "Bal masqué" o máscara de sarao en el Palacio Real de Nápoles, 1747.—*Plancha XII*: Apoteosis de la *Isis* de Lully. Pp. 225 y 226: Escenas de óperas y ballets de Lully.—Pp. 250, 251 y 254: Escenas de óperas italianas en Alemania entre 1700 y 1723.

Para apreciar la identidad entre las decoraciones teatrales, las salas de los palacios, las iglesias y escenas de la vida real durante la época barroca, pueden verse en el libro de Werner WEISBACH, *Arte barroco,* Barcelona, 1934, las ilustraciones siguientes, comparándolas con algunas de las anteriormente citadas: P. 411: Interior de la iglesia de las Ursulinas en Straubing, 1738.—P. 412: Santa María de la Victoria, Inglostadt, 1732-36.—P. 413: Interior de la Iglesia del Monasterio de Dürnstein del Danubio (comenzada en 1721).—P. 414: Iglesia de San Juan Nepomuceno. Munich. 1733-35.—P. 415: Iglesia del palacio de Wuerzburgo (hacia 1730).—P. 416: Iglesia del monasterio de Rott del Inn. (1759-63).—P. 417: Iglesia del palacio de Berg am Laim, cerca de Munich (1737-1751).—P. 471: Pablo Decker (1677-1713), Sala de audiencia de un palacio real.—P. 461: Pablo Decker, Proyecto de un jardín.

Es interesante comparar el sentido análogo de las apariciones de dioses, en los ballets barrocos, ascensión de santos en grupos estatuarios y en imágenes de santos. Por ejemplo, véase KINSKY, p. 188, aparición de Venus en la tragedia de Corneille, *Andromeda* (1604 a 1680); HAAS, p. 67, escena de la *Flora,* de Peri (1628); el grupo *La Asunción de María,* de Egidio Quirino Asam, en el altar mayor del monasterio de Rohr (1720), en W. WEISBACH, Lámina XXXVII, y el San Hermenegildo de Francisco de Herrera, el mozo (1622-1685), del Museo del Prado, Madrid, reproducido en W. WEISBACH, p. 656.

Por lo que se refiere, más circunstanciadamente, al Barroco español, puede verse: Joseph GREGOR, "Das spanische Welttheater", *Weltanschauung, Politik und Kunst im Zeitalter der Habsburger,* Viena, 1937, a saber: P. 112: Cobre francés del siglo XVIII: "Parterres et Fontaines des Follies à Aranjuez" (Emparrado con jardín).—P. 128: Idem. "Procession des Pélerins à Compostele."—P. 160: Cabalgata. Tapiz flamenco de fines del siglo XVI, hecho para festejar el regreso de Carlos V de Túnez.—P. 318: Carro del teatro transportable del infante Fernando en Amberes, 1635. (Pub. en Amberes por A. Thollen. 1641.) Alegoría de un libro en honor del mismo (Amberes, 1635) (es una decoración de teatro). Arco de triunfo del mismo (es, propiamente, un altar). Carro o "Festwagen", de Rubens (en el mismo "Festbuch", 1635).—P. 416: Vista del Buen Retiro (Perspectiva de los jardines), grabado francés.—P. 432: Idem de los palacios. Cobre de fines del XVII. (Biblioteca Nacional de Madrid).—P. 448: Monumentos funerarios, en Nápoles, 1666 (del "Festbuch" mencionado) y para la Condesa de Uceda (pub. en el *Teatro della Gloria,* Milán, 1671. Biblioteca Nacional de Viena).

Otto SCHUBERT, *El Barroco en España,* Madrid, 1924: Se encuentra en su parte ilustrativa cantidad de templos españoles, entre los cuales es interesante destacar, por lo que se refiere a la teatralidad del estilo, el de la iglesia de Santa María, en Zumárraga (p. 315), y el de la de Santa María, en San Juan de Luz (p. 320, claroscuro,

palcos, escenario), a más de otros templos de Madrid, Barcelona, Toledo, arcos triunfales, catafalcos, portadas monumentales de Madrid, decoración de los palacios de Madrid y Aranjuez, fuentes y jardines en el Pardo, San Ildefonso y Aranjuez.

Angel M. DE BARCIA, *Catálogo de dibujos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, 1906: P. 458: Decoración teatral, al parecer (según nota marginal de Rossell) original de Rizzi para la Sala de Comedias de Felipe IV.—Otros dibujos escenográficos en las pp. 726 y 736.

PALOMINO, *Museo pictórico*. Tomo II, pp. 128-132. Cap. IV: En que se trata de la delineación de los teatros, altares y monumentos de perspectiva. (Trae las medidas del teatro del Buen Retiro).—P. 411: "Tuvo Rici muchos años a su cargo la dirección de los teatros de Mutaciones de las Comedias que se hacían entonces, con gran frecuncia, en El Retiro, a sus Magestades; en cuyo tiempo sirvió mucho y hizo grandes trazas de mutaciones, porque era grandísimo arquitecto y perspectivo."

[15] SOBRE LA VISIBILIDAD DE MÚSICOS Y ORQUESTAS: El hecho, fortuito más que fundamental, de que en tiempos de Lope de Vega se ocultasen los músicos en la escena de sus piezas, cuando no salían a ella disfrazados según lo que pedía el argumento, ha suscitado comentarios pueriles. Se ha llegado a considerar que Lope de Vega es el precursor, en este aspecto, de... Ricardo Wagner, puesto que el gran compositor ocultaba la orquesta en el "abismo místico" de su teatro de Bayreuth. Y, más todavía, se le han encontrado precursores más remotos en los califas árabes, pues que éstos ocultaban los músicos que distraían sus ocios o animaban sus festines disimulándolos detrás de una cortina, llamada "citara" o "acitara", en árabe. A lo largo de la historia de la Música y de las costumbres, los músicos han aparecido unas veces a la vista de los espectadores, otras veces se los sustrajo a su curiosidad. Cada caso respondía a razones distintas, nunca a una idea "estética" preconcebida. Puede seguirse sucintamente la historia de estas exhibiciones u ocultaciones en las citas siguientes, que estimamos de interés para el lector.

ORIENTE: "Felih Benabillaurá fué cantor de Elmahdí (califa de la familia de los Abasíes) y muy apreciado por éste. A todos los demás cantores solía oírles detrás de la cortina o citara; pero a Felih le oía directamente y sin cortina..." "El apogeo de la escuela musical árabe tuvo lugar en el reinado de Harún Arraxid y sus sucesores inmediatos. Los Abasíes, al establecer su corte en plena Mesopotamia, dejáronse influir más intensamente de la cultura persa, hasta el extremo de imitar la organización palatina de los Sasánidas..." "Harún Arraxid y sus sucesores, siguiendo el ejemplo de los emperadores persas, tuvieron en su palacio, por lo menos, tres categorías de cantores y músicos..." "Para dar sus conciertos se les colocaba en un salón de palacio donde celebrara su tertulia el califa, pero separados de éste por medio de una gran cortina o citara. Tenían un director, que se llamaba el jefe de la citara, el cual comunicaba directamente con el soberano para recibir sus órdenes acerca de lo que habían de ejecutar los músicos tras la cortina." (Julián RIBERA, *La Música de las Cantigas*. Madrid, 1922, p. 29, quien cita a las autoridades árabes oportunas.) Esta ocultación de los músicos no era del gusto de los califas y Harun Arraxid se lamenta de una costumbre que debía tener una fuerza protocolaria, pues que, de otro modo, habría prescindido de ella. En tiempos del califa Alamín había esclavos bizantinos que bailaban y cantaban juntamente con los árabes. (*Citara*, del árabe *acitaca*, velo, como cortina, en GÓMEZ MORENO, *Historia Roderici*, t. I, p. 334; MENÉNDEZ PIDAL, *La España del Cid*, t. II, p. 879: "en la mezquita principal de Valencia, convertida en catedral

de Santa María en 1098 por el Cid: 'Dedid quoque prefate ecclesie duas citharas serico aureo textas preciosissimas.")

La práctica de la "acitara" es oriental, pero no hebrea. Los levitas del Templo, cantores e instrumentistas, se situaban "al oriente del altar, y con ellos los sacerdotes que tocaban trompetas". (2º Libro de las *Crónicas*, 5, v. 12.)

Fiesta del 31 de mayo el año 946 en Bizancio: ... "en dos nichos de la sala había cantores de la iglesia de los Apóstoles y de la Hagia Sofía que cantaban detrás de los cortinajes que colgaban de los nichos." (WELLESZ, *Música Bizantina*, p. 25.)

... "es interesante la indicación ... de que los cantores cantaban detrás de cortinas; esa costumbre es de origen oriental, persa, concretamente. En la corte de Bagdad, donde el cultivo de la música estaba confiado a músicos persas, se ejecutaban de esta manera los cantos por cantores solistas o por coros. Nada tiene de extraño que encontremos esta costumbre en Bizancio, dada la influencia, cada vez mayor, que va tomando el ceremonial persa en la corte bizantina." (*Idem*, p. 29.)

OCCIDENTE: Los cristianos de Occidente no parece que hayan ocultado sus músicos en los primeros siglos. Hay infinidad de ilustraciones que lo comprueban. El bajo-relieve del zócalo del obelisco de Teodosio (reproducido en WELLESZ, *ob. cit.*, plancha II), muestra a los cantores con órganos portátiles en nichos o tribunas que, unos rodean al Emperador; otros, están por debajo de él.

En toda la Edad Media hay un prurito especial por mostrar a los músicos, bien en miniaturas, desde las de los Beatos hasta las de las Cantigas o en las esculturas románicas, bien en las relaciones poéticas, hasta entrado el Renacimiento.

SIGLO XV: Un marfil del siglo VIII-IX (repr. en A. GASTOUÉ, *La Vie Musicale de l'Église*, p. 14) muestra a San Gregorio rodeado de los chantres de la Schola. Una miniatura del siglo XV (Misal de los Obispos de París, en *ibid.*, p. 16) muestra a los chantres y canónigos al lado izquierdo del oficiante y a los niños de coro en los peldaños de la escalerilla que da acceso a aquél. "Mais, dès le XIV e siècle, avec les gesticulations qu'entrainait la musique mensurée, et les rires mêmes auxquels les chanteurs donnaient lieu de la part du peuple par les mines affectées qu'ils prenaient en éxecutant des motets à plusieurs voix, on commença en divers pays à soustraire à la vue des assistants le groupe chantant." (*Ibid.*, p. 19.)

Una miniatura de las *Très riches heures du duc de Berry* (s. XV), (museo de Chantilly), muestra todavía a los cantores en una misa solemne a la derecha del oficiante (ayudado por varios eclesiásticos) y estrechamente unidos al público de fieles, arrodillados unos, otros en pie. Sin embargo, la iglesia tiene tribunas laterales en una de las cuales se ve el órgano, pero no músicos.

En Alemania se mantenía la visibilidad de los cantores y organistas todavía en tiempo de Maximiliano (grabado de Hans Weiditz, 1518).

En Roma, los cantores de la Capilla Sixtina (construída por Giovanni de Dolci, 1473-81) se recogen en un nicho-tribuna lateral (a la derecha del oficiante, lejos de él, frente al solio del Papa). Grabado de Filippo Juvara, 1711.

La exhibición de los músicos con su instrumental tiene carácter suntuario en la Edad Media y en el Renacimiento, porque los instrumentos eran objetos de lujo; de difícil adquisición en muchos casos por su remota procedencia o rareza. Si se trataba de instrumentos "bajos" que tocaban las damas, se lucía a éstas y

aquéllos para mostrar el refinamiento de la sociedad. Si se trataba de instrumentos "altos", de carácter militar, su exhibición hacía "parada". Los cronistas y poetas, copiándose unos a otros, hacían largas relaciones para mostrar tanto su saber como la suntuosidad de los señores a quienes servían (a veces sin conocer algunos instrumentos que mencionaban, lo cual daba margen a errores).

SIGLO XVI: La colocación de los músicos en el teatro religioso medieval dependía de las circunstancias. A veces tocaban debajo de los tinglados o "catafalcos", como todavía se ve en los *autos* y *coloquios* religioso-populares que se siguen haciendo en México; lo más corriente era que estuviesen en estrados especiales, o en carretas, más o menos cerca del tablado donde se representaba la acción. Eran instrumentistas rústicos que tocaban instrumentos vulgares: no parece que inspirasen un deseo de que se les exhibiese como artículo de lujo; pero cuando desfilaban en procesiones se los ataviaba lo mejor que se podía. Un ejemplo notable es el de los grabados que componen la serie de *El Triunfo de Maximiliano,* por Hans Burgkmair y Jörg Kolderer, entre otros dibujantes (entre 1507 y 1516). Por la misma época salían en Salamanca los músicos de la catedral en las fiestas del Corpus: Lucas Fernández tocaba el órgano portátil que se llevaba en unas andas.

1462: En las *Sacre Rappresentazioni* italianas los músicos figuraban dentro de la acción misma: no había escenarios propiamente dichos; la representación se hacía "al aria aperta". Véase la descripción de una *Sacra Rapp.,* en Viterbo, en 1462, por Alessandro d'Ancona.

1492: En las *farsas* de Sannazaro, representadas en Nápoles ante el duque de Calabria, "un personaje femenino cantaba acompañándose a la viola, mientras otros cuatro personajes sobre la escena completaban con viola, cornamusa, flauta y rebeca" (rabé, violín primitivo).

1500: Festival de danza en un castillo de Munich, grabado por M. Z. 1500 (Matthäus Zasinger?). Muestra a los danzantes señoriales en parejas en el salón, mientras que los músicos tocan en dos tribunas, a los lados.

1513: *La Calandra,* del Cardenal BIBBIENA, fué representada en Urbino en 1513 con "musiche bizarre, tutte nascoste e in diverse lochi". Véase en PRUNIERES, *Le Ballet de Cour,* plancha XVI, cómo estaban ocultos los músicos entre ramajes en el *Ballet de la Délivrance de Renaud,* 1617.

1581: Francia: Baile en la corte de Enrique III, en 1581. Músicos de laúdes se mezclan con los invitados, pero se colocan juntos en un ángulo que hace el gran salón con un pequeño vestíbulo lateral.

A partir de los Valois, los músicos vestidos de libreas vistosas o con disfraces figuran en la escena en los ballets. Estas fiestas se celebran en salones rectangulares (en Francia), sin escenario ni tribunas: la colocación de los músicos y su exhibición es una consecuencia.

Porque, cuando hay escenario, como en Florencia (Ballet de *La Liberazione di Tirreno,* 6 de febrero de 1617, grabado de Callot), la sociedad del Renacimiento prefiere ocultar los músicos.

1597: Representación de la "commedia harmonica", de Orazio VECCHI, *L'Amphiparnasso* (Venecia, 1597). Los auditores se hallan en un plano un poco inferior al del escenario y pegados a él. *L'Amphiparnasso* no necesitaba músicos tañedores, sino cantantes, pues que era una comedia "madrigalesca". Los cantores estarían detrás de la escena.

Los compositores de la naciente *opera in musica* conservarían el criterio del

ocultamiento. Sin embargo, como la sonoridad de los instrumentos era muy débil se buscarían excusas para sacarlos a la escena disfrazados de pastores, silenos, etc., o trajes de fantasía. Véase plancha nº 12, en la *Ob. cit.*, de PRUNIERES, en un ballet francés hacia 1620.

1600: "Gli stromenti, perché non siano veduti, si debbano suonare dittreo le tele della scene." (Emilio DEI CAVALLIERI, prólogo a la edición de la *Rapp. di Anima et di Corpo,* Roma, 1600.)

1608: Comte Follino: "Compendio delle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII ne la città di Mantova..." "Si diede dalla parte di dentro del palco il solito segno del suono delle trombe..." "Una testa di donna emerge improvvisamente... e su l' acompagnamento dell'orchesta, nascosta dietro la scena, canta una melodia..."

1609: Monteverde *(Orfeo,* Mantua, 1609)... "ha l' idea comune ai maestri fiorentini dell'orchesta invisibile" (A. CAPRI, *Il seicento musicale in Italia,* p. 87).

1616: Monteverde, Carta a Alessandro Striggio: "poiché le armonia saranno poste ne fiati più grossi de l'aria della sena, fatti cosi da essere da tutti uditi, et dentro alla sena da essere concertati", lo cual obliga a Monteverde a aumentar considerablemente su cuerpo de instrumentistas; así, añade: "che per tal difetto in loco d' un chitarone ce ne vorà tre; in loco d' un arpa ce ne vorrebe tre et va discorrendo".

1637: La orquestación de Monteverde vuelve a simplificarse en sus óperas venecianas, porque a partir de 1637 las óperas se representan ya en teatros públicos. La aparición de la orquesta en el antepalco debió ocurrir al abrirse el primero de esos teatros públicos de ópera, el de San Cassiano Nuovo, en 1637. Debió de estar colocada en un foso o por lo menos lo suficientemente tapada para que la sala estuviese a oscuras. Los espectadores que querían leer sus libretti se proveían de *cerini,* de lo cual hay huellas en los libretos del siglo XVII (Romain ROLLAND, *Histoire de l'Opéra avant Lully et Scarlatti,* p. 105). No es probable que los músicos se situasen detrás de la escena porque ésta tenía bastante fondo y aquéllos poco sonido. Tampoco parece que estuviera colocada la orquesta a los lados del escenario, porque no había más luz que la de dos diablas con candilejas de aceite, que frecuentemente se tapaban con pantallas de embudo, y los músicos no podrían leer con tan poca claridad. El Teatro Olímpico de Vicenza, construído por el Palladio en 1585, tiene un espacio breve entre el escenario y los espectadores, donde se ponían los cantantes (el escenario es "impracticable" porque es de materia dura en *trompe l'oeil* y sólo permite el acceso a los cómicos en un primer plano muy exiguo. En cambio, tiene grandes accesos laterales donde podrían estar los músicos y los coros.)

A partir de aquella fecha, los grabados con escenas de óperas muestran a la orquesta en la disposición actual, encerrada en un espacio delante e inferior a la escena. Todavía en 1648 en España se seguiría el criterio anterior italiano y francés.

1622: Lope de Vega: música incidental "en la escena" (COTARELO, *Historia de la Zarzuela,* p. 32) y "un romance que entonan al son y compás de las vihuelas de los músicos de la compañía, fuera del teatro"... "la música de estas piezas incidentales o era ya conocida y el poeta la adaptaba la nueva letra, o bien la componía para el caso el músico de la compañía que, además, tocaba la vihuela, la guitarra o el arpa y aun cantaba detrás de bastidores... En *La Gloria de Niquea,* de VILLAMEDIANA (1622), "se cantó un cuarteto por cuatro ninfas, acompañadas de vihuelas y tiorbas que sonaban dentro"... "el héroe canta luego tres redondillas con acompañamiento interior de vihuela"... "dos coros puestos en lugares distintos (visibles, es de suponer), cantan alternativamente"... "nuevos coros dan el pláceme al vencedor,

deslumbrado por la grandeza y el lujo del aparato escénico... *(Ibid.*, pp. 33 y 34). Compárese: "las ninfas, conducidas por la Reina, entraban entonces y danzaban su ballet. Un coro acompañaba sus danzas". *(Ballet de la Reine*, 1609. PRUNIERES, *Ob. cit.*, p. 108.)

1648: Representación de *El Jardín de Falerina* en el Buen Retiro: "con mucha intervención que se concedió a la música y al baile": "Al principio se finje un sarao en el palacio de Carlomagno. En el mismo escenario, detrás de las damas y caballeros, están los músicos 'en ala'" (COTARELO, *Hist. de la Zarz.*, p. 39). Los músicos, juntamente con los actores, cantan una *gallarda*, y éstos a su vez bailan, cantándose con el son de esta danza. En el segundo acto, un coro oculto de mujeres canta primero a voces solas, después las acompaña Rugero con el mismo tono. El arenal se transforma en el jardín de la maga Falerina, convirtiéndose ella y varias ninfas de estatuas en mujeres, bajando de sus pedestales y cantando a coro una especie de aria que se interrumpe para intercalar pasajes hablados. Como Rugero no se aviene a quedarse allí, Falerina manda a las ninfas que canten "el tono que adormece los sentidos" con lo que Rugero queda a su vez convertido en estatua (compárese con las *symphonies de sommeil*, de Lully). La música es de estilo madrigalesco, y ninguna voz canta a solo, sino que, aunque destaque de las demás, pertenece al tejido contrapuntístico general. Se ignora quién fué el autor de la música. Aunque José Peiró escribiese algunos trozos para esa obra tuvo que serlo, por razón de edad, a posteriori del músico original. La fecha de 1648 está razonada por COTARELO en su estudio sobre Rojas Zorrilla (Madrid, 1911).

1652: Banquete al Emperador Fernando III en el Hofburg de Viena. Los músicos forman grupo en el ala derecha de la sala, enorme. En el centro, la mesa del festín. Grabado anónimo con fecha de 1652.

1666: Representación de la ópera de Marco Antonio Cesti *Il pomo d' oro* a fines de 1666 o comienzos de 1667. Escenario elevado en un plano poco más alto que la sala. Los músicos, en este plano inferior, están "encajonados" en un compartimiento oculto a la vista de los circunstantes por un zócalo de madera tallada. Entre esta "orquesta" y los invitados hay un ancho espacio vacío. Es ya la disposición de los teatros modernos y la corriente en los diversos países en el siglo XVIII.

1678: Representación de la pastoral de Lully *Les fêtes de l' Amour et de Bacchus* en el Teatro Real de Versalles, 1878. No se ve a los músicos: deben de estar encerrados en el compartimiento semejante al anterior, pues se ve el zócalo ornamental y el ancho espacio vacío.

1682: Luis XIV danzando un minué. *Bal à la françoise*, año 1682, después de un festín. Los músicos (trío de *violino piccolo alla francese*, viola da spalla y viola da gamba) están en el fondo de la sala, mezclados con otras gentes.

SIGLO XVIII: En multitud de grabados que muestran conciertos de sala en el siglo XVIII en Alemania, Londres o París, los músicos se mezclan apiñadamente con sus auditores.

1729: *Festa teatrata* con ocasión del nacimiento del Delfín, dada el 27 de diciembre de 1729 en el palacio del cardenal Melchior de Polignac, en Roma (pintura de Giovanni Paolo Panini). En el escenario, rodeados de nubes, están los magnates: los músicos, con vistosos atavíos, se mezclan entre ellos. Un ancho espacio vacío separa el escenario (elevado) y los primeros invitados de la sala.

1747: "Sala del Palazzo Reale apparata per la Serenata". Nápoles, 6 noviembre 1747.

Escenario poco elevado. La "cazuela" de los músicos permite ver claramente a éstos. Espacio vacío triangular, pues los invitados se sientan diagonalmente, en dos grandes triángulos cuyos vértices apuntan a la escena. El resto de los espectadores se sientan "en ala" lateralmente.

1745: La misma disposición en Versalles, "comedia-ballet" de Voltaire, música de Rameau, *La Princesse de Navarre,* con motivo de las bodas del Delfín. Dibujo de J. P. Cochin el joven, fechado 23 febrero 1745.

175...: Concierto de música en una institución para señoras en Venecia, en el siglo XVIII (pintura de Francesco Guardi, 1712-1793, Munich, Pinacoteca vieja). Los músicos están en una tribuna lateral, en tres filas superpuestas (parece que sólo hay damas cantoras). Las damas señoriales pasean por el amplio salón y toman refrescos.

175...: Concierto de orquesta y órgano en una iglesia alemana, con coros. Grabado de Matías Disel, en Ausburgo, siglo XVIII. Coro al fondo del templo (de un estilo barroco jesuítico), claro de luz. Se ve perfectamente a los músicos. Esta disposición es la de las iglesias protestantes, como la de Santo Tomás, en Leipzig, donde Bach dirigía su coro, a sus músicos y tocaba el órgano.

1789: GRÉTRY, "Essais sur la Musique", en *Memoires,* 1789-1795: "Je voudrais que la salle fût petite, et contenant au plus mille personnes; qu'il n'y eût qu'une sorte de place partout. Je voudrais que l'orchestre fût voilé et qu'un n'aperçût ni les musiciens ni les lumières des pupitres du côte des spectateurs. L'effet en sérait magique, et l'on sait que, dans tous les cas, jamais l'orchestre n'est censé d'y être."

183...: CHORON († 1834), *Manuel de Musique* (obra póstuma): "La présence d'un orchestre exécutant sous les yeux des spectateurs, aves lesquels il se trouve confondu, est pour le moins aussi choquante que le serait la vu des machines et des individus employés au service de la scène."

1865: La sala proyectada hacia 1865 por Adolphe Sax aceptaba la proposición de Grétry por lo que se refiere a la orquesta e iba a haberse construído en la Exposición de 1867. (El teatro wagneriano de Bayreuth se inauguró en 1876.)

QUINTA PARTE

ROCOCO Y CLASICISMO

... chaque caractère nouveau n'y étant que la métamorphose d'un caractère ancien.

(Marcel PROUST)

El hombre clásico está situado en un punto de equilibrio entre el instinto y el intelecto.

(G. WORRINGER).

CAPITULO I

Los instrumentos medievales en España y su acoplamiento. Textos literarios e iconografía. Los instrumentos en el Renacimiento. El acompañamiento de la voz y el concierto instrumental. Las danzas. Su influencia sobre la música instrumental. Danzas medievales y del Renacimiento. La danza en la época barroca. Música para ser escuchada. Las "piezas" para clave. Su carácter imitativo y representativo, derivado de las danzas. La variación ornamental. Hacia la Fuga y la Sonata. Las formas barrocas hasta J. S. Bach. Desarrollo del sentido armónico. El acorde. Su aplicación en los instrumentos. Primeros tipos instrumentales: 1º formas que proceden de la Polifonía profana. 2º formas derivadas de la ornamentación instrumental, 3º tipos derivados de las especies danzables. Sonata da chiesa *y Sonata* da camera. *La* Suite *de danzas. El principio dinámico orgánico. Estilo concertante y estilo sinfónico.*

LAS RELACIONES ORGANOGRÁFICAS a que se hà hecho mención en el capítulo I de la Cuarta Parte, no se limitaban, en casos bien señalados, a una simple enumeración de los instrumentos musicales. Los poetas que las hacían sabían distinguir en multitud de casos las diferentes clases de instrumentos y no los mezclaban desordenadamente, fuera de las imposiciones de la rima, sino que en determinados casos llegan a mostrar, en la simple relación de ellos, sus acoplamientos más corrientes; es decir, un elemental principio de orquestación.[1] El himno visigótico *De Nubentibus* advierte la "copula" de *fistulam, liram et tibiam,* mientras que otra voz, la *voce organica,* canta enriquecida la melodía del salmo:* *carmen melodia gesta psalle divítica.* La combinación de "arba, giga e rota" de los juglares a que alude el *Libro de Alexandre,*** reaparece en otras enumeraciones francesas, inglesas y alema-

* Edición del Cardenal LORENZANA, *Breviarium Gothicum,* Madrid, 1775, p. 113, cit. por MITJANA, *Hist. de la Mus. en Espagne,* p. 1919. Sobre el sentido de *voce organica (vox organalis),* véase vol. I, pp. 140 *ss.* Véase también el capítulo siguiente.

** "farpa, giga e rota", estrofa 1525 b del Ms. de París. "arba, giga e rota", estrofa 1383 b del Ms. de Osuna. Sobre las primeras apariciones de los instrumentos de donde descendieron "viedeln" y "vièles", harpas y rotas, crowd y crotta, conviene tener en cuenta las menciones siguientes: Sidonio Apolinar (Sidoine Apollinaire), que fué obispo de Clermont en Auvergne, escribía en el año 454, refiriéndose a la proscripción que el rey visigodo de Tolosa, Teodorico I, había hecho en su corte de la música contaminada de paganismo, siguiendo con ello la tendencia cristiana: *"Sic tamen quod illic nec organa sonant, nec sub phonasco vocalium (artificum) conventus meditatum acroma simul intonat. Nullus ibi lyristes, choraules, mesochorus, tympanistria, psaltria canit; rege solum illis*

nas de la misma época y posteriores en un orden lo suficientemente homologable a aquélla para que deje ver que no se trata en el poema castellano de una reunión casual. Encontramos, en efecto:

Vièles, gygues et rotes (Manuscrito francés anónimo del s. XII); *Gigues, vièles, salterious* (Henri d'Andeli, trovero francés, s. XIII); *Arba, giga e rota* (Gonzalo de Berceo, ss. XII-XIII); *Giga, salterio, rota (ídem);*[2] *Videln, herpfen, rotten (Titurel,* poema alemán, s. XIII); *Cythol, crowd, fiddle* (con salterio) (poema inglés, s. XIV); *Vihuela, rabé con el salterio (Crónica Rimada,* hacia 1350); *Harpe, citole and riote* (John Gower, s. XIV); *Guigues, rotes, harpes* (G. de Machaut, 1365); *Groude, monycordis, gythornis* (con *psaltry* y *citholis)* (*Houlate,* poema escocés, del siglo XV); *Croud, lute, harpe (The Palace of Honour,* de Gavin Douglas, fines del siglo XV).*

fidibus delinito, quibus non minus mulcet virtus animum, quam cantus auditum" (Epístola I, edición de F. Didot, p. 481). *Fidibus,* de donde saldrá después toda la inmensa variedad de "viedeln", "vièles", violas, no debe de tener aquí otro sentido sino en genérico de instrumentos de cuerdas. Todavía en los dibujos de los *Comentarios al Apocalipsis,* de San Beato, en el siglo X, se denominan "citharas" los instrumentos de gran volumen del tipo "viola". "En los países que sufrieron una fuerte influencia cultural romana no encontramos, desde el siglo VI hasta el nacimiento de las literaturas nacionales, más que nombres de instrumentos conocidos por los antiguos. En Italia, como en la Galia y en España, el principal, si no el único instrumento de cuerdas conocido, es la *citara,* gradualmente empobrecida en sus recursos musicales y convertida en instrumento de construcción material muy grosera. Hacia el año 910 Hucbaldo conoce cítaras provistas de seis cuerdas *(do re mi fa sol la).* Un siglo después, Notker de Saint Gall da a este género de instrumentos, que él denomina en tudesco *liru* y *rotu,* una extensión normal de séptima (de *do* a *si bemol* o *si natural).* En los pueblos germánicos que habitaban los confines del gran imperio romano se ve aparecer desde el siglo VI un instrumento de cuerdas desiguales en longitud y numerosas: es la *harpa.* El poeta Venantius Fortunatus, que es el primero que escribe este nombre técnico, menciona igualmente el instrumento de cuerdas usado por los celtas de la Gran Bretaña, el *crowd* o *crouth:* "Romanusque *lyra,* plaudat tibi barbarus *harpa,* Graecus Achilliaca, *crotta* Britanna canat." De esta *crotta* vendría en bajo latón la *rocta,* después *rota,* en viejo francés" (GEVAERT, *La Melopée Antique,* Gante, 1895, apéndice B, p. 415). Sobre "choraules" en sentido de "tibias", se habla más adelante. (Véase vol. I, pp. 391 *ss.)*

Es interesante notar que *La Divina Comedia* (tan parca en citaciones musicales y, entre ellas, vocales en su mayoría, no conoce la rota, muy citada por sus coetáneos franceses y españoles; así, dice:

> *E come giga e arpa, in tempra tesa*
> *di molte corde, fa dolce tintino*
> *a tal da cui la nota non è intensa...*
>
> ("Paradisso", XIV, 118-20.)

Es decir, que no se escuchaba junto a ellos voz humana, que es lo que reiteradamente significa el Dante por "nota". La onomatopeya "tintino" *(el tin tin de la guitarrilla,* como se diría en España mucho más tarde) perdura hasta nuestros días.

* La única vez que el Dante menciona al laúd en *La Divina Comedia* lo hace en

Nuestro Arcipreste de Hita no se limita solamente a la enumeración de instrumentos, sino que advierte que determinados de ellos se tocan concertadamente, "con estos se compon", instruyéndonos acerca de los que no entran en algún grupo particular para acompañar cantigas ("no son de aqueste marco"),[3] * mientras que une en un grupo homogéneo al laúd con las guitarras latina y morisca, de la misma manera que su coetáneo Guillaume de Machaut une en su poema *leus, moraches et guiternes,* que es justamente la misma combinación, muy popular en él, por cierto. Si se trata de viola de mano o tañida con los dedos (pues que cuando es de arco se especifica así, por lo general), los tres instrumentos punteados aparecen unidos en el *Libro de Alexandre,* bien como *citola, guitarra e viola* (Ms. de París), bien como *çitola, çedra e uiola* (Ms. de Osuna), lo cual no es, pese a la diferente enunciación, más que una sola cosa en esencia. Pero la combinación típica de Berceo** continúa por largos años todavía, pues que encontramos en el siglo xv a Alfonso Alvarez de Villasandino que nos habla de *laúd, rrabé nin vyuela*: en este caso, un instrumento punteado con dos de arco o bien dos instrumentos punteados con uno de arco, el rabel. El salterio, es decir, un instrumento de cuerdas punteadas se une en el poema del Arcipreste a la vihuela punteada, sin ningún género de duda ahora, pues que se especifica una "vihuela de péndola". El salterio morisco que aún se practica en todos los países musulmanes con el nombre de kanún, instrumento perfectamente conocido del Arcipreste en sus dos variedades, "canno entero" (rectangular)

tono de burla, comparando a este voluminoso instrumento la barriga de los que en el *Infierno* (canto xxx, vs. 49 *ss.)* purgan el haber acuñado moneda falsa. Su pena consiste en una "cura de agua" que los hincha deformemente: *il ventre era cosí gonfio,* dice, *a guisa di leuto. Io vidi un,* añade, y ése era un cierto Maestro Adamo, *alla ventraia* hidrópica, como la panza de un laúd. Puntualizo así la referencia hecha en la p. 376 del volumen primero, donde apareció de manera defectuosa. Sobre G. Douglas, véase Carl ENGEL, *Researches into the Early History of the Violin Family,* Londres, 1883.

* La relación de instrumentos que hace el Arcipreste en las estrofas de 1513 a 1517 debe entenderse, a mi juicio, en el sentido de que está explicando cuáles son los instrumentos con los que se puede acompañar más favorablemente la lengua (el canto) romance o el arábigo. Así tenemos:

Despues fise muchas cantigas de dança e troteras
para judias e moras e para entendederas
para en instrumentos de comunales maneras,

es decir, para ser cantadas y acompañadas "en" instrumentos vulgares. Véase también vol. I, p. 247, para el acompañamiento del canto árabe.

** Sobre la discutida atribución a Berceo de *El Libro de Alexandre* (códice de París, E. 2639) o a Juan Lorenzo [Segura], de Astorga (códice de Osuna, E 2510) véase en última instancia, al parecer: *Sobre el Libro de Alexandre,* por R. CILLERO, Boletín de la Real Academia Española, año III, 1915, p. 308, que se decide en favor de Berceo.

y "medio canno" ("meo canon") triangular, famoso por sus puntos agudos, se mezcla bien con el arpa, congénere suya, aunque más dulce de puntos. También se unen bien ambos con el rabel morisco, el rebab existente en nuestros días y aun éste con otro instrumento europeo, de arco también, aunque más rico en sus posibilidades, la rota, mayor de tamaño que el rabé y capaz de prolongar tanto como él los sonidos gracias al arco, si bien las primitivas rotas, ya muy anticuadas en tiempos del Arcipreste, fuesen instrumentos punteados con los dedos, según lo hemos visto en el cap. I de la Cuarta Parte, antes aludido. Dúo, éste, que en el poema del Arcipreste se encuentra trotando por los caminos guadarrameños, tañendo estribillos populares arábigos como el *calví arabí*, que recoge Salinas en sus *Siete Libros de Música*. Y en los mismos textos encontramos, a veces, que a los instrumentos de cuerdas se une la voz delicada de una flauta, y otras la más áspera del albogue.

La combinación de un instrumento de percusión con uno capaz de sostener los sonidos, que llega hasta nuestros días en la música popular, es muy antigua. La de la rota y el tamborete, sin el cual aquélla "non vale un prisco", según Juan Ruiz, pertenece a ese modo. El caño entero con el panderete y las sonajas de asofar[4] constituyen una combinación arábiga sumamente típica, fácil de encontrar todavía hoy en los cafetines moros. Es curioso ver cómo en el *Libro de Buen Amor* sale el órgano, el pequeño órgano portátil, por los campos, para mezclarse a la polifonía de "chanzones e motetes" que eran los géneros de mayor prestancia en la época y que, llegados de Francia, habían caído en el terreno más popular.[5] El hecho de que en esas mezclas polifónicas, que suponen un estado muy avanzado de cosas dentro de las costumbres musicales del tiempo, se entremezcle cierta "adedura albardana",[6] podría provenir de las prácticas goliardescas y juglarescas de una polifonía semi-religiosa, semi-profana, de lo cual se ha hecho mención en los capítulos III y IV de la Segunda Parte. En fin, la "música alta" de trompas, atabales y añafiles forma una combinación instrumental corriente en los sucesos caballerescos de la Edad Media.

La posibilidad de unir sonidos de larga duración con los tan cortos emitidos por los instrumentos pulsados, preocupa claramente a los músicos de estas épocas, como puede deducirse de lo que los poetas recogen. La unión del albogue con el salterio, que hemos visto en el *Libro de Alexandre*, aclara la de la "dulcema", o dulcimer, primitiva espineta, con la "axabeba" en el libro del Arcipreste. La "axabeba" es simplemente la flauta morisca,[7] a la cual quizá doblaba en lo grave el "finchado albogón". Todas estas alusiones instrumentales en los poetas castellanos pueden referirse a las iconográficas, tan ricas, en los códices de las *Cantigas* del Rey Alfonso; pero no nos es posible puntualizar tan interesante cotejo en este libro. Un instrumento del Arcipreste que se ha prestado a varias interpretaciones es el "odrecillo", que en él

se combina (o sustituye) con su congénere en la producción de sonidos largos, la chifonía, juntamente con la "baldosa". La baldosa, conocida con este nombre por Pulci, Juan del Encina *(Triunfo del Amor)* y por "valdosa" en relaciones procedentes de Toledo, a fines del siglo XVI, es, cosa ya indicada por Barbieri a Pedrell en su carta sobre instrumentos antiguos (Madrid, Biblioteca Nacional, *Papeles de Barbieri),* un instrumento de cuerdas pulsadas, cuya combinación con la chifonía *o* con el odrecillo * reproduce, como género, la del rabé con el salterio, la rota con la cítola, la dulcema con la axabeba. Mejor todavía que la baldosa, que quizá era instrumento de reciente importación, puede unirse con el odrecillo la mandora y aun la bandurria ("reciancha mandurria", dice el poeta). Con instrumentos arábigos como el *meocanon* y el rabé se une en el Archipreste otro instrumento europeo todavía mal clasificado. Es el *galipe francisco,* de procedencia francesa bien manifiesta. Pero aunque se piense que el *galipe* pueda ser el *galoubet* o flautilla provenzal, el verso del Arcipreste dice solamente que entre el medio caño, la arpa y el rabel, "allegrança el galipe francisco". Ahora bien, en la relación trovadoresca titulada *Las Leys d'Amors,* se menciona un tipo de melodía instrumental, sin palabras, titulada *Garip,* vocablo extendido quizá a un determinado instrumento en que se tocase. Si *garipe* procediese del árabe *quasibe,* iría implícita en el vocablo una idea de danza en redondo o en corro.** En cuanto al *galoubet,* Ludovic Celler, que no es una autoridad en organografía, pero que en la época temprana de su libro varias veces citado (1868) expone sugestiones interesantes que acaso responden a ideas tradicionales en su país, dice que sigue existiendo en el mediodía de Francia con el nombre de *biniou.**** El *galoubet* sería, como el *chalumeau* (calumet),

* Es dudoso que el "odrecillo" signifique un instrumento musical en el verso 1000 b del Arcipreste:

Sse muy bien tornear vacas e domar brauo novillo;
se maçar e façer natas e façer el odrecillo...

Probablemente se trata, en este caso, de la odre de cuero de cabra donde se agita la leche para hacer la manteca. En el verso 1233 c:

el ffrancés odreçillo con estos se compon

(estos: la dulcema, axabeba, albogón, sinfonía y baldosa, y en el verso 1516 c:

cítola, odreçillo non amar caguly hallaco,

el odrecillo corresponde a la museta trovadoresca. Hay varios ejemplos en las miniaturas de las Cantigas. Es, quizá, la "chevrette" de Guillaume de Machaut, como variedad de la museta:

(Guigues, rotes, harpes) chevrettes
Cornemuses et chalemelles
Muses d' Aussay, riches et belles. (Vs. 1161 *ss.)*

** Richardson, *An Etymological Vocabulary...,* art. "Galipe".

*** *Biniou,* del vocablo bretón *bigno,* inflarse mucho, según W. H. Stone, en el

un instrumento de lengüeta, como los oboes, la *piva* italiana y la *zampoña*, de sonido rústico, duro y de agria afinación. A algunos tipos de estos instrumentos se les puso a mediados del siglo XVI una vejiga de cabra como depósito de aire (según Celler, por Afranio, canónigo de Pavía, en 1540). Afranio reunió varias de ellas en un haz, que por esa razón tomó el nombre de *fagotto;* el mismo que guarda hoy, después de haberse convertido en un instrumento "sui generis", bajo de la familia de los *chalumeaux* y de los oboes, en el que desapareció la vejiga de cabra. Pero pudiera ocurrir que esta idea fuese mucho más antigua, y por ello encontramos en las miniaturas de las *Cantigas* un instrumento mal identificado, que consiste (miniatura nº 22 del Códice escurialense, reproducida por Riaño y Ribera en sus obras citadas) en un doble tubo cilíndrico, insertos en un depósito semicircular de aire (de cuero, o tela, al parecer labrada), del cual sale un tubito delgado como embocadura.* Este instrumento podría ser un *chalumeau* con depósito de aire; quizá el *garip* o *galipe francisco*, que no se uniría bien con las voces humanas sino con los instrumentos asimismo chillones, como el rabé y el medio caño de puntos también agrios, como la guitarra morisca. Este instrumento, capaz de sostener los sonidos, daría en esa combinación otro conjunto asaz semejante al de "arba, giga e rota" del *Libro de Alexandre.*

Dicho trío, al parecer fundamental en la más vieja instrumentación medieval, reaparece en la *Crónica Rimada o Poema de Alfonso Onceno,* más modernizado, bajo la especie de vihuela (de arco), rabel y salterio, y todavía se le encuentra en 1556 en una fiesta en la Universidad de Alcalá de Henares, en la cual "sus colegiales se apearon en el Colegio mayor, donde cenaron con gran música de vihuela, arpa y rabel".**

Los tres instrumentos vendrían a equivaler en aquella época temprana a la combinación enteramente "clásica", y que llega hasta nuestros días, del clave, viola de brazo y viola de gamba, o sea piano, violín y violoncello. Pero ya por esta época se tiende a unificar el conjunto de instrumentos, homogeneidad de donde va a salir la gran creación de la música del Barroco posterior y del Rococo: la Sonata. Sin adelantar los acontecimientos, encontramos en la *Diana* de Jorge de Montemayor combinaciones instrumentales preciosas, que muestran un arte refinado. Entre las muchas alusiones musicales que en esa obra se mencionan (la primera edición data de 1564, en Alcalá de Henares, precisamente), vemos un conjunto de tres instrumentos puntea-

Grove, razón por la cual se asimila este instrumento a la cornamusa o museta, quizá equivocadamente.

* Otras miniaturas, como la nº 23, muestran un instrumento doble con cámara de aire mucho más pequeña, entre la embocadura y el tubo. Los *paires* de *flaïos* o flautas de doble tubo eran corrientes en la época de G. de Machaut (véase vol. I, pp. 373 *ss.)*

** ALENDA, *Relaciones. . .*, p. 53.

dos: laúd, arpa y salterio en concierto,* y la misma homogeneidad en un conjunto de cuatro violas, con clavicordio.** No mucho más tarde se encontrará el primer conjunto de cuatro instrumentos de arco de la misma especie sin clave acompañante o "continuo". Es en 1584, en la procesión que hace en París la reina Luisa, que va a poner la primera piedra de una casa de caridad y de cuyo acontecimiento dan fe varios dibujos conservados en lo que fué la Biblioteca Imperial:*** cuatro tañedores van tocando en posición vertical dos violas de brazo, una viola de gamba y una viola grave. Si se tiene en cuenta que el primer "cuarteto" escrito para la combinación específica de dos violines, viola y violoncello que hoy por hoy se conoce, es de Alejandro Scarlatti, y data de la segunda mitad del siglo XVII o comienzos del XVIII,**** se verá que esta combinación —sobre la que se basa la música instrumental de cámara del período clásico, y que es el gérmen de la orquesta de dicha época, de donde salió la orquesta moderna— es una combinación cuya homogeneidad venía gestándose desde muy antiguo. El deseo de combinar instrumentos semejantes, aunque de diverso diapasón sonoro, que vemos explícito desde el Arcipreste, se encuentra asimismo en el dominio de la "música alta" en la *Diana*, con un grupo de tres trompetas y sacabuche (p. 98). Es el momento de decir que el sacabuche fué, en realidad, el antepasado de nuestro trombón de varas, o sea un bajo de la trompeta. *La sacquebute* —dice L. Celler— *servait à la danse, associée au hautbois et au tambourin.* De las distintas definiciones que se dan a ese instrumento, yo prefiero la de este escritor francés,[8] cuando lo asimila, como se dice, al trombón *à coulisse, car le nom de sacquebute* —añade— *formé de deux vieux mots, sacquer et bouter, donner secousse sur secousse, entrer et sortir avec saccades*, es el que me parece más exacto, pese a más doctas opiniones.***** Arpas, escaques y monicordios, que son tres instrumentos de análoga producción del sonido[9] se encuentran en Fray Diego de Valencia, en su "desir" al nacimiento de Don Juan II, instrumentos que "dulse tocavan" y en los cuales los señores "solían tomar mucho gusto" acompañándose con ellos los discores[10] que "en alto e baxo cantavan". Si se tiene en cuenta el timbre agridulce del rabel, comprenderemos bien por qué las tres ninfas de la *Diana*, que cantan a tres partes, responden a aquel concierto de laúd, arpa y salterio acompañándose (o doblando las voces) con dos rabeles y una zampoña; instrumento éste cuyo timbre es sumamente análogo al del *galoubet*, y cuya etimología no debe confudirse con la de "chirimía",[11] porque "zampoña" ("sampogna" es, en el Dante, vocablo más viejo) proviene de un verbo italiano que da en

* P. 150 de la edición de Michaud, en París, s. f.

** *Ibid.*, p. 100.

*** Cf. CELLER, *Ob. cit.*, p. 252. En Valencia, en 1599.

**** Editado recientemente en las *Music Editions*, Nueva York.

***** *Ob. cit.*, p. 277.

romance lo que Gonzalo de Berceo denomina *(Duelo de la Virgen)*, o sea "borbotones". *Sampogna* es, pues, el instrumento que se toca en *sampuglio*, a pequeños soplos.[12]

Tres relaciones de la segunda mitad del siglo xv presentan en distintas regiones de la Península los mismos instrumentos. La primera es la del Marqués de Santillana (1398-1458). La segunda, pertenece al libro de *Tirant lo Blanch*, en 1490. La tercera, procede de la *Historia de los Reyes Católicos*, de Bernáldez, y fija la fecha de 1498.*

Santillana	Tirant lo Blanch	Bernáldez
Trompetas bastardas	*Trompetas*	*Trompetas bastardas*
Trompetas italianas	*Añafiles (anafils)*	
Clarones	*Clarons*	*Clarines*
	Tamborinos	*Chirimías*
Charamías	*Charamites*	*Dulzainas*
	Musetes	*Atabales* **
Bombardas	*Tabals*	*Sacabuches*

Las bombardas, cuya familia, compuesta por seis miembros, pertenecía al grupo de los instrumentos de lengüeta doble, como el oboe y el fagot, se empleaban especialmente en el grave para darles un bajo, conforme el sacabuche se lo daba a las trompetas. En el siglo xiv se empleaban, al parecer, en la corte de Aragón, formando parte de un trío con la xalamia y la cornamusa, integrando así un conjunto de instrumentos de soplo largo y de gran analogía como timbre.*** Las chirimías, de la misma familia, aparecen nombradas como óboes en el siglo xvi cuando Felipe el Hermoso entra en la ciudad de Zaragoza (1502) al son de trompetas, tambores y haultbois, ortografía del instrumento de procedencia no dudosa. Años después, en 1535, va a Túnez Carlos V entre trompetas, clayrons, haultbois y tamborins, según lo

* Pedrell, *Organografía*, pp. 128 *ss.*

** *Tabal*, como *tambor*, prescinden del artículo árabe de donde proceden *(at-tabl, tanbur)*, pero los viejos castellanos como el Arcipreste empleaban la forma directa "atanbal", "atabal", "atambor", "atabor" (también "taborete"). Cualquiera que sea la extensión que "tabl" y "tanbur" hayan adquirido en todos los países de Oriente, "timbal" deriva del nombre primitivo del instrumento, "tympanum" (como "tympanicus", el que tiene el vientre hinchado). Aun cuando se ha creído que el timbal, o los timbales, mejor dicho, sólo se conocieron en Europa a partir de las Cruzadas, este doble instrumento está ya mencionado por Casiodoro en el siglo vi con las características que tiene actualmente, mil quinientos años después: *Tympanum est quasi duobus modiis solis capitibus convenientibus supra eos tensi corii sonora resultatio, quod musici disciplinabili mensura percutientes geminata resonare modulantur* (Expos. in ps. 150), y *Tympanum est quod tenso corio quasi supra duas (ut ita dixerim) metas sibi ab acuta parte copulatas solet resonare percussum* (cit. por Gevaert, *La Melopée Antique*, Apéndice, pp. 412-417).

*** Véase Pedrell, *Organografía*, p. 77.

testimonia Guillaume de Montoiche, juntamente con *aultres instruments;* pero los cantores que le acompañaban en 1541, y que desde la galera de Andrés Doria presenciaron la caída de Argel, escucharían otra música más áspera, dice un testigo anónimo, que sus suaves armonías de flautas y espinetas: *d'ung autre accord qu'epynettes ou flutes.*[13]

Las enumeraciones que Juan del Encina da en el *Triunfo del Amor* de los instrumentos practicados en España a fines del siglo xv,[14] siguen salvo algún caso dudoso en su interpretación (el "manaulo", traducido por "monaulo" o flauta de un tubo, vocablo que no aparece en ninguna relación del tiempo y que se mezcla a instrumentos que no son de este tipo), la agrupación específica 1º: *instrumentos de aire, a), altos:* sacabuches y chirimías, trompetas, añafiles y clarines; *b)* instrumentos *bajos* del mismo género: dulzainas y flautas. 2º: *de tecla:* órganos y monacordios, chifonías, dulcemelos, clavicordios, clavecímbanos. 3º: *de cuerdas pulsadas:* salterios, harpa (a seguida de los cuales aparece aquel "manaulo sonoro") y con éstos, las vihuelas, baldosas y laúdes. Atambores y atabales integran un grupo de percusión alta; los "tamborinos muy gentiles" deben de corresponder tanto al tamborcillo o tamboril, como a la pandereta (cuyo nombre de *tambourine* conservan en lengua francesa, así como *tambour de basque),* en todo caso son instrumentos de percusión baja. Y para recordar que la música del tiempo era a la vez sonada, cantada y bailada, Juan del Encina agrega que:

El tañer con el cantar
Era muy bien acordado,
Y no menos concertado
El concierto de danzar.

El mencionado libro de caballería de Tirant lo Blanch, redactado en valenciano, según se dice por traducción del inglés al portugués y de éste a aquel otro idioma, libro que data de fines del siglo xv,* advierte en qué lugares de un palacio se reunían las diversas clases de tañedores. En las torres y ventanas de las grandes salas, los instrumentos "altos" que "tanta temor e magnificencia" producían; en las cámaras y gabinetes eran las flautas con los *simbols,* pequeños cimbalillos de música "baja" que se unían dulcemente con ellas, pero que en otros casos es posible asimilar a los pequeños juegos de campanas;[15]** series, también, de laminillas de metal golpeadas

* Véase la Cuarta Parte, cap. I.

** *... tymbres et tabours*
Ménestriers de bouche, cymbales
Faisoient restentir les sales
Et si grant noise demenoient
Que toutes les gens esourdoient.
(G. de MACHAUT, *Ob. cit.,* versos 6457 *ss.)*

con un plectro o martinete que van a engendrar tras del "cembalo" la más importante rama organográfica de las cuerdas percutidas y que en múltiples miniaturas y en algunos relieves [16] se ven pintados, aquéllos y éstas, junto a violas de pequeño tamaño, *miges veules*, medias violas,* como se decía también "medias dulzainas", en los poemas franceses. Las *veus humanes* aparecen concertadas, *concordades veus*, junto a aquellos instrumentos en conjuntos que *angelicals se estimauen*. En las grandes salas, laúdes, arpas y "otros instrumentos" daban sentimiento y mesura a las danzas (o medida, compás, *mesure*), que graciosamente bailaban damas y cortesanos.

Con ligeras variantes, principalmente por lo que se refiere a la denominación de los instrumentos o al predominio de alguno de ellos en determinada sociedad, las costumbres musicales del siglo XVI son las mismas en toda la Europa culta. Los instrumentos de viento se conciertan en San Marcos de Venecia en tiempo de Giovanni Gabrieli con el título de *canzone*,[17] en un tipo de instrumentación "alta" que se mantiene en las municipalidades alemanas durante el siglo XVII y llega incluso a dar ciertas ideas a los compositores de sinfonías, Beethoven inclusive ("trío" en los scherzos de la tercera y séptima sinfonías). Trombones y cornetas se unen gustosamente para las gentes de Verona. Las violas y laúdes, en Bolonia, donde se hallan los mejores constructores.[18] Nuestros instrumentos de punteo, vihuela y guitarra, son instrumentos que, cuando llegan a España por la vía del sur, no se mezclan con los anteriores, aunque sí con el laúd, que tiene su misma procedencia. El Arcipreste advertía ya que los instrumentos moriscos** no son del "marco" de la "biuela de arco".[19] Esta vez, la vihuela de arco es de las de tamaño grande, y no va unida a la "sinfonía", lo cual ocurre, en cambio, en Gonzalo de Beceo (con la giga o rabel pequeño y el arpa). Dicho instrumento, la "sinfonía" (si es el *organistrum* que tañen mancomunadamente dos de los ancianos del Pórtico de la Gloria, el Santiago, o el de la Colegiata de Toro, por la misma época que el poema, o separados, en las Cantigas), no es en realidad sino un instrumento de cuerda de largos sonidos, como los de arco.

Los primeros libros de tablatura italiana para el laúd, en los albores del siglo XVI, contienen con abundancia danzas populares cuyo acompañamiento vertical recuerda más a la guitarra "golpeada" que a la técnica polifó-

* Véase la Cuarta Parte, cap. I.

** Conviene recordar que la guitarra "latina" debió de ser la que llegó a la Península por la vía del Norte, mientras que la guitarra "morisca" o sarracena, de diferente forma, debió de venir por la vía meridional. La distinción no es sólo del Arcipreste, sino que existe también en Francia (véase la nota 17). Sobre ambos instrumentos se habla en detalle en el vol. I, p. 398 *s.*

nica de época. Canciones y motetes franceses se unen a danzas de ese país y a frótolas italianas; pero el gran período del laúd italiano, en 1536, con Francesco de Milano (año en que aparece en Valencia la adaptación de *Il Cortigiano* de Castiglione, por Luis Milán), presenta abundancia de "fantasías", vocablo abundantísimo en nuestros vihuelistas y compositores para otros instrumentos, en quienes constituye un género el arte de "tañer fantasía", o sea de inventar glosas decorativas. Los *pass'e mezzo,* las *gagliardas* y *padoanas* de otros, son comunes asimismo en los nuestros, donde la gallarda se especifica como "gallarda milanesa". Cuando Horacio Vecchi, avanzado el arte del Madrigal, vuelve a acompañar en acordes sus *canzoni a ballo,* el gran arte del laúd italiano había decaído en su sentido homólogo al de nuestro paso de la vihuela a la guitarra. El citado libro de Le Roy, *Airs de cour mis sur le luth,* en el último tercio del XVI (1571), presenta igualmente la melodía acompañada en acordes como en los casos en que nuestra vihuela muestra su buena memoria guitarresca.

Las danzas tocadas en el laúd durarán en Inglaterra hasta que las turbulencias políticas den graves quebraderos de cabeza a Jacobo I, el Estuardo que nombró a Dowland su lutista de cámara en 1612. Con mayor persistencia, las danzas para laúd van a conservarse en Alemania hasta Bach mismo, proporcionando la ventaja inapreciable de que el arte alemán del laúd metodizará desde la primera mitad del XVII la ordenación de las danzas en serie, danzas españolas, francesas e italianas, que poco a poco perderán su carácter primitivo, o a lo menos el que algunas menciones literarias les atribuyen, como en España en el caso de la chacona y de la zarabanda:[20] construcción contrapuntal, aquélla, sobre un *canto fermo,* cuya estructura conserva al ser denominada *chaconne* o *chacone,* en el siglo XVII *(Musiche varie* de F. Mannelli, en 1636, a dos y tres voces), ya mencionada como tal danza por Cervantes.

A la chacona, como a la zarabanda, se les atribuyó una gran rapidez de movimientos en sus orígenes más o menos literarios. Al pasar a otros países, que aceptaron la supuesta procedencia española, cambiaron de carácter y se convirtieron en lentas; de populares, si lo fueron, en señoriales, dando motivo a ingeniosidades de variación ornamental. La alternación de los movimientos y del carácter, ya implícita desde fines del XIII en los "puntos" y "voltas" o estribillos, y luego con la unión de la Baja danza al Turdión y de la Gallarda a la Pavana, va a servir de modelo a la *suite* instrumental: francesa, con corranda *(courante),* y zarabanda, seguidas de minueto y giga, o *bourrée* y giga. A veces una *ouverture* comienza la *suite* o serie, que en Couperin y Bach puede ir iniciada por una alemana o alemanda, o con ésta antecedida por un "preludio", el cual señala en sus días de apogeo aquel arte de neta factura manual que, por la rapidez y delicadeza del posar las manos

sobre el teclado eran como un tentarlo, un palparlo suavemente; un "tiento" en la denominación de nuestros músicos, Cabezón y Luis Milán, por ejemplo.

Una descripción somera de esas danzas a las que se acaba de aludir se hace oportuna. Ha de ser somera porque no nos interesan las danzas en este libro como partes que son del arte del baile, sino por lo que se refiere a las formas que introdujeron en la música instrumental desde el momento mismo en que baladas y rondeles dejaban de ser música danzable para convertirse una en un tipo de canción, la otra en un tipo de música instrumental exclusivamente, ejemplo continuado en seguida por todas aquellas mencionadas.

Como graciosamente dice Vincent d'Indy,[21] el proceso subsiguiente a la "canción danzada" fué, primero, la danza sin palabras; después, la danza sin danza. En su primer estado, los propios danzantes cantaban la música que danzaban; pero la necesidad de atender a sus pasos, cada vez más complicados, les hizo abandonar el canto, si no enteramente, por lo menos en algunos trozos, los más movidos: un principio alternativo se establece así entre los "puntos", o secciones melódico-rítmicas que componen la danza, y los estribillos, que, más tarde, van a ser encomendados al violero o al tocador de giga o de rota, aquel "manoderrotero" de nuestro clásico.[22]

En el capítulo IV de la Segunda Parte de este libro hemos hablado de las danzas medievales hasta la época trovadoresca. Notas, estampidas, ductias con sus "rotas", *rota* que no significa en este caso el instrumento así llamado, sino que, uniendo la acción a la palabra, es una *ruota*, una rueda, un corro, cuyo giro engendra la "volta", la *vuelta* en sentido danzable, *trottos* y *treskas*, que llevan al *saltarello* italiano, así como otras especies. Un principio de música exclusivamente instrumental, basada en la alternación de varias danzas con sus estribillos o parte alternativa, existe ya en el *balleto* del siglo XIV.[23] Ese contraste entre dos partes componentes es el hecho fundamental y embrionario de la construcción musical.

El núcleo diferencial que distingue los dos trozos de la danza viene de más lejos: viene de la danza misma como ejercicio de saltación o de la danza como estilización mimada de una acción. Según Curt Sachs,[24] esta diferenciación se enuncia ya en los primeros vocablos que denominan ambas maneras de danzar. Para este tratadista de la danza, los términos más antiguos que se conozcan en Europa, después de los latinos, que ya distinguían entre *choreis et ballationibus* (en San Isidoro de Sevilla), proceden de la Germania de los primeros tiempos medievales, donde la alternación *choreis* correspondiente a la danza plural se empareja con el vocablo *reigen*, mientras que *ballationibus*, o sea la *saltatione*, la danza saltada, corresponde al vocablo *tanz*, que ha dado origen al término más extendido de "danza". La raíz latina que da *ballationibus* (*ballistea*, *ballistorum*, danzas plurales) perdura

en las *ballades* y, al decir de algunos filólogos, en las *bayladas* del *Libro de Apolonio,* aunque este vocablo inseparable del afijo "de" ("debayladas") suponga otra cosa, según ya se ha explicado. En el romance del Arcipreste, la acción de bailar proviene de la original latina *salio, salto, saltare, saltatus,* que Juan Ruiz hace verbo en "sotar" ("sotar a qualquier muedo",* "sotar con bellaco"), y es *gay sautrye* en Chaucer, su coetáneo.**

Aquí el vocablo "danza" se confunde en parte con "baile" porque como se ve, en su origen, *tanz,* responde a *ballatio,* la parte que, según Sachs, correspondería con la mímica primitiva, mágica y medicinal como en el baile de la tarántula. Al contrario, la parte señorial, pausada y compuesta sería la que corresponde a *reigen,* y ésta a la *chorea,* de donde deriva la *carole* francesa y el verbo *caroler,* que los poetas de los siglos XII y XIII alternan con el verbo *danser,* indicando así la diferencia entre ambas partes en contraste, y que habría de ser la de San Isidoro antes mencionada. Así, el libro alemán de *Apollonius von Tyrland* habla conjuntamente de *Rayen und tantzen,* mientras que poetas franceses del siglo XII y XIII dicen *Puceles carolent et dancent* (Erec, hacia 1150) y *Li uns danse, l'autre querole* (en el *Dolopathos,* comienzos del XIII), distinción que se prolonga hasta el siglo XIV al XV en Froissart.

* La interpretación aceptada del verso 1001 *a: Sse façer el altibaxo e sotar aqual quier muedo,* es la de "bailar a cualquier tono"; "tono" en el sentido de melodía, cantinela. Así, en RICHARDSON: "muedo" (de *modum),* tono, melodía. También se encuentra en Juan de MENA (1411-1456): *por el modo que nos cantaremos.* Fray Iñigo DE MENDOZA (hacia 1480) expresa la misma idea: *de los sones || que sabes de saltejones* ("Vita Christi", en Foulché DELBOSC, *Ob. cit.,* vol. I, p. 20). Pero E. C. ARMSTRONG, en su vocabulario de *El Libro de Apolonio,* dice que "muebda", en ese libro y en el de Alexandre, así como en BERCEO *(Milagros de la Virgen),* viene a equivaler a "movimiento". La acepción del verso del Arcipreste sería análoga a *bailar a cualquier aire.* Encontramos, en efecto, en Fray Iñigo: *y al muedo de sus cantares || ala he, dexé el mi sayo || y baylé sin capisayo;* esto es, que bailó o instigado por el tonillo de los cantares o por la animación que le produjeron sus ritmos. Lo que parece caprichoso es la acepción que da Richardson al vocablo "altibaxo" en sentido de *a kind of dance.* El Arcipreste, que era muy buen músico y conocía perfectamente cuantos procedimientos técnicos se usaban en su tiempo, quizá quiere decir aquí otra cosa; a saber, que conocía el arte de hacer un contrapunto grave a un canto dado, cuya transposición a la octava alta constituye el primitivo "fabordon" *(faux bourdon).* Fray Diego DE VALENCIA dice que los caballeros *en alto e baxo cantavan* sus *discores.* Las tres voces de éstos, una alta y otra baja, entre las cuales se coloca el "canto dado", quedan bien descritas en Juan DE MENA: *incesantes los discores || de melodiosas aues || oy sones muy suaues || tiples contras et tenores* (F. DELBOSC, *Ob. cit.,* p. 217).

** En el ms. del siglo XIII *Le Manuscrit du Roi,* anteriormente citado, se encuentra: *Au novel tans quant je voi la muance* (nº 5). Según Dean Beck, editor de dicho manuscrito, la *dansa* era una composición trabajada (mientras que el *virelai* era baile improvisado). Se componía de un estribillo inicial, seguido de tres estrofas. El estribillo, muy trabajado, se repite cuatro veces seguidas, y sólo su comienzo al terminar la *dansa.*

En la época de los trovadores, en quienes la danza halla una elevada expresión cortés y señorial, y en aquella más avanzada, la *reigen* alemana o la *carole* francesa e italiana, es la danza en ronda o rondel, que danzan cogidos de las manos los circunstantes (Froissart), *ronde carole,* en el *Printems d'Yver,*[25] la cual termina en una dilatada procesión de parejas, a veces larga de un cuarto de legua, como en *La Manekine,* de Phelipe de Remi. Nuestros primeros clásicos, como Berceo o fray Lorenzo, ignoran a la vez los términos romances que equivalgan a saltación, danza, baile (salvo "debaylada")[26] y carola, aun cuando *carola* y *dansa* fuesen vocablos provenzales (el Arcipreste conoce "dança", "sotar", "troteras" *(trotto),* "trisca" *(treske),* "baylar"), al paso que en la primitiva lírica gallega, tan directamente enlazada con los trovadores, la danza de rueda *(rota,* en el Dante, *muehlrad* o danza de molino, en alemán) se encuentra con este nombre, como danza de "muiño" o "muiñeira".

El principio alternativo entre las *puncta* y las *voltas* o *rotas,* danzables, se concretaba ya en el siglo XIV, al decir de Sachs, que ha llevado ese criterio a sus versiones gramofónicas,[27] en el sentido de "paseo-danza"; paseo que es el desfile de las parejas en la *reigen* o *carole* (a tres tiempos, según ese tratadista), seguido de la danza propiamente dicha, a dos tiempos, y más movida que la parte anterior. Este contraste se guardará en lo sucesivo juntando o yuxtaponiendo dos danzas que se verán sistemáticamente unidas, así en la Bassedanse y el Turdión o más tarde en la Pavana y Gallarda: es el núcleo estructural que da origen a la *suite* de danzas como género instrumental y fué el que originó el *balletto* instrumental antes aludido. Antes de hablar de la *suite* instrumental reseñaremos cuáles fueron las danzas más importantes que, posteriormente a las mencionadas, van a conducir en el siglo XVI al apogeo de la danza señorial con músicas, tan valederas ya por sí mismas, que originarán, con el placer de escucharlas sin danzarlas, esa danza sin danza que dice D'Indy.

La sucesión de *estampie* y *ductia,* aquélla relacionada con la estrofa cantada, esta otra de vivo andar, es la clásica en Johannes de Grocheo, en el siglo XIV, cuando ya la estampida podía estar encomendada a un instrumentista. (En Rimbault de Vaqueiras, el famoso trovador, su estampida, cantada, *Kablenda Maya,* estaba acompañada por dos violeros franceses.* [28] En manuscritos de los siglos XIII y XIV, estudiados por Johannes Wolf y Pierre Aubry,[29] las estampidas alternan contrastadamente con *saltarelli,* por lo cual, a más de otras razones específicas, se puede considerar la estampida como la danza

* Mejor dicho: la poesía puesta a la melodía instrumental, procedente de la danza, que alternaría entre las violas y el canto, repitiéndose.

precursora de las de pasos lentos y resbalados, las danzas "bajas" (en las que el pie escurre, a diferencia de aquéllas, en las que el pie se levanta en alto), como la *allemande* o *alemanda*, y la *basse danse*, que en nuestros poetas entre los siglos XIV y XV, como en la *Danza de la Muerte*, está mencionada como "baxa danza" (Sachs), por más que sea difícil aceptar que el texto se refiera concretamente a la danza en cuestión,* así denominada por la forma de sus pasos, mientras que en el poema castellano se dice ("Dise el rrey"): "Yo non querría ir a tan baxa dança", aunque se entienda que es a la danza convocada por la Muerte (luego llamada *Dança Alegre*, *Dança Medrosa*, *Dança Negra* y *Dança muy dura*, etc.). La "baja danza" o "bassadanza" tomó a lo largo del siglo XV variedad de matices (de Borgoña, de la reina de Sicilia, de Borbón, de Madama de Calabria). En el siglo XVI se detalla la manera de medir sus valores en un manuscrito conservado en la Academia de la Historia, en Madrid. Desaparece en Francia por esa época, pero en Italia y en España se prolonga mezclada ya con elementos que corresponden a la "gallarda".[30] ** Sus movimientos eran doblemente lentos que los de la *piva* italiana, de origen popular,*** y en sus pasos figuraba uno

* Precisamente la *Basse-danse* era una *danse noble.*

** En los últimos tiempos de los Valois, en Francia, "las danzas se dividían en bajas-danzas y en danzas propiamente dichas. En la época de Enrique III [rey entre 1574 y 1589] las bajas-danzas habían caído en disfavor y desde hacía cuarenta o cincuenta años estaban abandonadas, con gran pena de algunos aficionados viejos". Las danzas bajas eran de dos clases: regulares e irregulares, según el canto con el que se danzaban. La verdadera división regular era la siguiente: 16 medidas con reprise; una parte de 16 medidas, sin reprise, llamada mediación; 16 medidas con reprise final. Ochenta compases en total. Si este número de compases se excedía, la danza tomaba el nombre de irregular. Compás y ritmo eran ternarios; la música se tocaba en la flauta y tamborino o tamboril y se pedía a los músicos con cierto nombre qué clase de aire de baja-danza se deseaba. El corte de la danza se dividía en: 1ª parte, baja-danza; 2ª parte, "rétour" (vuelta); 3ª parte, "le tordion" (turdión) (Ludovic CELLER, *Les Origines de l'Opéra et le Ballet de la Reine*, p. 49 *ss.)* El turdión era una danza en rueda o corro, de aire bastante rápido, en contraste con la baja-danza, y equivalía a la *Nachtanz* alemana y al *Saltarello*, pero no se le considera como una de las *dances par haut.* Como lo característico de la Gallarda eran los saltos, se bailaba el turdión cuando iba como segunda parte de la baja-danza sin aquéllos, por lo que el más famoso de los tratadistas del tiempo, Jean TABOUROT (Thoinot ARBEAU), en su *Orchésographie*, Langres, 1589, define al turdión como una *Gaillarde par terre.* En España el turdión era danza ya popular en tiempos de Lucas Fernández, al comenzar el siglo XVI, y se bailaba en las fiestas que organizaba el cabildo catedralicio para el Corpus. En tiempos de ESQUIVEL NAVARRO *(Discursos sobre el arte del dançado*, Sevilla, 1642) el turdión había decaído también en España. Véase sobre estas danzas, Otto GOMBOSI, *Mus. Quarterly*, Nueva York, XXVII, nº 3.

*** La *piva* italiana era una danza que se bailaba, en su origen, al son del instrumento así llamado y que, según acabamos de ver, era una especie de zampoña con lengüeta de caña, o sea, de sonidos agrios, en un tono rústico y pastoril. Hay *pivas* bailables desde

que lleva el nombre popular francés de *branle*, de añejo abolengo, que viene a significar tanto como "ponerse en movimiento", danzar.

Bajasdanzas, pivas, quaternarias y calatas figuran en los libros italianos de tablatura de laúd desde primera hora.[31] En los españoles, en cambio, solamente se encuentran pavanas y gallardas. Tampoco pasa al repertorio vihuelístico una de las danzas más favorecidas en el siglo xv, la "moresca" o "morisca", que ha ido a parar en Inglaterra a la *morris dance*, al paso que la danza campesina, su *country dance*, viene a los países latinos como *contre danse*, "contradanza", que nuestros primeros tratadistas estiman como francesa, por ser Francia quien nos la trasmite. La morisca, de discutible procedencia española, está mencionada por Gil Vicente como "mourisca", y Lope de Vega la describe en *El Maestro de danzar* como al famoso Thoinot, como una danza "zapateada", en la que se golpeaba el suelo con el talón.* En

el siglo xv y, según Sachs, se la bailaba en lo que se denominó *a spinapescie*, es decir, que los bailarines se colocaban alternativamente en fila vertical, según lo que nosotros decimos "al tresbolillo". Entonces debió de ser una danza de movimientos en zig-zag, piensa Sachs, movimiento que se transmitió más tarde a la corranda. Hay música de *pivas* en el cuarto libro de *Intabolatura de Lauto*, de Juan Ambrosio DALZA, Venecia, 1508, en ritmo ternario.

* La "morisca", bailada en el siglo xv en Nápoles, como la "palomela", introducida en ese reino en tiempos de Alfonso de Aragón, están atribuídas a España por B. CROCE, *España en la vida italiana del Renacimiento*, trad. española, p. 52; COTARELO, *Colección de entremeses*, etc., p. CCLIV, la considera también de procedencia española; pero la descripción que da de ella pertenece al famoso libro *Orchesographie*, de Thoinot ARBEAU, de fines del siglo XVI. La moresca que Monteverde incluye en su *Orfeo* es una danza viva, especie de saltarello a tres tiempos (R. ROLLAND, *Musiciens d'autrefois*, p. 27). La moresca, como intermedio o entremés (véase la nota sobre los entremeses en el cap. v de la Cuarta Parte) aparece en la famosa *Calandra* de Bibbiena, construída ya como un ballet (R. ROLLAND, *Ob. cit.*, p. 37). En la mención que de ella hace Lope de Vega, cinco años después de Thoniot Arbeau, es una danza compuesta, que comprende floretas, voladicos y medias vueltas. Según Rolland, esta danza era muy popular en Italia en los siglos xv y XVI. Según Cotarelo, se bailaba en Castilla en el siglo XVI; pero en las *Relaciones de Solemnidades y Fiestas públicas de España*, recopiladas por D. Genaro ALENDA, Madrid, 1903, que comienzan en el año 1402, no hay más que una sola mención de "morisca", y con alusión a una fiesta celebrada en Ferrara en 1598, al llegar a dicha ciudad la reina de España doña Margarita de Austria. Se trata de un baile hecho en barcas en el foso del castillo, donde las mujeres salían disfrazadas y "vestidas de librea de diversos colores a la Morisca", es decir, como en un paso de baile de máscara. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que en la infinidad de fiestas que se mencionan en las *Relaciones* no se detalla el título o clase de las danzas. *Moriens* y hombres disfrazados de turcos aparecen en ballets franceses del siglo xv, tocando instrumentos (H. PRUNIERES, *Le Ballet de Cour en France*, p. 19). Baltasar CASTIGLIONE, en su *Cortesano*, en el primer tercio del siglo XVI (1531), dice en el segundo de sus cuatro libros, cap. I, que un caballero puede bailar *in camera, privatamente... moresche e brandi, ma in publico non cosi.* Al traducir

otros países europeos era, en cambio, una danza procesional, como las "carolas", y luego las "polonesas", que probablemente derivan de éstas.

La danza más característica del siglo XVI es la Gallarda, que extiende su imperio hasta la mitad del siglo siguiente. Con esa danza* se encuentran —en el famoso tratado de Fabritio Caroso da Sermoneta, *Il Ballarino*, conjunto de *Balli e Balletti sí all'uso d'Italia, come a quello di Francia e Spagna,*[32] en tablatura de laúd—, tanto como las gallardas más en boga en esos países, grupos de *balletti* propiamente dichos, a más de turdiones *(tordiglione)*, pasamezzos *(passo e mezo)*, pavanas y pavanillas, cascardas (danzas desaparecidas, al parecer, en España, tras de este tratadista) y, sobre todo, canarios, danzas cuyo origen, en vez de proceder directamente de las Islas Canarias, pudiera hallarse en los ballets reales franceses (desde 1540), cuyas danzas se denominaban según los personajes más o menos pintorescos que aparecían en escena como la "morisca". La danza "bassa" se mezcla todavía a esas otras en el tratado de Caroso, que es de 1581, mientras que se las encuentra rara vez en vihuelistas nuestros como Narváez. La danza opuesta, la "alta", apenas aparece en escritura polifónica en el *Cancionero de Palacio*, en el siglo XVI.[33] Uno de los componentes de la "baja danza", el "branle" o bran", en castellano (a veces con la denominación de "bran de Inglaterra"),**

Juan Boscan ese pasaje sustituye los nombres de las danzas por "los bailes que entre hombres de bien se usan", lo cual parece dar a entender que esas danzas no eran muy familiares en Castilla. Las cuentas del cabildo de la Catedral de Salamanca referentes a las fiestas que primeramente se hacían en el templo y después en la calle por Corpus Christi y otras festividades son muy minuciosas en la parte del siglo XVI que va desde sus comienzos hasta entrada la segunda mitad. Vemos en ellas que se danzan turdiones, serranas, danzas de espadas, de vizcainos, momos diversos; pero no se encuentra ni una sola mención de "moriscas". Como simple indumento de máscaras, los disfraces "a la morisca" y "a la turquesca" figuran mencionados en documentos de ese siglo (Alcalá, 1556. En ALENDA, *Relaciones...*, documento nº 164).

* La gallarda era una danza de dos personajes, que se situaban cada cual en un extremo de la sala, avanzando uno al encuentro del otro, corriendo, acercándose y moviendo rápidamente las piernas. Sus pasos eran muy variados y muy complicados. Era una danza muy difícil cuando se quería bailarla bien y sin escamotear las dificultades. La gallarda se fundió con la volta. Esta se bailaba con la música de la gallarda, de la cual era una especie de ampliación. (Ludovic CELLER, *Ob. cit.*, cap. III, "Les danses sous les Valois", p. 54).

** El *branle* o *bransle* (bran, en español) era de varias especies. Su medida era a 2/4, y el ritmo, binario. Es la danza que ha dejado en los aires populares y en los juegos infantiles huellas más sensibles. Era muy alegre, danzada por varias personas que se tomaban de la mano, dando vueltas ya a la derecha ya a la izquierda. En estos movimientos había pasos muy diversos, pero todos ellos se distinguían por lo que se llamaba el *rû de vache* (coz de la vaca), especie de sacudida que se daba con la pierna derecha o la izquierda hacia fuera, antes de comenzar un movimiento circular (todos los danzantes). A la mayor parte de los branles se les añadían determinados gestos, una pequeña

se entremezcla con gallardas y *courantes*, "corrandas" en castellano, y así vemos un principio alternativo de serie de danzas en la corte inglesa de Jacobo I en esta sucesión: gallarda, branle, branle, gallarda, courante. La gallarda, sin embargo, era una danza de complicada estructura y animado movimiento que requería ser presentada por una danza lenta anterior. En Alemania, la bajadanza-branle tenía un equivalente en la *allemande** seguida de la simple *tanz*. Al adquirir ésta un significado genérico, toda primera danza era una *tanz* a la que debería seguir (s. XVI) una *nachtanz*. La gallarda, considerada como *nachtanz* iría precedida de una pavana y la combinación se aceptó en definitiva.

Se ha disputado, sin acuerdo final, acerca del origen de la pavana, *padoana*,** danza de Pádua, que otros quieren que sea original de España,

acción, o algunos detalles accesorios. Por ejemplo, había los branles siguientes: *Branle de las lavanderas:* en el cual se golpeaban las manos en determinados momentos, imitando sus golpes; *Branle de los Ermitaños:* las parejas próximas se saludaban inclinándose a derecha e izquierda, cruzando las manos sobre el pecho, como hacen los religiosos; *Branle de la Antorcha y del Candelero*, que era uno de los de más moda: un danzante tomaba una antorcha con una mano, escogía pareja, danzaba con ella un paso a su gusto y después entregaba la antorcha a la danzarina; ésta, a su vez, escogía un danzante, que recogía la antorcha después de la misma pantomima, y la escena se repetía con los demás bailarines; *Branle de los Zapatos:* en lugar de dar golpes con las manos se daban con los pies; *Branle de la Oficina:* era una especie de branle y volta combinados; al terminar, el danzante cogía a su pareja por el talle y la levantaba en el aire. Se observará que los branles eran a veces una mezcla de varias danzas y que se adornaban acá o allá con intermedios divertidos para los danzantes. Pero existía un branle propiamente dicho, el *branle doble*, que consistía en un pequeño movimiento del cuerpo dado a derecha e izquierda, teniéndose en su sitio, movimiento que es el origen del nombre de esta danza. El branle doble se danzaba de lado, primero a la derecha, después a la izquierda, dándose un paso adelante para ganar terreno y se comenzaba de nuevo. Por lo regular se comenzaban las fiestas con un branle doble o común, que danzaban todos los circunstantes, incluso los viejos; después seguía un branle simple, para las personas mayores; en seguida, un branle alegre para los casados jóvenes; por fin, el branle de Borgoña o de la Champaña. Los danzantes se colocaban en fila o en corro, cogidos de la mano. Al séptimo compás se echaba al aire el pie derecho; en el doble se echaba al aire el pie izquierdo y se avanzaba: era lo que se llamaba el *rû de vache (Ibid.*, pp. 56 *ss.)*.

* "La alemanda (alemana) difiere poco de la corranda, por una parte, y de la pavana, por otra; pero no adquirió carácter personal hasta mucho más tarde que ellas, transformándose enteramente" *(Ibid.*, p. 54).

** "La pavana tenía un ritmo binario. Era una danza señorial en la que los reyes, príncipes y señores graves se mostraban en algún festín solemne. . . estaban tocadas por los oboes y los sacabuches (trombones de varas) en lo que se llamaba el *Grand Bal*, y duraba hasta que todos los concurrentes hubiesen dado dos o tres vueltas a la sala... Se empleaban también las pavanas cuando se hacía entrar en una mascarada los carros triunfales de dioses y diosas, emperadores y reyes llenos de majestad... La pavana era, pues, la que en la corte abría la marcha de los cortejos y procesiones galantes que se

conforme se dice que el *canario* procede (en el siglo XVI)[34] de las Islas Canarias, o la *chacona* (en el mismo siglo) de los desiertos sudamericanos del Chaco. Las variedades de cada danza se multiplicaron. Había gallardas y pavanas italianas y españolas y, en el *ballet* francés entraban como aliciente pintoresco las danzas regionales, campesinas, como el mismo *bran (bransle)* de Borgoña, del Poitou, del Montirandé, a lo cual se añadió la danza del país de Gap o *gavota** o la *bourrée* de Auvernia.** Mas los bailes cortesanos eran la principal fuente de invención danzable y así encontramos innumerables de ellos en España, como el "pie de jibao", las danzas de hachas (procedentes de las mascaradas nocturnas) y muchas más[35] que ha reseñado minuciosamente D. Emilio Cotarelo y Mori en un estudio preliminar a su colección de *Bailes, jácaras y entremeses* españoles en el siglo XVII.[36]

De España y Portugal proceden, o se estima corrientemente que proceden, danzas como la zarabanda, chacona, pasacalle y folía cuyas alusiones literarias en nuestros clásicos difieren considerablemente del carácter con que han llegado hasta nosotros, bien en las descripciones que se hacen en los tratadistas del baile, bien en las obras musicales a partir del siglo XVI. Mas ocurre, que a fines de este siglo, o ya en el siguiente, las danzas típicas del XVI sufren cambios notorios incluso en su estructura rítmica. En el siglo XVI, las bajasdanzas, pavanas, passamezzo, canarios, corrandas,*** dan-

dirigían al baile... danza mesurada y de nobles pasos, pero que se modificó, como todas las demás, insertándose en ella figuras del branle y de la gavota... más tarde, bajo el influjo de la pavana de España, se convirtió en una danza pretenciosa y fué una de las que tuvieron más favor en la corte de Luis XIV... En el siglo XVI la pavana se danza no solamente en la corte, sino en todas partes, con acompañamiento de tamboril *(tambourin)*, siempre de la misma manera: una nota larga para el tiempo fuerte y dos breves para el tiempo alzado, acompañamiento persistente sobre el cual se tocaban las melodías variadas de la pavana" (L. CELLER, *Ob. cit.*, pp. 59 *ss.*, basándose principalmente en las descripciones de TABOUROT, *Orchésographie)*.

* "La gavota no era todavía en la época de los Valois la digna, pretenciosa y casta gavota del siglo XVIII, de actitudes lentas, mesuradas, de grandes reverencias. Era una especie de branle. Los danzantes se colocaban en fila o en corro. Después de dar algunos pasos en conjunto, un caballero y una dama se separaban de los demás, bailaban solos, se besaban y la bailarina iba a dar un ósculo a todos los danzantes y el danzante a todas las bailarinas. Cada pareja, por turno, se separaba del grupo y procedía de la misma manera" *(Ibid.*, p. 55). "La gavota podía incluirse en el número de los branles" (p. 56).

** "La bourrée era la danza preferida por la reina Catalina de Médicis: los dos danzarines se colocaban uno enfrente de otro y hacían pasos elegantes que no hay que confundir con los de los bailadores de bourrée en el centro y mediodía de Francia. A veces, unos cantantes acompañaban a los instrumentos o los suplían enteramente. Este sistema, que existía en otras danzas, se ha conservado para la bourrée en la región de la Auvernia" *(Ibid.*, p. 53).

*** "La courante o corranda era una especie de pequeño drama musical que pre-

zas de los bufones y casi todos los branles, estaban medidos en compases a cuatro tiempos; los turdiones, gallardas, voltas,* y algunos pocos branles, en medida a tres tiempos.[37] La corranda al llegar el siglo XVII se escribe en 6/4, así como el pasapié, que pasa al 3/8; pavanas, minuetos y zarabandas en 3/4; la polonesa, a pesar de su aire de marcha, o paso, como las antiguas "carole", aparece en medida ternaria, y solamente algunos escasos branles y sobre todo la bourrée, giga y rigodón se escriben en 2/4 ó 4/4. Para Curt Sachs, la medida ternaria es característica de la época del Barroco, a cuyo imperativo se habrían acomodado las danzas anteriormente concebidas a dos tiempos.

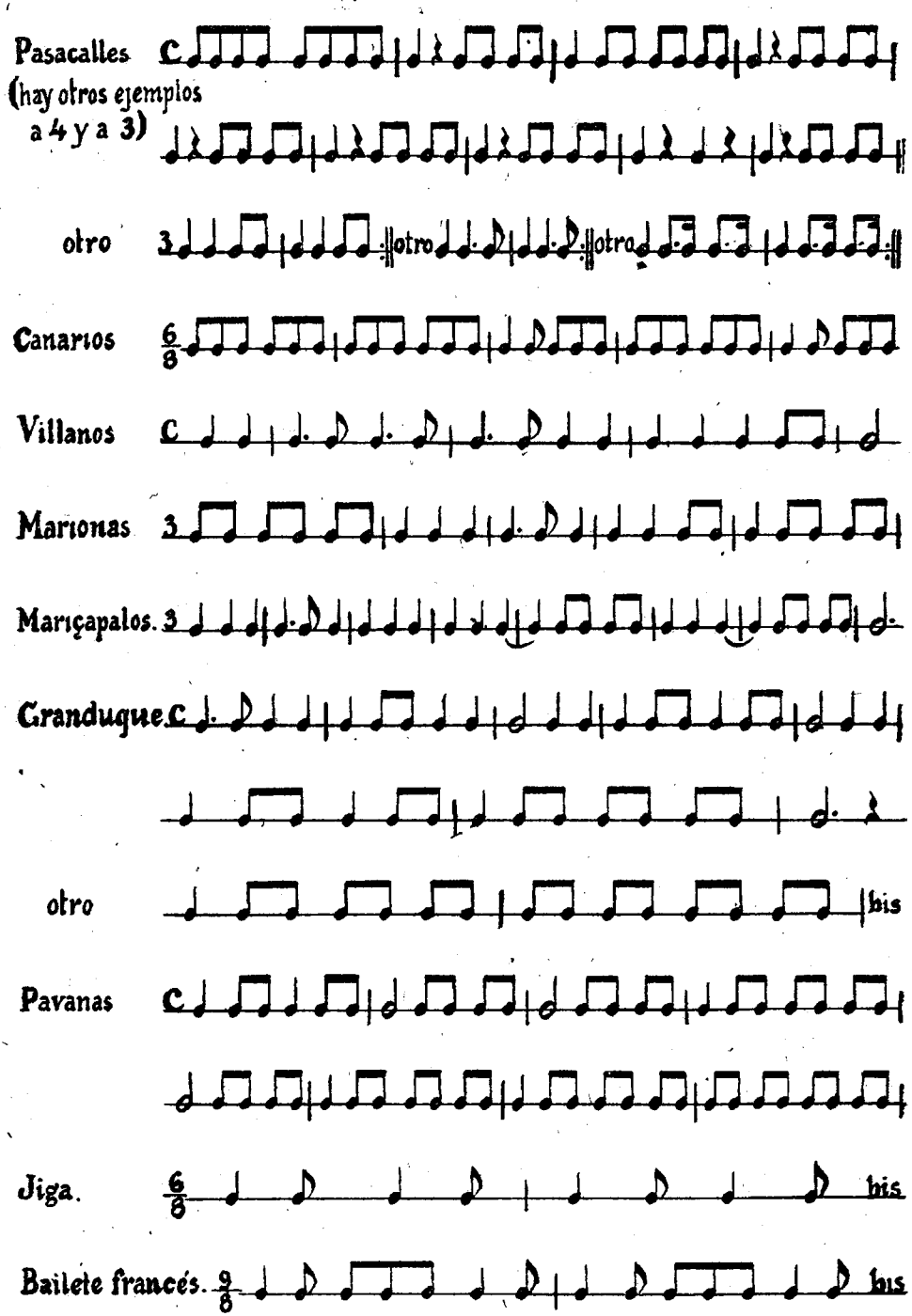
Mientras que la corte de Aranjuez gustaba danzar todavía el turdión, entrado el siglo XVII, esta danza, como su pareja, la bajadanza, y aun su sucesora la alemana, según testimonio del P. Mersenne, habían desaparecido ya en el siglo anterior, mientras que la gallarda se enseñoreó de Italia, la *courante* aparecía en Francia (en una primera mención de Clément Marot, en 1515), como danza de tres cortejadores a sus damas cortejadas. Su origen parece estar en los branles, y todavía en 1550 Claude Gervaise las consideraba así: *bransles courans;* esto es, branles corridos; corriente que se refería a su ir y venir en pasos cortos y zigzagueantes, como la piva italiana del

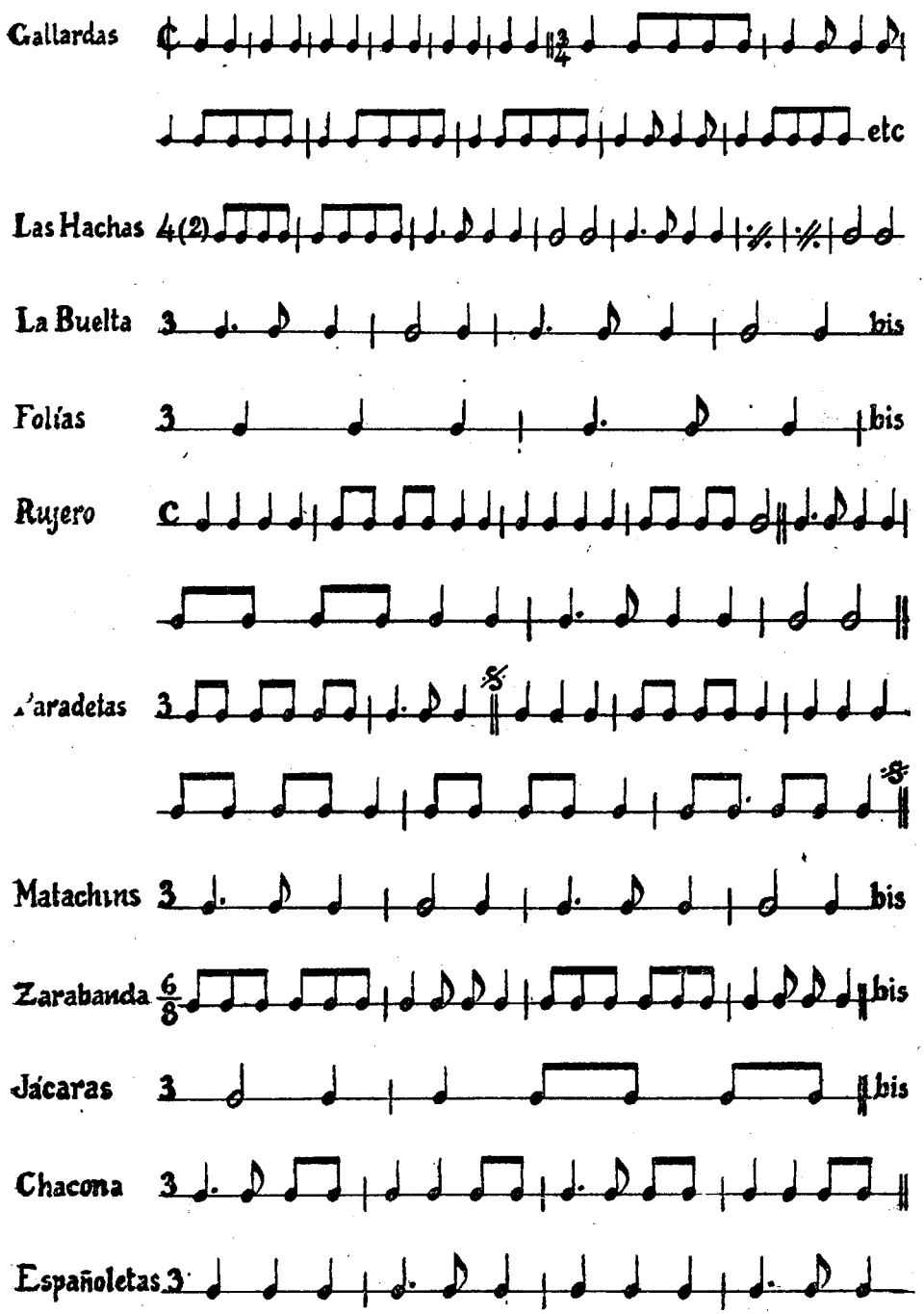
cedía a la danza, mejor que no una danza propiamente dicha, porque el preludio servía para que los autores desplegasen sus seducciones y talentos coreográficos. Incluso había una introducción a la corranda misma, a la manera de la *Invitación al Vals,* de Weber. Tres danzarines tomaban de la mano a tres muchachas y las llevaban en cadencia a un extremo de la sala; después, uno de los danzantes, saltando, agitándose, haciendo gestos graciosos, iba a buscar a una de las danzarinas, que se negaba a seguirles. Los dos restantes repetían la suerte, viéndose siempre rechazados; por fin, volvían los tres juntos, se ponían de rodillas delante de las muchachas, a las cuales enlazaban en sus brazos, y la corranda propiamente dicha comenzaba, terminado rápidamente a fin de que otros grupos repitiesen la pantomima" *(Ibid.,* cap. III, "Les danses sous les Valois").

* La volta era un desarrollo de la gallarda, cuyo carácter desenvuelto, por parte del caballero, acentuaba. Era la danza preferida por los danzantes jóvenes y las damas que deseaban lucir sus piernas cuando el caballero levantaba a la dama cogiéndola por el talle con un solo brazo. Los detalles eran complicados, pero pueden reducirse a tres tiempos: 1º, salto sobre el pie izquierdo, presentando el hombro izquierdo al caer; 2º, salto sobre el pie derecho, volviendo la espalda; 3º, salto mayor con los pies juntos, presentando el hombro derecho a la caída. Los pasos se repiten de manera que el danzante dé varias veces la vuelta sobre sí mismo, o sea, presentándose unas veces de espaldas y otras de cara, en consonancia con lo que hacía su pareja. Era una danza señorial en la que tomaban parte los personajes más elevados de la corte. La reina Margarita, esposa de Enrique IV, era una de las mejores danzarinas de volta, con lo que esta danza conoció grandes variedades y complicaciones. Por sus saltos y desenvoltura la volta se prestaba a que se exhibiesen interioridades femeninas que los tratadistas, incluso Tabourot, predicando moral, advertían a los padres de familia *(Ibid.,* pp. 62 *ss.).*

siglo anterior. Por la misma razón que la zarabanda española, de aire vivo y movimientos lascivos, se trocó después en Francia y Alemania (siglo XVII) en danza lenta, y la chacona asimismo, la *courante* o corranda se convierte en aire lento en su propio país a lo largo del siglo XVII, quizá porque así lo dispuso el regio gusto de Luis XIV, que la danzaba mejor a ese aire solemne, "de pausados giros". Poco después, alboreando el siglo XVIII, la corranda no se baila más. Johann Kuhnau la utiliza como pieza de música instrumental, advirtiendo que conviene llevar su "tempo" algo más vivo de lo últimamente acostumbrado. Es el caso de la zarabanda, que en tiempos de Lope *(La Villana de Getafe)* se danzaba aún con el turdión ("tirdión", lo llama) mas haciendo constar que está ya muy vieja. Las chaconas y pasacalles *(passacaglie)*, utilizadas como piezas para contrapuntos sobre un tema persistente *(ostinato)* (danzas con tema en canto-fermo, reminiscencia de la *chanson* polifónica francoflamenca en su tejido sonoro), pierden en los siglos XVII y XVIII todo contacto con su origen danzable. En esta época, entre 1650 y 1750, cuando el *pas de menuet*, el paso menudico *(atan menudico*, en el baile del "polvico"), va a desterrar a las danzas de pasos altos que, como los turdiones, saltarellos, canarios y voltas, iban a olvidarse en la corte versallesca, *rallentizadora* de corrandas y de chaconas y que, como los branles de origen popular y las gavotas, se disfrazaban de alto copete en los fastuosos bailes de la época de los Luises. El minueto, por semejante proceso de énfasis, se convierte en pomposo (Dufort, en 1728) para acabar una serie de danzas que se componía de bran, corranda y gavota: era el momento, aquél, en que los empolvados y empelucados *maîtres de ballet* sacaban de los faldones de sus casacas bordadas un diminuto violincillo, la minúscula *pochette*, y procedían a enseñar la danza de corte al burgués gentilhombre.

De Inglaterra llega a París, al mediar el siglo XVII, otra danza que había sufrido un proceso de transformación semejante, desde su origen campesino a su ascenso a la mejor sociedad. La *country danse*, antes mencionada, al asimilarse a la sociedad francesa con el nombre de *contredanse* toma de sus bailes más típicamente franceses, *minué, bourrée* y *courante*, lo que le conviene, y se hace la *serva padrona* de gentes tan elegantes; tan francesa es, por otra parte (caso repetido en aquella capital rica en personalidad, pero para la que buscaba alimentos por doquiera), que se olvida su rústica procedencia y los españoles creen a pies juntillas que se trata de una danza francesa, invasora de los salones castellanos más al corriente de las modas. La contradanza arrincona al minué. Aunque todavía se enseña a bailarlo en el siglo XVIII, pasa, como sus hermanas antes mencionadas, a la especie de panteón de danzas ilustres, de museo instrumental que es la *suite*.


Pasacalles
(hay otros ejemplos
a 4 y a 3)
otro
otro
otro
Canarios
Villanos
Marionas
Mariçapalos.
Granduque
otro
bis
Pavanas
Jiga.
bis
Bailete francés.
bis


Gallardas
etc
Las Hachas
La Buelta
bis
Folías
bis
Rujero
Paradetas
Matachins
bis
Zarabanda
bis
Jácaras
bis
Chacona
Españoletas

* Paul Peurl (Peuerl s. XVII) Variation-Suite nº 7.

* Hacia los años centrales del siglo XVI las danzas se construían, a veces, sobre un tema fundamental.

El hecho de que los compositores de música instrumental escriban música "para ser escuchada" en lugar de ser "utilizada", es por demás interesante. Las danzas, su manera de bailarlas, sus pasos y figuras, están de tal modo adheridas a un tipo de sociedad, a un momento social, a una moda, que pronto envejecen y se hace necesario sustituirlas por otras. Como no es fácil inventar nuevas danzas, ni por lo que se refiere a la música ni por las figuras y pasos danzables, todas las danzas, mientras están vigentes, adoptan multitud de "maneras". Unas veces se danzan a la moda de Italia, o de Francia o de España, o según el giro personal que les da determinada persona, cuyo nombre toman. Por lo contrario, los bailes populares, no sometidos a esas exigencias sociales, perduran por largo tiempo conservando sus características rituales. Una pieza de música de danza, seguida de otra que forma con ella el apetecido contraste, es ya una forma de composición satisfactoria. Intuitivamente, la necesidad constructiva de toda música instrumental que valga por sí misma, que se toque "para ser escuchada", fué satisfaciéndose con la arquitectura que la música de danza lleva internamente merced a la sucesión de sus grupos o "puntos" y de sus partes alternativas o ritornellos y vueltas. Cada pieza danzable está basada en elementos rítmicos característicos, cuya sucesión, según determinadas exigencias de los pasos, "construye" la melodía, le da forma. Los compositores de música para ser escuchada en el salón, tenían, pues, una base constructiva fecunda en la que les ofrecía la música de danza que, una vez decaída de su función utilitaria, y estilizada según las sugestiones propias del instrumento al que se destinaban, se convertiría en "piezas"; así, sobre todo, las destinadas al clave en la sociedad del Rococo; *pièces pour le clavecin*, que, como ocurría con las danzas de donde procedían constructivamente, se distinguirían entre sí por el acento de sus caracteres. Esto es lo que sugirió a los compositores para ese género de salón el agudizar la caracterización de sus piezas, caracteres que, frente a aquel modelo, pensaron posible llevar a la música instrumental para el clave, en circunstancias semejantes a las que distinguían con el nombre de una dama diferentes variedades de una danza.[38] Por simple fenómeno de paralogismo las gentes "varían" a tal o cual princesa o *governatrice* retratada en los pasos de una danza, que, más o menos de cerca, procuraría imitar su ritmo corporal, su manera de andar; ciertos gestos posibles de traducir, con ayuda de la imaginación; su peculiar idiosincrasia. Así nacieron aquellos famosos "retratos" en los que Couperin "el grande" describía a una dama versallesca, o determinados rasgos suyos de amabilidad, impaciencia, capricho, voluptuosidad. Esto admitido, no hay sino qué avanzar un paso adelante por el mismo camino para extender la caracterización a otros afectos humanos, y, sucesivamente, a diferentes aspectos de la Naturaleza: si el humorismo ayuda, la imitación, y en seguida la onomatopeya, traerán a la música

instrumental del Rococo lo que las voces humanas hacían en el Madrigal renacentista: la ornitología suministraría abundante materia con los motivos basados en el canto del ruiseñor amoroso; de la tórtola en celo; del cuclillo que anuncia la primavera y se burla de los maridos; de la gallina clueca, inclusive.

Musicalmente, estas parodias tienen un valor señalado porque suponen haber "humanizado", dramatizado, el "motivo", entidad sonora que venía gestándose desde los comienzos de la Polifonía y que fué el escalón donde ponía el pie para ascender por las varias voces del conjunto merced a la "imitación". Como cierto género de batracios, que poseen en su edad temprana una gruesa cabeza seguida de una cola mal formada, materia mucilagosa de la que se desprenden al llegar a ser adultos, el "motivo" de la imitación va a dar origen a una forma especial que se basa sobre todo en la explotación de ese giro, seguido de su cola menos caracterizada que él: es la Fuga. La Fuga es una construcción instrumental (o vocal) basada en el juego del motivo y su respuesta. Mas si la cola puede aumentar, dilatarse, variar, el motivo capital no se modificará nunca: lo más que hará será cambiar de intervalos por la exigencia del sentido tonal en formación, acerca del cual se hablará en seguida, por cuanto se refiere a su importancia constructiva, estructural, en la música para instrumentos. Este impulso, que arroja al motivo desde su tonalidad inicial al de la quinta superior, "hace caminar" hacia adelante a la música; sucesión agógica cuyo descubrimiento es importantísimo, porque la música no caminará ya pasivamente como en la canción, arrastrada por el texto, ni mecánicamente como en la danza, impulsada por el paso de los bailarines, sino *orgánicamente* y por un principio dinámico interno y específicamente musical, que el juego imitativo en el procedimiento fugado andaba buscando, tanteando.

El viejo sistema de "fantasear" variando un motivo no es ya, pues, sino un procedimiento mecánico, no orgánico y, por lo tanto, en esta nueva época que trata de "construir" piezas de música basadas en el motivo seguido de otro motivo que contrasta con él, como herencia del dualismo de las danzas, la "variación" pasará a un lugar secundario y, cuando sea utilizada, lo será no como "fantasía" o "diferencia", sino aprisionada en el cuadro muy estricto que determina el equilibrio y la proporción en el juego entre los dos motivos integrantes de la pieza, cuando los hay; o, en su defecto, por el necesario equilibrio entre el juego de las dos tonalidades en que la pieza "construída" se basa: el escape de la tonalidad principal hacia la quinta superior, la tonalidad de la dominante, y el regreso a la tonalidad principal. Hay, pues, una doble coerción, una doble exigencia en las primeras tentativas de construcción de música instrumental *per se:* el juego motívico y el juego tonal. Cuando el pensamiento musical se haya aclarado suficientemente en la cabeza

de los compositores dentro de este camino y ellos hayan dominado ese doble juego, la Música habrá entrado en una nueva época: la época de la Sonata.

La gestación de la Sonata, que en rigor está basada en tres largas experiencias anteriores: la variación, la danza y la fuga, no fué tan lenta como la de ellas mismas. Medio siglo separa las sonatas rudimentarias (dentro del nuevo concepto del vocablo) de las sonatas perfectas. Vamos a ver, sin entrar en detalles de composición técnica que escapan a nuestro propósito, cuáles fueron las fases evolutivas de este embrión que dió nacimiento a la más notable y fecunda de las formas musicales: la Sonata, o, mejor dicho, el primer tiempo de la Sonata, ya que los que habitualmente siguen no son sino la presistencia de la *suite*, con una aria interpolada entre el primer movimiento y el tercero, una danza de movimiento moderado (minueto) seguida de otra danza rápida como el rondó o la giga.

Por otra parte, el principio dinámico tonal que arroja al motivo desde su tonalidad inicial a la de la dominante, se desarrollará muy rápidamente creando todo el nuevo proceso de la "modulación"; del salto de un tono a otro más o menos consonante (cercano). Estas excursiones tonales, que son coetáneas del ánimo de descubrimientos geográficos, obligarán a proceder con rapidez a los compositores que, en todo tiempo se habían visto detenidos por una muralla infranqueable, especie de muralla de la China trazada en torno de una exigua área de tonalidades practicables por la teoría física de la consonancia y, como consecuencia de ella, la manera de estar acordados los instrumentos; manera precaria, según la cual los tonos distantes de la tonalidad básica (sin sostenidos ni bemoles) resultarían impracticables. Esta muralla chinesca había detenido a los compositores de las viejas épocas, que habían luchado contra ella, pero más por afán de curiosidad o de impaciencia en rebeldía que por una necesidad profunda. Así ocurrió que ni las teorías de Ramos de Pareja ni las de Bermudo, ni las de Mersenne, ni las de otros teóricos en distintos países llegaran a arraigar prácticamente. Mas cuando la Sonata estaba a punto de nacer, y las formas menores instrumentales le preparaban el camino sintiendo ya perentoriamente idénticas necesidades que las que engendraron a la Sonata misma, esa muralla de la China se vería derrocada: el viejo sistema de afinación que impedía pasar a los tonos "alterados" tuvo que ser sustituído por otro nuevo: un músico se decidió a embarcarse en las carabelas del "temperamento", de la afinación "igual". Fué Juan Sebastián Bach. Su *Wohltemperiertes Klavier* abrirá las puertas de ese nuevo mundo del "sentido común" en la Música. Tras de él, las viejas convenciones cientifistas desaparecerán. El mundo nuevo de la Sonata, de la Sinfonía, va a desplegar sus bellezas, tan grandes, tan idóneas al sentir de la gente de esta época y de las que van a sucederlas inmediatamente, que todo el siglo XIX pudo pensar que la Música comenzaba en ese

instante: en Juan Sebastián Bach. En rigor, comenzaba algunos siglos antes...

Todas las viejas formas perduran en Bach, unas sin gran transformación; otras con modificaciones muy notables. Es menester describirlas ordenadamente de la manera más sencilla posible, lo cual se hace claro si se tiene en cuenta cuáles fueron los principios interiores que impulsaron su evolución y transformación.

Estrechamente vinculados a la formación del sentido armónico, los instrumentos progresan parejamente con su desarrollo según dos principios: *a)* conforme se hacen susceptibles de presentar el conjunto de las "voces" cuya reunión constituye la armonía, el "acorde"; *b)* cuando un mismo género de instrumentos es capaz de presentar tal homogeneidad de sonido y cada uno puede pasar como sucedáneo de la voz humana de manera que la reunión de todos ellos venga a equivaler en lo instrumental a lo que las cuatro voces humanas representaban en los conjuntos polifónicos vocales. El modelo de la música instrumental en conjunto no podía ser otro. En cuanto al instrumento aislado, su tratamiento en "fantasía" o en "diferencias" proviene de la ornamentación vocal que se vió ser un atractivo permanente en la música social del *trecento* en adelante y que en la música sagrada era uno de los elementos constitutivos de la monodía. Cuando el perfeccionamiento de los instrumentos de aire o metal los haga capaces de duplicar o sustituir a los de cuerda (conforme ellos sustituyeron o duplicaron a las voces del motete) y la "chanson" nacerá un arte "orquestal" propiamente dicho, a diferencia de la fortuita reunión de instrumentos diversos que constituía, por azar, las primeras combinaciones instrumentales, aunque en ellas, como se ha visto en el principio de este capítulo, existiese un germen de combinación instrumental, desdeñando unas combinaciones y aceptando otras.

La boga del laúd desde el siglo xv se debe a esa posibilidad de presentar en extracto, resumidamente, las cuatro o más voces armónicas. Tan pronto como otros instrumentos sean capaces de hacerlo con la suficiente eficacia práctica, le tomarán la delantera. Era, por otra parte, necesario que el arte de tocar instrumentos, de componer música para ellos, rescatase su prestigio tras de la hegemonía tiránica de la música religiosa para que, tomándolos de las manos de los menestrales, los compositores de alto vuelo los pusiesen bajo las suyas tan sabias como las de los músicos escolásticos más acreditados que, en los comienzos de la música instrumental concertada, simultaneaban el viejo arte vocal prestigioso con el profano instrumental: un instrumento servía de enlace entre ambas actividades: el órgano, a la par mundano y religioso. Junto a él, fueron aquellos instrumentos de Cabezón, arpa, tecla y vihuela, los que, creciendo en arte y nobleza, se afianzan en el tiempo como instrumentos modelo. Cuando Juan Bermudo, al mediar el

siglo XVI, hace su *Declaración de Instrumentos*, son esos tres los que describe, estudia y mejora en sus posibilidades técnicas: la "tecla" —que en Cabezón era sobre todo el órgano (el pequeño órgano "positivo" que aún se encuentra en la cámara de Felipe II en el Monasterio escurialense), es, en Bermudo, el monocordio; sus vihuelas son en Bermudo las de mano, las hermanas de la guitarra, mientras que el arpa es el mismo instrumento en ambos.[39] Estos dos instrumentos de "tecla", el órgano y los de tipo "clave", clavicímbalo y clavicordio con sus congéneres y similares (especies que se confunden frecuentemente en las nomenclaturas con nombres diversos) alcanzan su florecimiento en España con Cabezón y Santa María; los vihuelistas desde Milán a Venegas de Henestrosa y los violistas o violeros como el toledano Diego Ortiz, todo lo largo de la segunda mitad del siglo XVI.

Tres tipos de música tendrán, pues, a la vista esos compositores instrumentales, y sus fuentes provendrán del modelo polifónico, de la "fantasía" ornamental para un solista o de las danzas, más concretamente:

a) Tipos que proceden del Motete o de la "chanson" polifónica, cuyas características son: 1º, la entrada por "imitación" de las voces; 2º, la existencia, o no, de un "canto fermo", de un tema básico en el bajo o en otra voz, reminiscencia del antiguo "tenor";[40] 3º, la periodicidad estrófica en la "chanson" y en el "himno" o "coral".

b) Tipos derivados de la ornamentación instrumental, bien a solo, bien conjuntamente con otras voces sencillas y asimismo ornamentadas.

c) Tipos derivados de las especies danzables, cuyos primeros modelos a varias voces se basan en la danza acompañada al laúd o puestas en tablatura. Similarmente, la voz cantante así acompañada puede proceder de un tipo de canción monódica acompañada al laúd, donde se resumían las voces polifónicas. Si las primeras especies engendran la "pieza" instrumental, la segunda da origen al "aria" para instrumentos, al "lied" instrumental.

Música instrumental perteneciente al primer grupo. De las piezas instrumentales que reconocen un origen polifónico, basadas unas en un "canto fermo", como determinadas piezas litúrgicas, y otras que no tienen ya esa sujeción al canto dado, peana o centro de la construcción polifónica, las primeras, según se ha visto para la música vocal eclesiástica, son las más antiguas. En el género instrumental se puede reconocer ese origen en dos clases de música: *a)* Las piezas, sobre todo practicadas en la Iglesia protestante, que basan sus variaciones instrumentales en el coral, bien como paráfrasis, entre sus repeticiones, o como "preludios de coral", en las "intonazione" que servían en su origen para fijar el tono y recordar el coral a los fieles. Basada obligadamente en repeticiones variadas del coral, la pieza tendrá una forma estrófica. *b)* En la música profana, varias piezas que se dicen derivadas de antiguas danzas españolas como la chacona y el pasacalle *(pasaca-*

glia) son piezas de variación, tratadas polifónicamente sobre un cánto fermo, y no es casualidad que cayesen en seguida en las hábiles manos de los organistas que las trataban con gran virtuosidad: el canto fermo se encomendaba al pedalero en la chacona, mientras que cuando el virtuosismo se extendió a este teclado pedestre, dicho canto fermo ascendió a los manuales. Son, asimismo, piezas de estructura estrófica, sin el principio alternativo y de contraste propio de las danzas.[41]

La estructura polifónica basada en el juego de la imitación, en donde la imaginación libre no está sujeta a un canto fermo, da origen a una de las formas más importantes de la Música anterior a la Sonata. Es la Fuga. Si su núcleo germinal se encuentra en la entrada de las voces en sucesivas imitaciones del grupo melódico inicial, su formación posterior se hace a expensas del principio de la imaginación melismática; pero ésta no consiste ya en la variación de un canto fermo, sino que se opera libremente, a fin de permitir el juego de aquel grupo melódico inicial plasmado ya en "motivo". La habilidad del compositor puede ser tan grande que, a más del motivo propiamente dicho, extienda el principio imitativo al contramotivo, o sea a la parte menos formal que le sucede, y aun a los trozos melódicos que aparecerán a continuación, con lo cual, en vez de una "fuga" se obtendrán varias conjuntamente, esto es, una "doble fuga", o más aún, en combinaciones de espeluznante habilidad combinatoria, dentro de la cual coexisten las viejas mañas de los polifonistas que modificaban el motivo por aumentación, disminución, inversión cancrizante, etc. Desde este punto de vista, el tratamiento contrapuntístico de la fuga pertenece al pasadó de la gran polifonía vocal; pero al pasar al dominio del teclado o al conjunto de instrumentos concertados, los desarrollos melismáticos tienen un carácter que a su vez pertenece al género de "fantasía" instrumental, sometida a las exigencias del conjunto contrapuntístico; finalmente, el motivo fugado, en lugar de imitarse en los mismos intervalos, se hace en los de la tonalidad de la dominante: el principio de dinamicidad orgánica, de progreso hacia adelante impulsado por el principio modulatorio, por la alternación T-D-T, se une, pues, a los anteriores en la fuga, que se convierte así, por lo tanto, en una forma sintética, un primer compendio de los procedimientos técnicos de que dispone el arte de la Música entre el siglo XVII y el XVIII, síntesis que será ampliada, sobre todo por la Sonata.

Música instrumental del segundo grupo. Diversos tanteos, "tientos" en el dominio del teclado, buscan el camino de la pieza de agilidad mecánica basada en el principio de la variación, de la "fantasía" instrumental que la fuga se asimilará coincidentemente con su propio progreso. El "tiento" de Cabezón nos muestra en un aspecto estrictamente de "música para tecla" lo que Frescobaldi denominará *ricercar,* término que lo mismo puede enten-

derse en el castellano de busca o intento (y aun cuidado, solicitud, "recherche") que como similar al que presentaba el vocablo *caccia* desde el punto de vista contrapuntal, esto es, el efecto de busca o pesquisa de un motivo perseguido por su propia sombra que es la imitación. Los más tempranos *ricercari* como los de Willaert, Branchieri, Palestrina, Lasso y Ph. de Rore estaban más cerca del sentido primitivo que en Frescobaldi, en quien el *ricercar* asume ya todos los caracteres de la fuga, al paso que Bach titula *ricercare* a una de las fugas en seis partes de su *Ofrenda musical*. Desde el punto de vista del teclado, el *ricercar* es una *tocata*, un "tocar" las teclas, un "tentarlas", en el viejo castellano.* A este efecto debe recordarse que cada vocablo italiano como *cantare, suonare* o *toccare* van unidos a la manera de producción del sonido. *Cantare* es, naturalmente cantar por medio de la voz humana, de donde *cantata*, pieza para ser cantada. *Suonare* es, como nuestro "tañer", el medio de obtener sonidos por medio del arco, de los dedos o del plectro;** el verbo engendra normalmente "sonata", pieza para ser "sonada". Finalmente, *toccare* significa la producción del sonido en un instrumento de teclado, del *tasto* o *tastiera*, de donde *toccata*.[42] ***

Fantasía y *Capriccio* son términos equivalentes basados asimismo en el principio de la variación ornamental**** sin que su tratamiento contrapun-

Es vihuela que tempré;
fué el tentar
sin tañer y sin cantar

(Puerto Carrero, *Coplas*, siglo xv. Fouché Delbosc, *Ob. cit*, n.º 1007.)
El arte della es tentar la vihuela (Luis Milán, 1536).

** Tañer es la manera de tocar cualquier instrumento, incluso la percusión: "su atambor tanjedo" (Juan Ruiz, verso 894 c); "tañe anona la campana" (*Ibid.*, verso 383 d).

*** Pero el Arcipreste emplea asimismo el verbo "tocar" en el mismo sentido, el cual parece más "moderno" que aquel otro: "los estormentos tocar" verso 375 c); "yo lo piensso en mj pandero muchas veces que lo toco" (verso 729 d); "todos los jnstrumentos toca" (verso 384 b). (Nótese la doble forma estormentos-jnstrumentos, común en esta época y anteriores, junto a otras formas, lo cual da a entender que se trata de vocablos "cultos".) El Arcipreste emplea también la forma más próxima al latín, de la que deriva "tañer": "que a visperas tanga" (verso 384 a). No parece que quepa confusión entre el tañer y el templar de un instrumento en el verso 515 a: "sy sabes estromentos byen tañer o templar". Pero ya en el verso 374 a aparece la acepción actual de la "afinación": "fasta que el salterio afines".

**** El principio que determina la ornamentación, la ampliación, la glosa de un período melódico, tan típico del Barroco, se halla explícito en la literatura española del siglo xvi. En su *Retórica eclesiástica*, Fray Luis de Granada (1504-1588) desdeña lo que él denomina "composición sencilla o simple", buena tan sólo para el trato familiar y que carece de períodos muy largos, al paso que describe minuciosamente la "composición doble", basada en "oraciones torcidas y largas". Y concluye: "cuanto más larga, tanto es más elegante, con tal, empero, que guarde tasa en esta extensión". Recuérdese que el *Tratado de glosas sobre cláusulas*, de Ortiz, data de 1553.

tal conduzca a lo ceñido de las formas fugadas. Si la ornamentación melismática se ejerce sobre un tema bien de canción, bien de danza en un instrumento solista y en el que la polifonía apenas puede ejercerse, como en el violín, por ejemplo, la serie de estrofas variadas carecerá de nombre especial, como en las variaciones de Corelli sobre las *Folias de España* o en la *Chacona* de Bach para violín solo, pero el nombre de *partita* significa una serie análoga de variaciones en el teclado.

Música instrumental derivada de las formas de danza. O bien la danza, tras de haber perdido su carácter danzable, conserva más o menos cercanas sus características rítmicas, de aire, de giros y movimientos, y engendra las "piezas", que en lugar de nombrarse por su título genérico llevan sólo su indicación agógica: "grave", "ligeramente", etc., y aun afectiva, "tendrement", "air gai", "air majestueux" (Rameau); también títulos de fantasía como en Couperin *(La tendre,* etc.), o bien está tratada desde el punto de vista de la virtuosidad, como en Domenico Scarlatti. La "pieza" lleva en éste el título de "ejercicio" para clavicémbalo, o bien el general e indiferenciado de Sonata.* Por eso puede decir D'Indy al analizar las "piezas" de este compositor que son "sonatas de forma suite", lo cual es, a primera vista, incongruente. Quiere decirse "trozos o piezas para tocarse en el clavicémbalo en formas derivadas de las danzas".

Así entendidas las danzas, desprovistas ya de su yuxtaposición de danza lenta-danza viva, engendrarán variedad de piezas libres que llegarán a constituir todo el repertorio, rico en imaginación, de las formas breves para teclado, las cuales tras de las *boutades, capricci,* etc., irán a parar a las *bagatelas* beethovenianas y de ellas a las piezas breves del repertorio romántico. Mas ese principio alternativo y de contraste se mantiene en la música instrumental de los siglos XVII y XVIII de dos maneras: como sucesión de varias danzas, en "serie" o "suite" u "ordre" o bien dentro de una misma pieza. En este último caso se encuentran dos especies distintas, según que la contrastación temática provenga de un tipo de música cantable (conforme la *chanson* polifónica condujo a la *canzona)*** o que provenga del tipo danzable, lo cual

* Una colección de sesenta sonatas de Domenico SCARLATTI apareció en dos libros, el primero de ellos en 1721, con el título *30 Capprici per Cembalo.* Una segunda edición del mismo libro se titulaba *30 Essercizi per Gravicembalo.* Otras ediciones impresas en Alemania y los Países Bajos denominan *Lezioni* o *Suites* a las mismas piezas. Por fin, la segunda serie apareció en 1730 con el título de *Sonate.*

** El disco nº 25 de la *Anthologie Sonore* ofrece juntamente una *Canzona* y una *Sonata* de Giovanni Gabrielli (1557-c 1612) para instrumentos de viento, que sugieren, por su timbre, el color instrumental del órgano. Por su estructura rítmica, la *Canzona* denota su procedencia de la *chanson* polifónica. Por el estilo de su escritura, la *Sonata* muestra su derivación de la *Canzona.*

engendra la sonata bitemática; la verdadera Sonata en constante progreso a partir de Felipe Manuel Bach.

La inflexión T-D-T que se encuentra en las danzas simples se halla, como es natural, en la Sonata monotemática scarlattiana, pero en una forma, si bien fácil y graciosa, sumamente angosta, que se ampliará indefinidamente en la Sonata bitemática. Para integrar la primera bastarán dos secciones: T-D y D-T. Mas como el juego modulatorio y el motívico necesitan mayor dimensión en la segunda, será menester interpolar entre ambas secciones una tercera donde ese juego pueda explayarse suficientemente: es la sección más tarde conocida como "desarrollo" o "trabajo temático" o *durchfuehrung*.

Observamos, pues, que hay dos criterios en la yuxtaposición de las piezas derivadas de la danza. Uno guarda a éstas en un estado próximo al original, con sus prerrogativas características y sin mayores diferencias sino las que acarrea el estilo propio al instrumento. El otro criterio tiende a alejarlas considerablemente de ese origen y a dar a la serie una autonomía y un carácter de creciente abstracción, como música específicamente instrumental. Ambas series fueron consideradas en el siglo XVII como "sonatas", pues que estaban destinadas a ser tocadas en instrumentos de arco (por extensión en los de arco y teclado, o teclado solo). Y aun ese destino, desde el punto de vista del lugar donde habían de ser sonadas, se distinguía explícitamente, según que fuese el salón, la *cámera* o la iglesia, la *chiesa*, distinción importante por la influencia que habría de tener sobre el carácter de los trozos, lo cual determinará, a su vez, procedimientos distintos de tratamiento. La primera *sonata da camera* quedará reducida a la "suité de danzas", cuyo modelo final se encuentra en la sucesión de *Preludio* (discrecional) *Alemanda, Corranda, Zarabanda, Intermedio* o *Aria* (discrecionales) y *Giga* final, que es la que prefiere Juan Sebastián Bach. La *Sonata da chiesa*, en cambio, será fructífera, porque según los instrumentos para los que está destinada engendrará los tipos instrumentales menores (trío de violas con bajo continuo, desde los primeros años del XVII). La *Sonata da chiesa* de Corelli se compone ya, en la segunda mitad de ese siglo, de cuatro trozos de música de carácter independiente o abstracto, a saber: 1º *Grave* (en estilo homofónico o en el imitativo); 2º *Allegro* (fugado); 3º *Andante* (homofónico en estilo de "aria", o lied estrófico), y 4º *Allegro o Presto* (en el estilo homofónico o en el fugado; más generalmente en rondó o giga).*

Tales formas de suite--sonata son, en comparación con las anteriores, formas grandes, con la fuga. Pero es un hecho constante en el arte que la

* "Homofónico" está entendido como "estilo" de escritura opuesto al imitativo o fugado. Oponer "homofonía" a "polifonía", en vez de "monodía", "recitado" o "melodía", esto es, la univocalidad a la polivocalidad, es erróneo. Pedrell propuso la disyuntiva "monodía" y "poliodía", que no tuvo aceptación.

dimensión acarrea un modo específico de tratamiento, llevando a diferentes planos estéticos. El aumento progresivo de los instrumentos y su estilo peculiar de escritura conducirán a la distinción entre la música llamada por extensión "de cámara" o de sala (música *concertada* de sala, a diferencia de la música para solistas, asimismo de cámara o camarín) y música orquestal. A su vez, cada una de ellas se desdoblará en dos aspectos muy diferentes: la música de cámara con clave o piano y sin él; y, en la música de orquesta, el *Concerto* y la *Sinfonía.*

El examen de este desdoblamiento nos llevará a considerar dos aspectos importantísimos de la música concertada, de cámara o de orquesta, es decir, de sala o de salón, de camarín o de vasta sala. Uno de esos aspectos consiste en el papel que juega el clave en el conjunto instrumental como "bajo acompañante", como "bajo continuo". El otro, proviene del tratamiento técnico y estilístico de los instrumentos conjuntados, según que éstos tiendan a presentar un conjunto homogéneo, armónico, por decirlo así, o bien que estén tratados en forma de variación ornamental en contrapunto. Aquél, conducirá al estilo llamado "sinfónico". Este otro, al estilo "concertante".

Como ambos están muy ligados al desarrollo de la propia combinación instrumental, orquestal, en que se producen, será preciso examinar ambos aspectos más adelante. Por el momento vamos a reseñar los puntos eminentes de la música instrumental para instrumentos de tecla o de arco en sus diversos aspectos y países, con los matices que les presta el gusto nacional en el suelo donde aparecen, tanto como el genio de sus productores.

NOTAS

[1] Es extraño que un historiador, por demás notable, como Théodore Gérold, diga en el capítulo xx de su obra varias veces citada que "los documentos literarios presentan frecuentemente algunos músicos que tocan conjuntamente, pero es raro encontrar en ellos un acoplamiento razonado".

[2] En la "giga", "salterio" y "manoderotero" de los *Milagros de Nuestra Señora* (Gonzalo de Berceo (*vid.* nota 22 y el texto al que se refiere).

[3] La cítola (cítara) y el odrecillo (cornamusa o museta) no pertenecen al grupo arábigo, a pesar de algunas ilustraciones. El verso del Arcipreste: "non aman caguil hallaco" (o "caguylhallaço") parece significar, como indica H. B. RICHARDSON *(An Etymological Vocabulary to the Libro de Buen Amor,* New Haven, 1930) siguiendo la sugestión de Cejador, "a common arabic meter, *attauil,* and an adjetive ending *aco* for the rime". (La versión "atanvellaco" de otros textos no parece aceptada.) Respecto al odrecillo véase lo que se dice sobre el "galipe francisco".

[4] "Asofar" árabe "as-sufr", de "asfar", amarillo (latón). RICHARDSON, *ob. cit.*

[5] Sobre la popularidad de "chanzones e motetes", se ha hablado en el vol. I, p. 269. Todavía en el siglo XVII se encuentra: "Había en cada esquina un altar, y de trecho en trecho cantaban muchos coros de música, versos, motetes y chanzonetas a la limpia Con-

cepción". (Fiesta hecha en Alcalá de Henares en 1617). ALENDA, Relaciones..., Documento nº 676.

6 "Adedura albardana" ("Hadedura aluardana". "Citola albardana" en la versión de Gayoso). "Hadedura" es, según Richardson, una "unfortunate, wretched looking person" (de *fado* y *duro*, también a veces "Fadeduro"). "Alvardan" ("aluardan") del árabe "al-bardan" *(Ibid.)* y latín "burdonem" vale por loco, asno, especie de juglar grotesco. El verso del Arcipreste dice que "entre ellos se entromete", es decir, entre los órganos que "y disen chanzones e motete". Pudiera quizá tratarse de algún juglar o fraile mendicante cantor, como los "laudesi" italianos, por la misma época.

7 "Axabeba" del árabe "as-sababa" flauta, fístola *(ibid.)*. "Xauega" en *El Corbacho* (de Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera, 1398-1470 Relación de cuentos y novelas terminada en 1438) (Arnold STEIGER, *Contribución al estudio del Vocabulario de El Corbacho*. B. R. A. E. Año x, tomo x, febrero 1928).

8 *Saqueboute* significa en el francés del siglo XIV (sacar, empujar) la lanza ganchuda con la que se derribaba a los jinetes. La misma idea es la de "sacabuche" en el *Triunfo de Amor*, en español, hacia 1500: de "sacar" y "buche", lo interior, de donde el portugués *sacabuxa*, el francés *saquebute*, que perduró hasta fines del siglo XVIII, el inglés *sackbut*... C. SACHS, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig, 1930.

9 Sobre los "escaques" véase más adelante, al hablar de los instrumentos de tecla y cuerdas. "Dulçainas e farpas" en Micer Francisco Imperial (PEDRELL, *ob. cit.*, p. 124). Parece que no haya lugar a confundir estas "dulçainas" (instrumento de lengüeta de caña, acaso doble, como un óboe rústico) con las "dulcemas" del Arcipreste, que deben tener un sentido análogo al que asume en Juan del Encina el "dulcemelos" ("Dulcemelos, clavicordios —clavecímbanos, salterios— harpa, monaulo sonoro") ya que en este tiempo la dulzaina se une a las flautas reales (ENCINA, *Triunfo del Amor). (Doussaines*, en G. de Machaut, con *flaustes traverseinnes* y *demi doussaines* con flautas rectas, acompañadas por "tabors".)

10 "Descorts" en la poesía trovadoresca, "lais" de estructura irregular. (GÉROLD, *ob. cit.*, p. 308.) Sobre ambos vocablos véase el vol. I, páginas indicadas en el Indice de materias.

11 "Por la noche entró a caballo en el campo Suero con sus compañeros... precediéndoles antorchas encendidas y trompetas, ministriles, charanvelas, ajabebas y atabales moriscos tocando". *"Defensa del paso que defendió Suero de Quiñones*, escripta por Pedro Rodríguez de Lena, notario", León, 1434, en ALENDA, *Relaciones...*, p. 3. "Charanvelas" aquí corresponde a "charamías", "charamites", "chirimías". (Griego, *kalamaia;* italiano, *ciaramella;* alto francés, *chalemie;* quizá el árabe *chalun.)* Todavía se denomina *charamelinha* en Portugal al óboe. En Fray Iñigo de Mendoza (hacia 1480) se encuentra "caramillo" y "caramiello", este último a dúo con una "cherumbela". (Foulché DELBOSC, *ob. cit.*, p. 20). La etimología clásica para "zampoña" consiste en derivarla de *samphoneja (samponia)* que ha dado nuestra "çinfonia" *(symphonia)* y la popular "zanfona" o "chanfona"; pero éstos son instrumentos que no tienen nada que ver con la zampoña. (Véase el vol. I, arts. Chifonía. *Symphonia).*

12 *Corrie delli la sangre a grandes zampunuelos* (Berceo, v. 53). En el Dante, la *sampogne* se menciona comparativamente con la *cetra:*

E como suono al collo della cetra
prende sua forma, e si come al pertugio
della sampogna vento che penètra; (Paradiso, XX, 22 *ss.*)

Pertugio es agujero. Interesa subrayar la observación de que en la cetra el sonido se forma en el "cuello", es decir, que se tocaría más que sobre el cuerpo, bastante arriba,

como ocurre en los instrumentos de cuerpo exiguo y cuello ancho (pero también puede significar que el sonido se obtiene con los dedos, conforme en la *sampogna* ocurre con el soplo). Probablemente, el tañedor de cetra es en el Dante el "citarista" (por "cetrista") que dice en el mismo canto, versos 142 *s.*:

E come a buon cantor buon citarista
fa seguitar lo guizzo della corda.

Es decir: al buen cantor el buen citarista le sigue con el trémolo *(lo guizzo)* que hace más agradable el canto: *in che piu di placer lo canto acquista.*

El hecho de que la *zampogna calabrese* (s. XIX, véase SACHS, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, p. 352; GROVE, art. "Zampogna", *Calabrian Bagpipe;* N. BESSARABOF, *Ancient European Musical Instruments, Harvard, Un. Press.*, 1941, p. 86) pertenezca al grupo de instrumentos con reservorio de aire (del género cornamusa), no muestra sino la corrupción del vocablo. En España no existe duda respecto al género, forma y construcción de la zampoña. Es siempre un instrumento pastoril y se le ve tañido por manos de rústicos. El Arcipreste (hacia 1330-47) lo menciona junto a instrumentos semejantes: *el pastor... tanniendo su zamponna et los albogues... su mozo, el caramillo fecho de cannavera* ('*Libro de Buen Amor*', p. 1213;* *caramillo e çamponna* (*Ibid.*, estrofa 1517) instrumentos "no arábigos". Las cartas de Don Juan I de Aragón mencionan (1394) *cornamusas y xalamías*, pero no *zampoñas*, porque la *xalamia, chalamel, calumet*, es justamente el mismo instrumento o muy semejante a la *zampoña*. Los poetas castellanos del siglo XV, elegantes y señoriales, parecen menospreciar estos instrumentos, relegándolos a gentes campesinas. Pero los autores de novelas pastoriles en el siglo XVI sienten gran predilección por ellos, como se comprende. Jorge de Montemayor y Gil Polo en sendas *Dianas*, Luis Gálvez de Montalvo en *El Pastor de Filida*, las sacan a cada instante de los zurrones pastoriles para acompañar sus canciones; frecuentemente el tañedor y cantor es la misma persona, lo cual da a entender que preludiaría el aire en la zampoña para cantar a seguida, pues que cuando el canto y el toque se hacen simultáneamente se especifica como "cantar al son". Gil Polo explica la forma de la zampoña, diciendo de ella en manera de acertijo que se trata *de una doncella tan flaca como un palo al sol secado— su cuerpo de ojos muchos rodeado—*, etc., enigma que Diana aclara diciendo que la supuesta doncella no es sino la *zampoña o flauta*. Y respecto a que se trata de un palo seco, es Gálvez de Montalvo quien lo confirma, pues el pastor Livio, en mal de amores, vino a *quebrar furiosamente la zampoña con que las cercanas selvas resonaban; pero después, como arrepentido o constreñido de necesidad, se llegó a un verde sauce, donde con un pequeño cuchillo comenzó a labrar otra.* Montalvo advierte que la zampoña es el instrumento de Titiro, y no las confunde con *albogues, flautas, liras, cítaras y cornamusas*. A la par que la zampoña los pastores utilizan el rabel, de seis o de tres cuerdas (Montalvo) que construyen con madera de *oloroso ciprés de Candía;* la lira, que, dice Gil Polo, *con las resinosas cerdas hacía resonar*, con lo que se entiende que es una lira de arco, mientras que su *cítara con la delicada pluma las cuerdas hacía retiñir*. Laudes, arpas, albogues y chapas hacían junto a aquellos instrumentos una alegre música en la cual *una flauta hacía maravilloso contrapunto.* (MELÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la Novela*, Madrid, 1907, t. II, pp. 389, 390, 469, etc.). Es Benjamín DE LA BORDE, quien en su *Essai sur la Musique ancienne et moderne*, 1780, acierta cuando identifica el *Chalumeau* con la *Zampogne*.

Por otra parte, la etimología que procede de *symphonia* no presupone un parentesco necesario con los instrumentos del tipo cornamusa. Se lee en SAN ISIDORO, *Etym.*,

* DUCAMIN: *tanjendo su çapoña; caramiello e çanpoña.*

cap. XXI: *sambuca in musicis species est symphoniarum. Est enim genus ligni fragilis.* Sambuca (de *sambucum*, el saúco) no es sino la flauta dulce o flautilla.

El autor de *El pastor de Filida*, aunque no fuese un musicólogo, sabía detalladamente de qué instrumentos hablaba. Dice, por ejemplo, que *chapas, albogues, bandurrias y churumbelas* se juntaban con otros "más placenteros que músicos" y detalla que el caramillo tiene siete puntos y la flauta trece. Aunque la *baldosa* no fuera instrumento prodigado, él le adjudica el calificativo de *suave* y la hace sonar en un rico aposento palaciego. ¿Qué instrumento es, pues, otro que los especialistas parecen desconocer y que parece citado tan raras veces en la literatura castellana que creemos que sea ésta la única? *Costumbre tenía Erión* —dice— *de tomar el instrumento sobre comida para recrear juntamente los cuerpos y las ánimas; assí esta vez, en siendo acabada, tomó un coro que divinamente tañía, a cuyo son los pastores se transportaron.* No parece que se trate del *Chor Laute*, de que habla Praetorius (*Choirist* o *alto-laud;* véase N. BESSARABOF, *ob. cit.*, p. 229) porque este instrumento parece haberse utilizado solamente en grupo con sus congéneres. Probablemente, el *coros* no es sino una última aparición de la *rota* en su nombre anterior de *crwth, crot* y *crota*. F. W. Galpin cree que el viejo instrumento gaélico engendró el *chorus*, en el latín medieval (hasta el siglo XV) (véase *Grove*, art. "Chorus"), del que provendría, quizá por derivación literaria más que en la práctica musical, el vocablo castellano.

Más próxima al autor bucólico castellano está la literatura francesa, que pudiera haberle prestado el vocablo. Ya en el poema *Brut*, de Norman WACE, a mediados del siglo XII (según lo cita GÉROLD, *Hist. de la Mus.*, p. 400) se encuentra *de harpe sot et de choron;* y en una *ballade* de Eustache Deschamps, discípulo de Guillaume de Machaut, que murió hacia 1415 leemos *et le choro n' y ait nul qui le replique.* La interpretación que musicólogos franceses como Brenet e ingleses como Engel dan, al *choro*, aquél, y al *choron* o *chorus* éste, consiste en asimilarlo a un instrumento del tipo museta que se remonta al siglo IX (M. BRENET, *Dic. de Mus.*, art. "choro". ENGEL, *ob. cit.*, p. 43).

Choris y *choraulis* están empleados por Fortunato de Poitiers, en el siglo VI: *Clericus ecce choris resonat, plebs inde choraulis* (1, III, 6). *Choraulas*, juntamente con *citharas*, se mencionan en la *Vita S. Radegundis reginae.* La *tibia* o *choraula* se interpreta como *chalumeau* por Gevaert, pero no parece que haya que forzar el sentido de *choris* sacándolo de su acepción vocal. (Véase GEVAERT, *La Melopée antique*, p. 416.)

Añadiré de paso que las *chapas* que se mencionan, aunque verosímilmente respondan a los crótalos o terreñuelas, son vocablo no recogido por los musicólogos que estudian los instrumentos antiguos. Don Quijote, que se burlaba de los bucolistas, recoge para el "albogue" una definición que aunque no aceptable etimológicamente *(al-buk*, quizá del latín *buccina)** no está desdeñada por musicólogos como Sachs, pues que existe el término *becken*** en alemán para los instrumentos que Don Quijote dice ser los albogues y que son *unas chapas a modo de candeleros de azófar* [*sonajas de asofar*, en el Arcipreste], *que dando una con otra por lo vacío y hueco hace*[n] *un son, que si no muy agradable ni armónico, no descontenta, y viene bien con la rusticidad de la gaita y del tamborin* (cap. LXVII de la Segunda parte). Como Gil Polo habla de los *albogues y chapas* [que] *hacían en el aire delicadas mudanzas* es posible que entienda ambos como instrumentos de semejante especie. En *El Pastor de Filida* se mencionan también junta-

* RICHARDSON, *An etymological vocabulary to the L. de B. A.* art. "Albogue".

** C. SACHS, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, art. "Becken", p. 11. Merece consignarse que la denominación *becken* para los címbalos o crótalos de metal data en Alemania, al parecer, del diccionario de Bayles, de 1742.

mente, pero al lado de *bandurrias y churumbelas*; por lo cual la identificación entre *albogues* y *chapas* no parece ya tan clara. Además, en la misma novela, los *albogues* aparecen, según la tradición (como en el Arcipreste) junto a los del género: *albogues, flautas,* con otros distintos. En cuanto a la *gaita,* Don Quijote especifica que se trata de la *gaita zamorana,* instrumento de un tipo semejante a la *zampoña.* La que alude la sobrina del hidalgo, cuando dice que *está ya duro el alcacel para zampoñas* (cap. XIII), es todavía más simple que la del pastor Livio, pero de su misma clase. La mencionada por la sobrina no sería sino una pipiritaña hecha con la caña de la cebada.

[13] PEDRELL, *ob. cit.*, p. 131.

[14] Sobre esta "representación" véase lo que se dice en la nota 3 al Capítulo cuarto de la Cuarta Parte.

[15] Como *cymbals,* a fines del siglo XII, *cymbolum, zímbele,* címbalos (Th. GÉROLD, *Ob. cit.*, p. 416). *Cymbola praeclara,* en Galfridus de Vim Salor, poeta que acompañó en sus excursiones guerreras a Ricardo Corazón de León. Véase más adelante, al hablarse del clavicímbalo. *Cymbales, citoles, naquaires,* en G. de MACHAUT, *Ob. cit.*, verso 1153.

[16] En las *Cantigas,* en el Salterio de la Abadía de Saint-Abbans (siglo XII, comienzos), en el Pórtico de la Catedral de Chartres (siglo XII).

[17] Se encuentra una de ellas en el disco nº 25 de la *Anthologie Sonore.* La música municipal alemana del siglo XVII *(suite* de Johann Pezel, para cinco instrumentos de metal) se halla grabada en el disco nº 2 de la misma colección. Una *Turmsonate* (sonata en la torre, para dos cornetti y tres trombones) se encuentra en A. SCHERING, *Ob. cit.*, p. 221. (Johann Pezel nació en Silesia en 1639 y fué *Stadtpfeifer* —como si dijéramos, gaitero municipal— de la ciudad de Leipzig entre 1664 y 1681. Más tarde pasó con el mismo cargo a Breslau, donde murió en 1694.)

[18] Música concertada para arpa, flautas, violas y laúdes se encuentra en el disco nº 27 de la misma colección.

[19] La diferenciación entre "guitarra morisca" y "guitarra latina" que hace el Arcipreste se encuentra asimismo entre los ministriles del Duque de Normandía (1349) en la misma época. *Jean Hautemer de la guiterre latine y Richart l'abé, de la guiterre moresche.* (BERNHARD, *Recherches sur l'Histoire des Menétriers de París,* 1842-43, citado por Curt SACHS, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde,* Leipzig, 1930, p. 228.) Véase la nota correspondiente al texto sobre estas guitarras.

"En suma, el arte llegado por el Mediterráneo, enteramente oriental, se encontró con el de los Bárbaros, arte oriental también, ocasionándose una transculturación que se hizo evidentemente bajo el predominio de la corriente venida por el sur, puesto que ésta poseía una técnica más desarrollada. Esta penetración oriental se nota por todas partes en las Galias, Italia, Africa y España." H. PIRENNE, *Mahomet et Charlemagne,* París, 1937, p. 115.

[20] ... la *Canzona* ... en tant que modification rytmique d'un thème préexposé, elle a sa place marquée, avec ses contemporaines la *Passacaille* et la *Chaconne,* parmi les descendantes naturelles de la *variation ornamentale.*" D'INDY, *Cours de Composition Musicale,* Lib. II, Part. I, p. 104.

[21] D'INDY, *Ob. cit.*, Lib. II, Parte I, p. 104.

[22]
Odi sonos de aves, dulçes e modulados
. . . . . .
Non serie organista, nin serie violero.
Nin giga nin salterio, nin manoderotero
Nin instrument, nin lengua, ni tan claro voçero
Cuyo canto valiesse con esto un dinero
Gonzalo de BERCEO, *Los Milagros de Nuestra Sennora.*

[23] Arnold SCHERING, *Geschichte der Musik in Beispielen*, nº 28: *Drei Tänze für Viola allein* (siglo XIV). 1ª, *Lamento di Tristano* (Largo); *La Rotta* (Allegro); 2ª, *La Manfredina* (Andante. *La Rotta)*; 3ª, *Saltarello.*

[24] Curt SACHS, *World History of the Dance*, cap. VII.

[25] "La *carola* debió de conocerse en Francia por lo menos desde el siglo décimo", Th. GÉROLD, *Ob. cit.*, p. 304; cf. Curt SACHS, *Ob. cit.*, pp. 269 *ss.*

[26] "Fazia fermosos sones e fermosas debayladas" *(Libro de Apolonio*, verso 179; también "fermosos debaylados"). "Parece ser *de* más *bayladas;* "baladas" en ese verso, pero no se puede separar en: 'Doblas e debayladas, temblantes semitones' ", verso 189 (C. CARROLL MARDEN, *Libro de Apolonio*, parte II, "Grammar, Notes and vocabulary", Princeton, 1938). "Las dulces deballadas, el plorant semiton" *(Libro de Alexandre*, verso 2118 b). "La vihuela de arco ffas dulçes de vayladas" (Juan RUIZ, verso 1231 a).

El autor de *El Libro de Apolonio* no conoce los verbos "bailar" ni "danzar" (francés del siglo XII, *baler*, en el *Tumbleor Nostre Dame). Tanz* parece ser más antiguo. Se le encuentra en Alemania a mediados del siglo X y en Francia a mediados del siglo siguiente. El Arcipreste conoce *dança*, cuyas etimologías parecen dudosas a Richardson. Asimismo conoce "baylar" y "bayle" en sentido saltatorio. Pero mientras que emplea la preposición *de* en algunos casos como "a las de vegadas" (a las *de* veces), no lo hace delante de "bayladas". "Deballar" (1601 a) es como "aballar" (1010 d), "advalare", *caer*, descender. "Dulces de vayladas" (1231 a) no viene, pues, probablemente, de "baylar", sino de "deballar", esto es: algo como "dulces cadencias", melismas floridos, derivados de pasajes litúrgicos en un sentido de grupos melódicos ornamentales, finalizando un trozo instrumental, como un ritornelo; justamente lo que se denomina *cadenza* en la música de canto (Véase MACHALEY, *Ob. cit.*, pp. 100, 118, 120, 150).

[27] Disco nº 26 de la *Anthologie Sonore.*

[28] Para el acompañamiento instrumental en esta época, véase Th. GÉROLD, *Ob. cit.*, pp. 390-91; para la estampida *Kalenda Maya*, A. SCHERING, *Ob. cit*, nº 11 (texto); Jean BECK, *La Musique des Troubadours*, 2ª parte, París, s. f.; Pierre AUBRY, *Trouvères et Troubadours*, 3, "Les chansons de danse", París, 1914. Dicha "estampida" está impresionada en el disco R. 1018 (Colección *Dos mil años de música*, nº 3). Otros trozos de música de trovadores y minnesaenger, disco nº XVIII de la *Anthologie Sonore* (Blondel de Nesles, Perrin d'Angincourt, Ricardo Corazón de León, Walter de la Vogelweide, Rummelant).

[29] Friedrich LUDWIG, "Musik des Mittelalters", en Guido ADLER, *Handbuch der Musikgeschichte*, con bibliografía.

[30] Avanzado el siglo XVI, hay ya "gallardas" en España (en los vihuelistas). Sin embargo, una danza *a la spagnuola* no significa siempre que proceda de España, sino que estaba danzada al gusto de los españoles que dominaban en Italia. Así, la *calata a la spagnuola* de Giovanni Ambrosio Dalza (en el libro de *Intavolatura de Lauto*, impreso por Petrucci en 1508) no se bailó nunca, al parecer, en nuestro país, aunque hubiese unas figuras en la danza de varias parejas llamadas "calados".

[31] En las primeras colecciones para laúd de Pietro Paolo Borrono y Alberto de Mantova, al comenzar el siglo XVI, aparecen unidas una *pavana* lenta a dos tiempos junto a un *saltarello rápido* y a una *piva* ternaria. El principio unificador aparece hacia mediados del siglo, construyéndose las diferentes danzas sobre un mismo tema. (PRUNIERES, *Ob. cit.*, vol. I, p. 235, Wilhelm FISCHER: *Instrumental Musik von 1600-1750* (ADLER, vol. I) y D. N. FERGUSON, *Ob. cit.*, p. 169).

[32] *Il Ballarino* di M. Fabritio CAROSO DA SERMONETA. Diviso en due Trattati. Nel

primo de'quali si dimostra la diversita de i nomi, che si danno a gli atti e movimenti, che intervengono ne i Balli: e con molte Regole si dichiara con quali creanze, e in che modo debbano farsi. Nel secondo s'insegnano diuersi sorti di Balli e Balletti si all'uso d'Italia, come a quello di Francia e Spagna. Ornato di molte Figure. E con l'intavolatura di Liuto, e il soprano della Musica nella Sonata di ciascun Ballo. Opera nuovamente mandata in luce. Alla Sermª Sigrª Bianca Cappello de Medici. Gran Duchessa di Toscana. Con Privilegio. In Venetta. Apresso Francesco Ziletti. MDLXXXI."

[33] De F. de la TORRE, nº 439 de este *Cancionero*.

[34] Sería preciso averiguar si las "endechas de Canario" en el libro de vihuela de PISADOR (1552) tienen algo que ver con esta danza.

[35] El primer tratadillo, muy popular, de "guitarra española" del Doctor Juan Carlos (Amat?), de 1596, sólo incluye todavía tonadillas como las "vacas" y "sezarillos" (de "césar"), pavanas y gallardas en diminutivo. Ruiz de Ribayaz y Gaspar Sanz, los primeros tratadistas de guitarra de mayores vuelos (1672 y 1674) conocen ya, entre otras, pasacalles, xácaras, canarios, alemandas, gallardas ("con otros dances españoles"), villanos, hachas, españoletas, folías, pavanas, zarabandas francesas, tarantelas, jigas (el aire inglés), paradetas, matachines, marionas, marizápalos, granduques, rugeros, chaconas, etc... Sanz no conoce aún la gavota ni el minué.

[36] Emilio COTARELO Y MORI, *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mogigangas desde fines del siglo xvi a mediados del xvii*, Madrid, Bailly-Baillière, 1911. Punto 9: Danzas y Bailes mencionados en los entremeses y bailes literarios.

[37] En SANZ se hallan a dos tiempos *Pavanas, gallardas y villanos*. Los rugeros y granduques, a cuatro. Vueltas, paradetas, jácaras, chaconas y españoletas, a tres. Zarabandas y canarios, a 6/8. Un baile francés, a 9/8, aun cuando hay pasacalles a tres tiempos. Una gallarda de Mudarra (siglo XVI) está a 2/8. La "gallarda española" de Caroso está en 2/2. Véase un esquema de los ritmos de estas danzas en las páginas 174 y 175.

[38] Así dice Gaspar Sanz para sus piezas de guitarra (a las que llama "canciones muy curiosas", tras de su abundante repertorio de danzas): *La Garzona, La Esfachata de Nápoles, La Miñona de Cataluña, La Minina de Portugal*.

[39] El arpa era el instrumento menos perfeccionado en el momento y menos practicado. "Muy pocos tañedores hay de harpa y apenas hay hombre señalado. No procuran de perfectionar la, ni estudian para saber profundidades en ella" (BERMUDO, cap. 92). El arpa, que, como se ha visto, es uno de los instrumentos más antiguos, sufrió una desviación por esta época en un sentido semejante al del desdoblamiento de la guitarra-vihuela. El arpa diatónica más simple se convirtió en instrumento popular, para acompañar canciones y romances y pasó a América, donde aún se conserva en este sentido en la mayor parte de las combinaciones instrumentales populares, especialmente en México y Venezuela. En España desapareció casi totalmente en este aspecto a partir del siglo XVIII avanzado o quizá en los comienzos del XIX, pero se conserva todavía en tal función en Italia y en el mediodía de Francia. En los primeros años de aquel siglo comienza a convertirse en instrumento "de arte" en Alemania (con Hochbruker, de Baviera, en 1720), prosiguiendo desde entonces su carrera, que la lleva a la sala de conciertos, pero en términos más modestos se cultiva en los salones burgueses de los siglos XVIII y XIX.

[40] Como en los romances acompañados a la vihuela, cuyas variaciones instrumentales en el acompañamiento constituían las "diferencias", extensibles a la melodía misma cuando se tocaba en el instrumento.

[41] Sobre la técnica de la variación ornamental y las formas a que da lugar, véase A. GUILMANT, "La Musique d'orgue", *Encyclopédie du Conservatoire de Paris*, parte 2ª, vol. 2º. Son, a saber: *groppi* (en G. DIRUTTA, *Il Transilvano*, Venecia, 1612), equivalen-

tes a nuestras "glosas"; *groppi in accadentia,* equivalentes a nuestras "cláusulas"; *tremoli* (redobles); *intavolatura diminuita* o *minutta* (sobre la parte). A seguida vienen los ejemplos analizados de la variación en el Coral y de Partita (serie de variaciones), Toccata, Preludio, Canzone, Ricercare, Fantasía, Capricho, Fuga, Pasacaglia y Chacona.

[42] Véase D'INDY, *Cours de Composition Musicale,* segunda parte, p. 106.

CAPITULO II

Los instrumentos de teclado. El órgano. Su antigüedad. Organos bizantinos y árabes en Occidente. La corte de Carlomagno. Iconografía medieval. Positivo y Portativo. La improvisación ornamentada. Primeras tablaturas de música para órgano. Alemania. Italia. España. Antonio de Cabezón. Santa María. Los viajes de Cabezón. Primeros tratados de tablatura para órgano en Francia y Países Bajos. Los músicos españoles en la corte virreinal de Nápoles. La primera escuela napolitana para tecla. Tientos y ricercari. Los grandes organistas del Renacimiento. Los claves. Escaque y Virginal. Otras especies. Relaciones instrumentales antiguas en España. El monochordio de Bermudo. Las dos especies de claves: con paños y sin ellos, o libres. La técnica manual en Bermudo. El arte de improvisar y "tañer fantasía". Música inglesa para virginal en la corte isabelina. Forma de sus piezas. Su sentido popular y pintoresco. Cabezón en Inglatera. La virtuosidad. La escritura "instrumental". Nuevas fórmulas. La forma italiana y francesa en las piezas para clave. Clavicordio y Clavicimbalo. El auge del "clavecin" francés. Dè Couperin a Rameau. El Rococo. Las teclas "fingidas" y la "octava corta". Claves "à ravalement". Los registros o juegos. Los matices dinámicos. El "cembalo col piano e forte".

DE PRESTIGIOSA ANTIGÜEDAD clásica, que se hace remontar a unos trescientos años antes de Cristo (para el órgano hidráulico de Ctesibio, en Alejandría),[1] el órgano tuvo tocadores en la Roma imperial tan ilustres como Nerón mismo, según Suetonio nos informa y según testimonios numismáticos. Además hay poesías de Julián el Apóstata, en el siglo IV, y del romano Claudio en el siguiente que nos reseñan acerca de su construcción: tubos abiertos en el primer caso, con lengüetas en el segundo[2] y actuados individualmente con tirantes. Estos tubos, como Ch. Mutín afirma, fueron desde el primer momento de bronce, de plomo más tarde (siglo VIII) y de cobre (siglo XII). El obelisco de Teodosio (m. 393) en Constantinopla representa ya un órgano con sus fuelles y, en el mismo tiempo que el de Claudio, San Jerónimo describe el que podía escucharse en el Monte de los Olivos en Jerusalén. El rey godo Witiza (514) poseía uno de gran perfección, en el que se unían ambas maneras de producción de sonido: los tubos abiertos para obtener grandes sonoridades y tubos con lengüetas para las más dulces, según descripción de Casiodoro.* Según el obispo San Julián, hacia la mitad del siglo V

* CASIODORO, en el siglo VI, define perfectamente el órgano de fuelles y su teclado: "*Organum itaque est quasi turris diversis fistulis fabricata, quibus flatu follium vox*

era corriente en su tiempo el empleo del órgano en las iglesias de la España visigótica, hecho que parece confirmarse en la enumeración de instrumentos usados en la música que acompañaba al sacramento del matrimonio y mencionados en el himno *De Nubentibus.*[3*] San Isidoro menciona el órgano entre los demás instrumentos de sus *Etimologías,* en donde sigue estrechamente a Casiodoro, pero sin que entre en detalles sobre su construcción, como éste hace al describir el órgano del rey Witiza. Según el testimonio de Venantius Fortunatus, los oficios litúrgicos se acompañaban en París a fines del siglo VI (580) con órganos portátiles. En Roma, el Papa Vitaliano lo introduce en los monasterios para ayudar al canto de los monjes, adelantado el siglo VII. Al terminarse ese siglo (690), los había en algún monasterio inglés (Malnesbury), y en el siguiente se difunden los constructores de órganos por Inglaterra y la Francia carolingia.

El órgano conoce en la Europa occidental una mayor difusión y parece establecerse definitivamente a partir de la época de Pepino el Breve, el padre de Carlomagno, que solicitó del emperador de Bizancio Constantino Copronimo VI, hacia el año 757, un instrumento de esta clase. La corriente cultural venía entonces de Bizancio, tanto en la arquitectura como en las artes ma-

copiosissima destinatur; et ut eam modulatio decora componat, linguis quibusdam ligneis ab interiora parte construitur, quas disciplinabiliter magistrorum digiti reprimentes, grandisonam efficiunt et suavissimam cantilenam" (Expos. in ps. 150; cit. por GEVAERT, *La Melopée Antique,* p. 416, n. 3). Compárese con la descripción del órgano en el *Libro de Alexandre: vinien vnos cañones que yacían soterrados || eran de cobre duro por eso labrados || todos eran en el árbol metidos e soldados. || Sollauan con bufetes en aquellos cañones || ... alçando e primiendo fasien cantos suaves..."* (Estrofas 2114 y 2117 en el manuscrito de París). Respecto a la expresión de Casiodoro *quasi turris,* puede recordarse la del Arcipreste: *"el salterio... más alto que la Mota".*

...prestepe canticam
voce organica, carmen melodia
gesta psalle divitica.

Por *voce organica* (véase vol. I, pp. 140 *ss.)* puede entenderse, simplemente, el uso de instrumentos. Esta aparición tan temprana del órgano en las iglesias de España es puramente hipotética. Un manuscrito anónimo existente en la Biblioteca Colombina de Sevilla dice que el órgano se introdujo en los templos precisamente en el año 658 *(Efemérides o computación de fechas célebres desde el Año de la Natividad de N. S. Jesucristo hasta 1563).* Exactitud más sospechosa que el informe del Canónigo VALLEJO, de Toledo *(Historia de la Música en Toledo),* según el cual se se empleaba el órgano en España en tiempo de los godos. Las *Etimologías* de San Isidoro conocen el órgano, pero para nada se refieren a su uso en los templos (Caput XXI), "De secunda divisio, quae organica dicitur": *Secunda divisio organica est in iis quae, spiritu reflante completa, in sonum vocis animantur, ut sunt tubae, calami, fistulae, organa, pandura et iis similia instrumenta.* Pero obsérvese además el párrafo segundo de este capítulo: *Organum vocabulum est generale vasorum omnium musicorum...)*

nuales y decorativas,[4] y es significativo el hecho de que el rey Pepino pidiese al emperador un órgano, teniéndolos más cerca, y ricamente ornamentados, como los anglosajones descritos por el obispo de Inglaterra Aldhelmo (m. en 709).

El Emperador de Oriente envió al rey franco un instrumento de gran tamaño, que llevó a Francia una embajada presidida por el obispo romano Stephanus, lo cual da idea de la importancia del suceso. El órgano fué depositado en la iglesia de San Cornelio, en Compiègne, y lo tocaba un clérigo italiano que había aprendido este arte en la misma Constantinopla, donde el ritual se hacía respondiéndose dos coros y, probablemente, dos órganos, procedimiento que Willaert resucita en Venecia, en cuya Basílica de San Marcos había para ello, sin duda, dos instrumentos de esa índole, testimonio quizá de la fuerte influencia que Bizancio ejerció sobre la república de las lagunas. Merece consignarse, aunque sea de pasada, que en España se hizo costumbre en algunas iglesias esta práctica de tocar dos órganos, la cual estaba considerada como "tradición antigua" en Valencia (se mencionan dos órganos en el *Dixit Dominus* de Comes, a 17 voces, siglo XVI), donde el cabildo metropolitano se decidió a restaurar esa tradición al comenzar el siglo XVIII (1709), tradición que continuaba viva a mediados del siglo anterior, en la época en que Juan Bautista Cabanillas fué nombrado organista de aquella iglesia (1665).

El órgano enviado por Constantino al rey Pepino produjo gran sensación; comentarios contemporáneos ponderan admirativamente su "tono tan potente como el trueno y tan dulce como el de la lira o el salterio".[5] Un mediocre dibujo del famoso Salterio de Utrech (860), que, a pesar de su tosquedad, está reputado como fehaciente, nos muestra un órgano que, dada la época del Salterio, debe de representar, a lo menos en su tamaño, el órgano carolingio. Este dibujo, sin embargo, parece que sea más bien el de un órgano hidráulico, mientras que se sabe que aquel otro era de fuelles. Su tamaño viene a ser como el de un secreter y sólo muestra ocho tubos, al parecer iguales dos a dos. Ocho tubos, en efecto (aunque dispuestos en sucesión como en una flauta de Pan), tiene el órgano del obelisco de Teodosio; pero si el tamaño del órgano del Salterio de Utrech puede ser admitido como verosímil, la dimensión de los tubos del de Teodosio, y la desproporción entre ellos y los individuos que los tocan, hace ver que la representación es puramente imaginaria y que el artista sólo tiene el propósito de mostrar que dos tocadores actuaban sobre los tubos (por un mecanismo que no se ve) mientras que otros dos, niños, ponían en movimiento los fuelles con los pies.[6]

Carlomagno, el hijo de Pipino o Pepino, recibió asimismo un obsequio semejante al de su padre, esta vez de procedencia mahometana, pues quien

lo enviaba era nada menos que el califa Harun-al Raschid (Arraxid) su gran admirador y amigo.

El organero fué un árabe llamado Giafar. Este órgano, admirado por la suavidad de su tono, quedó depositado en una iglesia de Aquisgrán. El hecho, consignado por E. J. Hopkins en su artículo sobre la historia del órgano en el *Grove*, es digno de ser subrayado, porque los historiadores de la música árabe en tiempos de los califas de Damasco y Bagdad no mencionan el órgano entre los instrumentos conocidos, ni parece ser que viniese a España por esta vía, puesto que, aun cuando nuestros clásicos del siglo XIII lo conocen ya en sus poemas en lengua romance, los factores sevillanos de esa misma época, que construían toda suerte de instrumentos,[7] desconocían el órgano, al parecer. Si la referencia es cierta, tiene mucha importancia, porque da idea del camino que pudieron seguir los instrumentos musicales arábigos (como el laúd y la guitarra "latina") por una vía distinta del Mediodía español o siciliano.*

En los siglos IX al XI la construcción del órgano se puntualiza en Alemania, Francia e Inglaterra. Las imágenes que se pintan de ellos siguen mostrándolos de gran tamaño, no inferior al de uno de nuestros *armoniums*, aunque el sistema de inyectar el aire fuese tan trabajoso como voluminoso. No son éstos, sin embargo, los órganos que conoció la sociedad de la Edad Media y los que debieron de conocer nuestros primeros clásicos, aunque hubo, al parecer, órganos en Inglaterra hacia el año 950 con cuatrocientos tubos y veintiséis fuelles.** Todo lo contrario, según se desprende de sus referencias, los que la Edad Media prefirió eran organitos portátiles, cuyo perfecto modelo aparece en las miniaturas del Códice escurialense de las Cantigas, por la época misma de aquellas relaciones poéticas.[8] El rey sostiene el organito (de nueve tubos) con la mano derecha, apoyando el dedo pulgar sobre las válvulas (como corresponde a una época todavía monódica), mientras que con la mano izquierda inyecta el aire merced a un pequeño fuelle. Es el mismo órgano (un poco más perfeccionado) que toca Francesco Landino alrededor de un siglo después, en su monumento funerario (Florencia, 1327). Miniaturas mucho más imperfectas que las de nuestro Códice, aparecen en manuscritos ingleses del siglo XI al XII (sobre una mesa, al parecer con dos series de siete tubos) y de mayor tamaño en manuscritos alemanes del siglo XIII. Curiosamente, el escultor de los veinticuatro ancianos del Pórtico de la Gloria, por esta época, lo ignora, mientras que los pintores florentinos del siglo siguiente, como Antonio Veneziano, en la "capilla de los españoles" en Santa María Novella, muestran ya organitos portátiles de ad-

* H. PIRENNE, *Mahomet et Charlemagne*, París, 1937, p. 115.
** Ch. MUTIN, *Ob. cit.*, p. 1054.

mirable hechura que se siguen tocando apoyándolos en la rodilla, de manera semejante al del rey de las Cantigas. El instrumento de grande o pequeño tamaño ha llegado a su perfección en el siglo xv y las pinturas flamencas están llenas de preciosos ejemplos, que, por lo que se refiere a su descripción, queda establecida en el famoso tratado de Sebastián Virdung, *Música getutscht* (Basilea, 1511), uno de cuyos toscos, pero claros grabados en madera, muestra las dos clases de organitos portátiles a los que se referían los anteriores artistas desde tres siglos antes.[9]

Estas dos clases de órganos son el *posytiff* y el *portatyff*. El "positivo" de Virdung se compone de dos filas de diecinueve (quizá veinte) tubos en forma de flauta de Pan, accionados por un teclado de cuarenta teclas en sucesión cromática (blancas y negras) y está provisto de dos fuelles. El "portativo" es más pequeño: tiene solamente dieciocho tubos y un teclado de treinta y tres teclas, lo cual da a entender que el grabador no ha puesto en su dibujo sino un solo juego de tubos, sin duda para dejar ver mejor el único fuelle. Tanto los tubos del uno como los del otro, parecen ser de lengüeta, lo cual no es exacto. Según Th. Gérold,[10] el portativo u "organetto", llamado después "regal", órgano de regalía, realejo, como el de las Cantigas y Landino, se apoyaba en una rodilla mientras se tocaba, y el otro, el "positivo", se colocaba, se "posaba", sobre una mesa; pero cuando el portativo o portátil se tocaba mientras el que lo tocaba iba andando, lo sujetaba sobre la cadera con una correa.* El "portativo" tenía tubos de lengüeta, lo cual prosigue hasta nuestros días en un instrumento que no es, en rigor, sino una adaptación de ese sistema, a saber: el acordeón. El "positivo", de mayor tamaño (con dos fuelles en Virdung), carecía de esa clase de tubos, pues los suyos eran de embocadura, o sea flautados, y cuando el tamaño era suficientemente grande, otro hombre movía los fuelles, como se ve en varias ilustraciones: éstos eran, esencialmente, los instrumentos para las iglesias, mientras que aquéllos de pequeño tamaño eran los de las salas o actos profanos aludidos por nuestros clásicos. En los templos pobres se dilata el empleo de los "positivos" hasta mediados del siglo XVIII.

Un órgano portátil con registros (tres tubos por tecla, al parecer) se encuentra en España en el siglo XIV (1390).** Una idea técnica de los órganos de la primera mitad del siglo XVI en España se infiere de la introducción al libro de Bermudo, *Declaración de Instrumentos* (Osuna, 1549-1555). Por esa época vienen a España organeros flamencos, como los Brebos, que

* Vitral francés del siglo XIII, cit. por Ch. MUTIN, *Ob. cit.*

** Códice de la Real Academia de la Historia, reproducido por Riaño, *Notes on Early Spanish Music*, Londres, 1887, p. 127, y AZNAR, *Indumentaria Española*, Madrid, 1880.

construyen los cuatro famosos órganos del Monasterio de El Escorial y arreglan otro, anterior, en Toledo.* Según Hill, un órgano de Tarragona, en 1563, poseía 38 juegos distribuídos en tres teclados. Los órganos de El Escorial poseían dos teclados y un pedalero. Gio y Gaspar Brebos les añadieron variedad de registros, que en total eran: flautas abiertas y cerradas, flautines, chirimías, cornetas, voz humana, trompetas, ruiseñor, tambor, cascabeles y tremolante (Pirro). Respecto a los registros de los órganos flamencos y de otros países, la monografía de Ch. Mutin** contiene todo género de detalles. El número y variedad de registros progresa continuamente. Mutin menciona cerca de doscientos de ellos que se encuentran o encontraban en más o menos cantidad en los órganos europeos antiguos y modernos.

Fotografías de "positivos" italianos y alemanes de la primera mitad del siglo XVI a la primera del XVII, pueden verse en el libro de G. Kinsky, *A History of Music in Pictures.****

Adornar melismáticamente el canto es la primera manifestación que da el hombre de su sentido "artístico" en la Música, la cual deja entonces de ser materia puramente mágica para convertirse en algo "hecho", confección propiamente artística ya, pero cuyo sentido de encantamiento durará hasta hoy mismo, cuando damos el título de "divos", de divinos, a los tenores del *bel canto,* con su capacidad de virtuosismo laríngeo que nuestros vihuelistas denominaban "hacer garganta". Tres mil años atrás, Homero termina uno de sus himnos a Dionysos de esta forma: "Salud, hijo de Semele de hermosos ojos. A quien te olvide le será vedado adornar sus más bellos cantos";**** adorno, pues, netamente relacionado con la euforia dionisíaca. En seguida todo canto litúrgico tenderá a adornar sus fórmulas de alabanza a la divinidad: los "hallel" y los "amen" hebreos pasan, en constante aumento de riquezas decorativas, a la Iglesia católica, en la cual un momento llegará en que, para conservar estas líneas profusas, será menester que las apoye en palabras adventicias: menester, éste de trufar los melismas, que, como lo hemos visto, crea nuevas maneras en el arte católico de la Monodía, mientras que seguirá siendo típico hasta hoy en el canto oriental, religioso o profano.

El "descubrimiento" de la *opera in musica,* en un momento de la cultura europea que se entiende por "período barroco", no podría evitar una propensión que, a más de eterna, coincidía estrechamente con las apetencias

* Van der STRAETEN, *La Musique aux Pays Bas,* vol. VIII. Para los órganos españoles más antiguos, véase A. George HILL, *Mediaeval Organs in Spain,* cit. por A. PIRRO, "L'Art des Organistes", en *Enc. du Con. de Paris,* 2ª parte, vol. II, p. 1204.

** *Ob. cit.,* pp. 1057 *ss.*

*** Ed. inglesa, 1930, pp. 119 y 120.

**** Leconte de LISLE, *Himnes Homériques,* himno V (París, ed. Lemerre, p. 421).

estilísticas de la época, y hemos visto ya en el capítulo anterior cómo aquellos incipientes operistas que pretendían dar a sus melodías un carácter de recitación íntimamente sujeta a la *oratio* (que fué cantada, mejor dicho, canturreada, en sus tiempos clásicos), se dejaron ir, llevados de la universal propensión, a excesos curiosos, porque si Peri o Caccini fueron cantores de oficio, que no renunciarían a nada, Monteverde mismo, que no lo era, embellecería sus recitados de tal modo que las siete sílabas de versos como *alma da corpo sciolta*, con sus siete notas originales,* se ensancharía hasta cuarenta. Las tres notas silábicas de Luzzasco Luzzaschi *amori* se enriquecen tan profusamente que la sílaba central sola llevará no menos de cuarenta y cuatro. Si el canto acompañado en instrumentos propensos al virtuosismo, como el laúd o la viola, no sujeta los dedos del acompañador ¿a qué proezas no habrá éste de entregarse? Todo un arte de nueva hechura instrumental llega entonces, ya bien entrado el siglo XVI, y hemos hecho mención suficiente de él al hablar de las "diferencias", "glosas" o "variaciones", como se llamarían más tarde, de los instrumentistas, en el Capítulo I de la Cuarta Parte. Desde los tiempos de la cultura árabe en España, el laúd morisco se había mostrado capaz de elegantes tocatas, muy afines con los "arabescos" que, en un resbalar cromático, se escurren por los muros de los salones sevillanos o granadinos enteramente como el gotear de las frescas linfas en las grutas rocosas tan al gusto de los italianos renacentistas. El arte árabe fué un rococo medieval; el rococo puede ser entendido como un arabesco barroco. La profusa ornamentación instrumental del laúd europeo no es sino un fenómeno parejo, a algunos siglos fecha, del arte oriental de ese mismo instrumento (sin apenas otra diferencia, sino que éste era tañido a punta de pluma y aquél a yema de dedo). "Laúd flamenco" se llamó en España a la vihuela, como ya se ha dicho, para especificar este arte nuevo que procedía a la vez del norte europeo y del este italiano y que los españoles aplicaban a su instrumento vernáculo: la guitarra, la "guitarra latina", merece decirse.

Con ello los españoles no hacían nada insólito. El arte de la vihuela es netamente español, pero sólo lo es en lo específico. La aplicación del arte del laúd a la guitarra no es un hecho español exclusivamente, porque ni el laúd ni la guitarra eran instrumentos españoles sólo, sino que andaban en las manos de todo el mundo musicante. Por la misma época en la que ven la luz en España los tratados de vihuela, o sea entre 1536 y 1578, respondiendo sin duda a prácticas mucho más antiguas de gentes cuyos nombres conocemos, aunque no sus obras, los franceses aplicaban específicamente a la guitarra la tablatura del laúd para tocar en aquella la música social del

* H. PRUNIERES, *N. Hist. de la M.*, vol. II, p. 26. Véase el ejemplo en la página 48.

tiempo: la imprenta de Enguilbert de Marne daba a la luz en 1556 un tratadillo titulado *La Manière de bien et justement entoucher les lucs et guiternes. Lucs* no son sino los *luths*, los laúdes; *guiternes*, desde los tiempos de Machaut, que ya hemos visto, son las guitarras, aunque primitivamente pudieran haber sido otra de sus variedades. Y en sus diversos libros de *Tabulature de Guiterre* (se ve el tránsito tan sencillo del vocablo) encontramos aquella música elegante: bajas danzas, turdiones, pavanas, gallardas, *almandes* y branles, tanto dobles como simples. Algo más también que nos importa mucho encontrar ahora: Preludios y Fantasías, es decir, piezas de carácter netamente instrumental, nacidas en el genio del instrumento mismo, no bajo las inspiraciones de la *chanson* ni de las danzas. La importancia del hecho reside en que el floreo melódico, el melisma, tiende a convertirse en género autónomo: sus pasos, pues, han conocido tres etapas: ornamentación melódica de un canto; glosa o variación del mismo; fantasía, por fin, que es la independencia del melisma para lograr la cual le será preciso descubrir el medio de organizarse dentro de una forma. El "tiento" español, la "fantasía", el "ricercar" italiano, el "preámbulo" o "preludio" alemán, son señales de ese esfuerzo.

No sería justo pedir a aquellos artistas que descubriesen a la vez tres tipos de organización de la materia musical, ya para el laúd, la vihuela o la guitarra, el arpa también: ya para la "tecla" o "klavier", órgano, claves, virginales; ya para los instrumentos de arco, violas grandes y chicas. El proceso es el mismo para todos los instrumentos; más tarde vendrá, con el perfilamiento de los estilos nacidos en las cualidades propias a la materialidad del tocar cada instrumento, una diferenciación específica. Venegas de Henestrosa, Cabezón, Santa María, escribirán sus tratados para "tecla" o "vihuela" (incluso para arpa, que no se desdeñó en España tanto como en otros países). Pero los primeros testimonios de una música específicamente nacida dentro de las posibilidades del teclado (en cuanto esto era propio de un tiempo aún remoto), vienen esta vez de Alemania, mediando el siglo XV, antes de lo cual todas las referencias que poseemos son puramente nominales, sin apenas un texto en que basarlas. Son, pues, referencias relativamente tardías, porque hemos visto que nuestros músicos, nuestros escultores, nuestros miniaturistas y nuestros poetas estaban haciendo mención de músicas para el órgano desde mucho tiempo atrás, y, por lo que a los instrumentos de arco se refiere, encontramos ya en el siglo XIII aquel motete *In seculum* al que se dice ser para *viellatoris*, cuyo texto reproducen los historiadores como Schering.* O encontramos ornamentaciones de esta índole tocando en un conjunto puramente instrumental, en la *Chanson balladée*

* *Geschichte der Musik in Beispielen*, ejemplo 20.

de Matheus de Perusio, en el siglo XIV, preámbulo para tres instrumentos no especificados, aunque claramente de arco, al que pronto se mezclan las voces. Dentro de este doblaje, el papel de los instrumentos es desde entonces incesante y explica la ausencia de textos bajo la música conservada en las "particellas" sueltas, lo cual continúa hasta nuestros cancioneros polifónicos como el de Palacio, en un estilo de escritura que es ya propiamente instrumental lo cual hace difícil confundirlo con el propio a las voces. Y en ese siglo XIV, que es el del Arcipreste, hemos vista músicas para una viola solista, como la de los personajes del *Libro de Apolonio,* en la cual se tocaban las danzas propias al balleto titulado *Il Lamento di Tristano,** con un estilo instrumental garboso, muy diferenciado estilísticamente en cada uno de los pasajes. Incluso instrumentos de viento como trompetas y trombones tocan sus sonatas en viejos frescos italianos renacentistas,** y Schering, reproduce el Motete dedicado al dogo Tomás Mocenigo con motivo de su elevación a tan importante cargo en el año 1413, música que pertenece a Antonius Romanus, con un texto alusivo al suceso, que se reparte entre voces mezcladas a aquellos instrumentos. Pero ¿y la música de "chanzones" y "motetes" netamente social, nada religiosa, que resonaba por los campos castellanos en los organitos portátiles cuando en un muy santo día de la Pascua mayor los clérigos y los legos y los frailes con los juglares y las monjas y las dueñas salieron en alegre caravana a recibir cantando al Amor; esa música, dónde está? Atengámonos al gerundio "cantando" para comprender que se trataba, sin duda, de aquellos modelos franceses de polifonía vocal con instrumentos que nos llegaba del norte languedociano primero, parisiense después. Para encontrar una música de órgano escrita hay que esperar aún un buen siglo y, cuando la encontramos, la técnica está ya tan desarrollada (como cuando aparece impreso nuestro primer tratado de vihuela) que claramente se advierte que una larga práctica la ha precedido. Lo mismo ocurre al aparecer en la imprenta española (bien que con tipos venecianos en los primeros casos, lo cual es muy significativo) los primeros tratados para tecla, arpa o vihuela.

El más importante de esos primeros testimonios escritos es un *Fundamentum Organisandi,* de Conrad Paumann, al que se adjudica la fecha de 1452, y que juntamente con un *Lochheimer Liederbuch,* se conserva en la Biblioteca Stolberg, en Wernigerode.*** *Fundamentum* es un vocablo importante: significa un "canto fermo" sobre el cual se borda un contrapunto florido, principio elemental y antiquísimo de la ornamentación melismática.

* *Ibid.,* ejemplo 28.

** BURCKHARDT, *Renaissancé in Italy,* ed. New York, 1935; grabado 184, Florencia (Academia), bodas de Adimari, primera mitad del siglo XV.

*** Gerald M. COOPER, "Instrumental Music", en *The Oxford History of Music,* 2ª ed. 1932, vol. II, p. 379.

Otro *Buxheimer Orgelbuch* * sigue en seguida, cronológicamente, y tras de ellos vendrán las piezas basadas en la danza, alguna de las cuales hacen referencia a cierto animal: el gato, en *Die Katzen Pfote;* el zorro, en *Der Fochs Schwantz;* la grulla, en *Der Kranich Schnabel;* el pavo real, en *Der Pfawnen Schwantz*: y, como hay tan poca distancia entre *pfwanen* y *pavenne,* pavana, Gerald M. Cooper piensa, en la posibilidad de restituir al vocablo "pavana" la vieja etimología que se le daba atribuyéndola los orondos pavoneos del guajolote.

El más famoso entre los primeros libros didácticos que traten de instrumentos es el titulado *Musica Getutscht,* de Sebastián Virdung, publicado en 1511 y en el cual, bajo la forma de diálogo entre maestro y discípulo, se dan reglas y consejos para tañer los instrumentos comunes de arco, aliento, los de cuerdas y tecla y los de aire y tecla, o sea, estos últimos, órgano, positivo, regal y portativo. Las tablaturas de órgano y de laúd se confunden en el tratado de Arnolt Schlick, que es el del año siguiente, con músicas agradables de canciones amatorias: *Tabulaturen Etlicher Lobgesang und Lidlein uff die Orgeln und Lauten.* Se entiende bien, pues, qué tipo de órgano de salón sea éste; reemplazante, se ve, del laúd, que era el instrumento tradicional para semejante menester. Entramos así en el gran siglo de ambos instrumentos. Los tratados van a menudear en Alemania y en su música se desliza el eco de las danzas italianas y españolas que figurabn en los tratados de tablatura de laúd italianos, como el de Dalza (1508), con sus *Pavana alla Veneziana* y sus *Calata alla Spagnola.* Pero aun cuando *saltarelli* y *passamezzi* se mezclen con las anteriores páginas, los tratados alemanes incluirán regularmente *Fantaseyen, Preambeln, Psalmen und Muteten* (Hans Neusidler, 1536, 1540, 1544), un repertorio caro al arte protestante germano, que no hará sino tomar progresiva importancia en el órgano.

Que por el tiempo en que aparecieron los primeros métodos alemanes para este instrumento su música había adquirido notoria perfección y sensible belleza en Italia, se deduce de los elogios que se dedican a músicos

* El *Buxheimer Orgelbuch* es un manuscrito que se conserva en la Biblioteca del Estado en Munich (*MS.* mus. 2725). Tiene para nosotros importancia especial porque se encuentran en él algunas piezas de un compositor mal identificado todavía, al que se denomina como Portigaler. Según S. KASTNER, *Ob cit.*, p. 49, sería un organista que acaso acompañó a Doña Leonor de Portugal a Austria, a Wiener Neustadt, y su arte parece que se mantiene "en casi idéntico ámbito musical de sus colegas de otras latitudes", dentro, se entiende, de la segunda mitad del siglo XV, pues que dicho manuscrito no parece que sea posterior a 1470. Después de esas páginas, que serían las primeras para un instrumento de tecla conocidas de autor peninsular, hay que esperar al libro mencionado de Venegas de Henestrosa (1557). Añade Kastner que en otro manuscrito, quizá anterior al de Buxheim, y que se conserva en Estrasburgo, aparece una pieza, cuyo nombre de *Portugaloyse* quizá significa algo como música "a la portuguesa".

como Francesco Landino: *nel suo tempo niuno fu migliore modulatore de'dolcissimi canti, d'ogni strumento sonatore e massimamente d'organi,* o como Antonio Squarcialupi: *organa qui docuit doctius arte loqui,** el uno dentro del siglo XIV (1325-1397), el otro en el siglo siguiente (m. en 1475). Pero ninguna música de éste ha llegado a nuestro conocimiento y de Landino sólo conocemos música vocal, ignorando las que destinó a los instrumentos múltiples que tocaba y que aún inventó, como cierta *sirena delle sirene,* que era un instrumento híbrido del *limbuto e di mezzo canone,* es decir, mezcla de laúd y de salterio, del cual tampoco sabemos nada, sino el poético nombre que le denominaba (Landino, además fué poeta que escribía en latín y en *volgare).*** Los tratados en tablatura de laúd vienen al comenzar el siglo XVI, según se ha dicho, y en ellos aparece la forma equivalente al alemán *Preambel:* el *Ricercare* o *Ricercata,* que va a ser en seguida el gran asunto de la música de tecla en Italia y que corresponde al Tiento castellano: "tentar la vihuela", decía Milán, traduciendo exactamente la locución italiana "tastar de corde", tiento*** que pasa incontinenti a la tecla, donde encontrará posibilidades superiores para su estructuración en forma de alto arte: agilidad, capacidad polifónica para el juego de las imitaciones, variedad de timbres y con ello capacidad más ancha para la forma. Si la tablatura para órgano no aparece todavía, es porque la del laúd basta y no hay sino aplicarla a la tecla, como nuestros maestros españoles lo habrían de hacer por el mismo tiempo. Pues que si en 1549 Jacques Buus escribe sus *recercari da suonare d'organo e altri stromenti,* el *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela* de Venegas de Henestrosa es de 1557 y, en la tablatura de vihuela le habían precedido Milán, Narváez, Mudarra, Valderrábano, Pisador y Fuenllana, sin contar a Bermudo, el gran tratadista del momento, cuya *Declaración de Instrumentos* aparece (en su primera edición, incompleta) justamente aquel mismo año de 1549. Si Diego del Puerto, que publicó un tratado titulado *Portus Musicae* en 1504, fué un precursor de todos los anteriores, es cosa que no lograremos saber hasta que se encuentre algún ejemplar de él, pero los músicos que Bermudo recomienda para comenzar

* C. M. COOPER, *Op. cit.,* p. 409.

** Sobre Landino, Francesco (Florencia, 1325-1397), véase: J. WOLF, *Geschichte der Mensuralnotation,* 1904, vol. II, y *Florenz in der Musikgeschichte des 14 Jahrhunderts* (Sd. IMG, III, 4; D. SINCERO, *F. Landino,* Milán, 19...; Olga von GRESTELDTS, "Populaere Biographie", en *Pilgerfahrten in Italien,* 1912; F. LUDWIG, *Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15 Jahrh,* en ADLER, *Handbuch der Musikgeschichte,* vol. I; Hugo RIEMANN, *Handbuch der Musikgeschichte,* II, p. 86; A. SCHERING, *Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento* (Sd. IMG, XIII, 172); H. BESSELER, *Musik der Mittelalters,* en BUECKEN, *Handbuch der M. W.,* pp. 160 *ss.;* L. ELLINWOOD, "F. Landino and his music", en *Mus. Quart.,* Nueva York, 1936; *The works of F. Landino,* Cambridge, Mass., 1939.

*** "tal el tiempo, tal el tiento" *(Don Quijote,* 2ª parte, cap. LV).

el estudio de la tecla son, entre los españoles, Juan Vasquez (simplemente sus villancicos en tablatura de vihuela aplicada a la tecla), un cierto don Juan, racionero de la iglesia de Málaga; Villada, otro racionero de la de Sevilla; un cierto Soto, que no es probable que fuese Soto de Langa, demasiado joven en el año de la segunda edición del libro de Bermudo;* Mosen Pedro Alberto Vila, de Barcelona, organista insigne, alguna de cuyas obras para este instrumento pasaron al libro de Venegas de Henestrosa y, por fin, al primero y más grande de los organistas castellanos, a Antonio de Cabezón: primero, puede decirse, en competencia con el madrileño Tomás de Santa María, cuyo libro llamado *Arte de tañer fantasía, assi para Tecla como para vihuela,* publicado en Valladolid en 1565, estaba terminado hacía varios años antes. Cabezón murió al siguiente de esa publicación (Madrid, 1566), pero sus *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* sólo vieron la luz de la imprenta doce años más tarde. Esos serían los antecedentes conocidos del arte de Cabezón, el más notable entre todos los músicos españoles del momento, ya que entre los extranjeros, los viajes de Cabezón a Italia y los Países Bajos, a Inglaterra poco después, le habrían puesto en contacto con los que no hubieran llegado a España (y es de suponer que el músico de Cámara de Carlos V y Felipe II tendría a su mano, ya que no ante su vista, lo más importante entre lo publicado hasta entonces o copiado por mano de "puntante").** Las publicaciones de Attaignant en París, para *Orgues, Espinettes, Manicordions et telz semblables instruments musicaulx* van desde 1528 hasta más allá de la mitad del siglo y su contenido es principalmente transcripciones de *chansons* y danzas, ya que el libro titulado *Tablature pour le jeu d'orgues* parece tener poco mérito intrínseco y quedar muy por bajo de sus contemporáneos italianos.*** Las primeras publicaciones de Pierre Phalèse, de Lovaina, son *chansons* en tablatura de laúd, y van desde 1545 a pocos años después de la muerte de Cabezón. Pero éste pudo haber encontrado en Londres música del veneciano Fra Dionisio Memo (Memmo), organista de San Marcos, que llegó a Inglaterra en 1516.**** Su música se ha

* Se conocen dos Soto por esta época: José Soto, organista en Barcelona hacia 1512 (?) y autor de un tratado de canto llano, y Pedro Soto, ambos mencionados por MITJANA, *Ob. cit.*, p. 1994.

** Sobre Antonio de Cabezón (n. Castrillo de Matajudíos, Burgos, 1510.-m. Madrid, 26 de marzo de 1566), véase: F. PEDRELL, *Hispaniae Schola Musica Sacra,* vols. III, IV, VII y VIII, Barcelona, 1894-96; Otto KINKELDEY, *Klavier und Orgel im 16. Jahrh.,* 1900; R. MITJANA, "Hist. de la Mus. en Espagne", en *Enc. du Con. de Paris,* XVI siècle. IV. Les organistes; Willi APEL, artículos citados en el texto; S. KASTNER, *Contribución al estudio de la música española y portuguesa,* Lisboa, 1941.

*** G. M. COOPER, *Ob. cit.*, p. 447.

**** En 1526 vino a España y en 1539 era organista en la catedral de Santiago de Compostela.

perdido, pero no así la de su probable maestro Marc'Antonio Cavazzoni y su hijo Girolamo, de quienes hay *ricercari* desde 1523, para el padre, y tablatura de órgano, del hijo, en 1542. Los organistas ingleses eran abundantes en la primera mitad del XVI, desde Redford y Taverner a Tallis, Tye y Mundy; algunos, como Redford, de la generación anterior a Cabezón; otros, como Tallis, enteramente su coetáneo (nació, como él, en 1510, y le sobrevivió veinte años). Parece seguro que Cabezón estuvo en Londres entre 1554 y 55, mientras que poco antes había acompañado a su regio patrón a su viaje a Flandes, visitando Italia y Alemania en 1548 (de Valladolid a Bruselas, pasando por Génova, Milán, Mántua, la baja Alemania, Amberes y Gante), hasta su regreso a Valladolid, en 1551.*

Esos caminos son, pues, caminos de ida y vuelta. Si Cabezón pudo encontrar mucho en los países que recorrió, no fué menos lo que dejó en ellos, y hoy reconocen los musicólogos modernos que la influencia de Cabezón fué decisiva para la formación de la escuela napolitana de organistas que precedió al auge admirable del arte de la virtuosidad en el teclado culminante en Claudio Merulo y los Gabrieli en Venecia, que habían tenido en Adriano Willaert un maestro admirable por el tiempo de la actividad de Cabezón (Willaert murió en Venecia en 1562), o con Girolamo Frescobaldi en Roma, cuyo arte, en plena madurez del género, se enlaza con los primeros maestros napolitanos, apenas conocidos hasta hace poco, cuando musicólogos como Willi Apel los exhuman para mostrar los lazos entre la escuela castellana de Cabezón y la romana de Frescobaldi.

En el siglo XV, Alfonso V de Aragón, a cuya corona pertenecía Sicilia

* Hay multitud de crónicas del viaje de Felipe II a Italia, Alemania y Flandes, citadas por G. ALENDA, *Relaciones de Solemnidades y Fiestas Públicas de España*, Madrid, 1903, docs. nums. 128 al 151. En ninguno se menciona explícitamente a Cabezón, pues Alenda hace reseñas muy someras de cada documento; pero en el nº 142 habla de multitud de operarios y artistas que trabajaron en Amberes para recibir al entonces príncipe Don Felipe y otros hablan de los espectáculos, fiestas teatrales, follas, el juego de la espada empotrada en una pared (como en el árbol de Sigmundo), etc. Merecería la pena que alguien releyese tales documentos, cuya procedencia detalla Alenda, ya que en alguno pudiera hacerse mención de los músicos de cámara que acompañaron a Don Felipe. Uno de esos cronistas fué Theodoro Glociaro Siculo, y puede entenderse que describiría con minuciosidad cuanto acontecimiento se verificase, los musicales no menos, porque otro colega suyo, Juan Cristóbal Calvete, navarro éste, de Estella, cuyo cronicón es desconocido para Alenda, nombra a Cabezón, "en música el único organista", desde su embarque en el puerto de Rosas, de donde salió la comitiva. Al llegar a Génova se dirigieron españoles y genoveses a la catedral, oficiando la misa los cantores y la capilla del príncipe Don Felipe, maravillándose los italianos de "tan divina música y de tan escogidas voces; y de oír la suavidad y extrañeza con que tocaba el órgano, el único en este género de música, Antonio de Cabeçon, otro Orfeo de nuestros tiempos". Sobre el viaje de Cabezón a Inglaterra se habla un poco más adelante.

desde el siglo XIII, conquistó Nápoles (1435). Con Fernando I, su hijo, y sus descendientes en el siglo XVI, las relaciones artísticas entre esa región italiana y España fueron cada vez más estrechas, según quedó ya apuntado. Como en general los movimientos artísticos son de doble sentido y van en un fluir y refluir cuya mayor intensidad se verifica desde el país donde existe un mayor caudal de arte o un arte de más madurez que aquel que lo recibe, esta corriente puede trazarse entre Castilla y Nápoles en un momento en que España contaba con figuras artísticas de primer rango y Nápoles comenzaba apenas a tener una escuela instrumental. Uno de los más notables músicos castellanos, Diego Ortiz, de Toledo, cuyo *Tratado de glosas* (Roma, 1553) es uno de los primeros monumentos en el arte de la variación y de la fantasía, fué maestro de capilla del virrey de Nápoles, el tercer Duque de Alba, Don Fernando Alvarez de Toledo, entre 1553 y 1558, y en su capilla figuraban en abundancia los músicos españoles. En ese último año de 1558 aparece como organista de ella Francisco Salinas, que a la sazón era un artista maduro, de cuarenta y cinco años de edad y de famosa excelencia en su menester de organista. No menos famoso fué, hacia fines del siglo, Bernardo Clavijo del Castillo, a quien tanto pondera Espinel en su *Marcos de Obregón* (y su hija Bernardina fué asimismo notabilísima arpista). Clavijo fué ambas cosas, maestro de capilla y organista de la corte virreinal hacia 1588, y, en Sicilia, Sebastián Raval, curioso e inquieto personaje que no se apeaba su tratamiento de *gentiluomo spagnuolo*, estuvo al servicio del virrey Marcantonio Colonna, entre 1577 y 1582, pasando luego al del cardenal Ascanio Colonna y al de otros personajes en Urbino y en Roma. Diez años después de Clavijo, en 1598, Raval volvía a la isla admirable como maestro de música, en Palermo, donde se hallaba la corte. Y todavía diez años más tarde el bergamasco Cerone, que en 1593 había entrado en la capilla musical de Felipe II, se traslada a Nápoles en el mismo menester.

La escuela de Cabezón debía de estar fresca en ese momento y los clavicembalistas y organistas napolitanos al servicio de la capilla real que imprimen sus obras a fines del siglo XVI y comienzos del XVII, acusan su influjo por varias maneras. La *Intavolatura de Cimbalo*, de Antonio Valente, es de 1576, en Nápoles. Las obras de muy variada especie (*Ricercate, Canzone francese, Capricci, Canti fermi, Gagliarde, Partite diversi, Toccate, Durezze, Ligature, Consonanze stravaganti, Capricci, Versi* —un centenar de versillos que son como improvisaciones fugadas, muy breves, para el órgano—, finalmente, algún *Madrigale passegiato*) de Giovanni Maria Trabaci (o Trabacci) se imprimen en Nápoles entre 1603 y 1615. Los dos libros de *diversi capricci per sonare*, de Ascanio Mayone Napolitano, ven la luz en su ciudad natal en 1603 y 1609. Particularidades que se observan en tales

obras, insólitas en Italia, pero corrientes en España, van a pasar desde esos maestros humildes y poco conocidos a uno de los más grandes de la escuela romana (tan llena del fuerte aliento español en otro arte, en el de la Polifonía), a Girolamo Frescobaldi, sin duda bastante más joven que los últimamente nombrados, a pesar de que se ignoren sus respectivas fechas de nacimiento.

El libro de Antonio Valente *Intavolatura de Cimbalo* precede en no menos de ciento diez años al nacimiento del más grande de los clavicembalistas napolitanos y de los italianos en general: Domenico Scarlatti, que murió en Madrid después de estar muchos años al servicio del rey Fernando VI, tras de haberlo estado al de su esposa, la portuguesa doña Bárbara de Braganza. Esta obra de Valente es la primera que se publica en Italia al modo español de colección de piezas de toda índole, o, como dice Apel, de *opera omnia collecta,* según el estilo tan favorecido por los vihuelistas españoles del XVI, que persiste en la colección de las obras de Cabezón tal como las publica, siguiendo esa costumbre, su hijo Hernando (en 1578). Este es un hecho sintomático para Apel, correlativo de otro no menos importante, como es la semejanza entre el sistema seguido por Valente para su tablatura, el de Cabezón y el propugnado por Bermudo, especialmente por lo que se refiere a la notación de los sonidos cromáticos. Valente, además, evita mencionar explícitamente el órgano, a diferencia de los maestros italianos del norte, especificando que se trata de *cimbalo.* Los españoles, al referirse solamente a un instrumento de "tecla", dejaban en el aire la elección; pero todos los consejos y preceptos de Bermudo se refieren determinadamente al monocordio, o sea, a los instrumentos del tipo clave. La atención que estos músicos españoles conceden al arpa será escuchada asimismo por los napolitanos. Por otra parte, las pequeñas composiciones sobre un canto fermo de Cabezón, que llevan el título de *Psalmodia,* servirán de ejemplo a Trabaci para sus *versi* sobre los finales de los ocho tonos eclesiásticos (1615). La predilección española por la variación ("diferencias") pasa a Trabaci y Mayone, incluso en temas como el de la Romanesca, recogido por Frescobaldi en un estilo de variación que aparece, según Apel, por primera vez en Italia. La imitación de pequeños giros en valores rápidos, que los alemanes del XVI como Arnolt Schlick conocían ya y denominaban como *Spielfiguren,* es típica a la vez, estilísticamente, de Cabezón, de los napolitanos y de Frescobaldi. Apel cree, además, que del músico castellano pasó a los virginalistas y a Sweelinck, quien hizo de ese juego uno de los fundamentos de su estilo, pues que los sucesores alemanes de Schlick no recogieron esa técnica, demasiado ligera.*

* Willi APEL, "Early Spanish Music for lute and keyboard instruments", en *Musical Quarterly,* julio 1934; "Early German Keyboard Music", *Ibid.,* abril 1937; "Neapolitan Links between Cabezon and Frescobaldi", *Ibid.,* octubre 1938.

Esa especie de tardanza de los músicos alemanes de la tecla por seguir la pendiente de la virtuosidad instrumental, que Bermudo reprochaba también, no es ni un hecho casual ni indicio de lentitud en su pulso. Si la agilidad manual era uno de los deseos fervientes de los instrumentistas del XVI, había otra necesidad que le era simultánea y a la cual atienden todos, alemanes, españoles o italianos: es la necesidad de *construir* sus piezas puramente instrumentales una vez libertadas de la servidumbre de un canto fermo y cuando quieren ser algo más que simples "diferencias" o "fantasías", donde la agilidad se lleva la palma, y en las cuales la memoria de la melodía original sirve de *fundamento*. El esfuerzo constructivo se verifica simultáneamente en los *preambel* alemanes, *ricercari* italianos y en los tientos (o *ricercarios* como los traduciría Cerone) castellanos. Dejando aparte etimologías, los primeros *ricercari** de los lautistas italianos, como Spinacino y Dalza, son simples improvisaciones que preceden a la canción. Galilei mismo dice que una *ricercata* no es sino un *proemio* y, claro está, atribuye la invención a los griegos. Pero ya en Spinacino hay un hecho importante: su *ricercare* emplea reiteradamente figuras motívicas que darán unidad a la piececita. Los alemanes, en sus *preambel*, buscan una continuidad en el ritmo para asegurar esa unidad, fácil de mantener en obras muy breves como eran entonces. Pero muy pronto la forma se amplía, y la unidad se consigue mediante el empleo de la imitación: el paso entre la improvisación libre y la que tiene por base la imitación se encuentra entre los dos Cavazzoni antes mencionados. Marco Antonio, el padre (1523), escribe fantasías libres al modo del laúd y de la vihuela; Girolamo, el hijo (1542-43), emplea ya varios temas tratados en imitación fugada. Cabezón prefiere a veces tratar fugadamente un tema, siguiéndolo de partes libres, en imitaciones más o menos rigurosas, en las cuales el recuerdo del tema principal, podemos considerarlo así, ejercerá una acción de presencia decisiva. Los

* *Recherches*, en Francia, en Jean TITELOUZE (1623). Una *Ricercata* para clavicémbalo, de Gian Maria Trabaci, grabada en disco, se encuentra en la colección titulada *The Evolution of Piano Music*, editada por Curt SACHS (*Bost Records*, Nueva York, primer volumen, 1942). Los cuatro primeros discos contienen música anónima inglesa de mediados del siglo XIV; piezas de danza y de canto, llevadas al clave, de Conrad Paumann (1452); *basse dance* francesa, anónima (1530); Francesco Bendusi (1553), G. M. Trabaci (1615), los virginalistas ingleses John Bull, Giles Farnaby, Peter Philips y un *muscadin* anónimo (pieza satírica donde se ridiculiza al jovenzuelo elegante de la época); los clavicembalistas franceses Louis Couperin y J. C. de Chambonnières y música más desarrollada en su forma de Frescobaldi, J. K. Fischer y J. J. Froberger. Música de Cabezón, para órgano, se encuentra en el disco Pathé Pat-65 (*Tiento* del primer tono, con una melodía armonizada de Tomás de Santa María y un *Pasacalle* de Cabanillas). El mismo *tiento* con una *Fantasía tertii toni* de Santa María, en el disco Gramophone G-DA 5207 y las *Diferencias sobre el Canto del Caballero*, en el disco Musicraft MC-1049 y en el de la *Anthologie Sonore* AS-69, junto con un *tiento* de Santa María.

napolitanos mencionados tratan en imitación los varios motivos que emplean en su *ricercar*, pero ya en Trabaci se observa un principio análogo al de Cabezón, que le hace tratar con mayor importancia los dos motivos iniciales y más ligeramente los restantes, al paso que en Mayone se ve con claridad que piensa su primer motivo, cuya segunda parte acompaña la entrada imitada del comienzo (como un verdadero contramotivo de la Fuga) en un sentido de eje central del *ricercar:* es lo que va a distinguir el *ricercar* de Frescobaldi, en quien, aunque lo trabaje con tres o cuatro *soggetti* (y con todo el lujo de la técnica contrapuntística), el primero juega un papel de "tema principal", *germinating factor,* como lo denomina Apel. Un *ricercar* puede doblarse con otro más enriquecido melismáticamente, como lo hace Buus (1549) dando dos versiones del mismo, una sencilla, otra más virtuosista: abierto el camino, la corriente irá tanto por el lado de la complicación contrapuntística en las varias voces imitadas, fugadas, como por el lado de la ornamentación, que supone la agilidad, aunque aquella otra exija, a su vez, no menos talento en el tañedor, como lo sabían bien lautistas y vihuelistas en ambos aspectos del arte instrumental.

Que el deseo de mostrar esa virtuosidad supere al de obtener una fuerte trabazón contrapuntística y una nueva especie aparecerá como derivación del *Ricercare:* es la *Toccata.* En la fluctuación que fantasías y *ricercari* tenían durante todo el siglo XVI, desde Willaert a Merulo, el ejecutante contaba de un modo decisivo y en buena parte la ornamentación corría de su cuenta. Merulo, como tiempo adelante Beethoven en lo concerniente a las "cadenzas" de sus conciertos, quiso fijar más netamente las cosas y da para ello una perfección en la escritura y una seguridad en la técnica a sus trozos (ahora la base principal para la unidad), que hacen del vocablo, ya usado, de *toccata* una especie nueva: sus obras de este título *(Toccate d'Intavolatura)* datan de fines del XVI y comienzos del XVII (1598 y 1604) y son muestra de esta forma ya cuajada. Así puede decirse que Claudio Merulo sea quien la creó: a lo menos quien le dió su aspecto decisivo.[11]

Fuera de Italia, la figura que domina en este período a caballo entre los siglos XVI y XVII es Jan Sweelinck, holandés, que supo unir la técnica italiana del órgano a la de los instrumentos del tipo clave. De Holanda habían pasado a Inglaterra, donde formaron la escuela graciosa y elegante de los músicos para "virginal", de los que se hablará a seguida, y que Sweelinck estudia, incorporando esa técnica a su gran virtuosidad personal, más netamente norteña, ampulosa, excesiva, no exenta de cierta pedantería. El órgano alemán del XVI parece deslumbrado por la escuela veneciana. Leo Hassler fué un discípulo de Andrea Gabrieli. Los discípulos de Sweelinck se esparcen por Alemania, por Inglaterra y por los Países Bajos: Scheidt, que escribe para órgano y clave, practica en la primera mitad del XVII perífrasis o glosas a los

textos consagrados en la Iglesia protestante; esos corales "variados" que van a conducir sin tardanza a Juan Sebastián Bach y que son ya por su inspiración y sentimiento, neta música alemana, sencilla en su apariencia, mas profunda y conmovida.[12]

Como virtuoso, J. J. Froberger le sobrepasa en su escritura, sobre todo por una brillantez de estilo que deriva directamente de Frescobaldi, de quien fué discípulo en Roma. J. Gaspar Kerl se inspira asimismo en el gran italiano; pero otros que avanzan considerablemente en el XVIII, como Gottlieb Muffat y J. K. Fischer, prefieren seguir las prácticas de Lully con quien pudo confundírseles.[13] Las fugas de Johann Mattheson, cuyo arte se extiende hasta mediados del siglo XVIII, preparan el camino de Pachelbel a Bach.[14] Dos músicos extremadamente interesantes —casi olvidados hoy y de los que se hablará más detenidamente en el capítulo siguiente— en los cuales la música para teclado asume un valor parejo al del sentido expresivo que alcanzan por sus rebuscas, netamente pertenecientes al "rococo" (alemán esta vez, como lo era Sans Souci respecto de Versalles) tanto en el sentido del carácter como en su curiosidad por lo pintoresco, así como en la originalidad técnica, fueron, uno, Johann Kuhnau, que precedió a Bach en su puesto de "cantor" en Leipzig y cuyas *Sonatas Bíblicas* para clavicordio hacen época; el otro, Georg Philipp Telemann[15] aquel "insigne olvidado" de fecundidad pasmosa que avanza cuarenta años más que Kuhnau en el siglo XVIII y que, contemporáneo absoluto de Juan Sebastián, es, menos que su rival, su excelente compadre. Diecisiete años le sobrevive. Entre el estilo contrapuntístico de Juan Sebastián y el aire ultramontano que ya se filtra en la melodía, tan italiana como francesa, de Telemann hay una distancia profunda que va a señalar su ahijado, el Bach de la sonata, Felipe Manuel, quien, con Telemann, parece predecir la nueva época que estaba a punto de brotar cuando Juan Sebastián, el grande, ponía el pie en la tumba. Vamos a encontrarlos en seguida.

Si el siglo XVII es el siglo de la elegancia cortesana, social, en Inglaterra, con su *virginal*, el XVIII es el gran siglo del *clave* francés; ese *clavecin* que no es sino el *clavicembalo* italiano, mas ¡con qué aire inconfundible! El arte de la tecla, bien que abundantemente practicado en Francia, no había logrado un carácter sobresaliente antes de las últimas décadas del siglo XVII. Un breve instrumento del mismo tipo, especie de reducción de bolsillo suya, había pasado el Canal para crear en la corte isabelina todo un arte de muy fino sesgo que se anticipa casi un siglo al de pura sangre francesa, flor y nata del nuevo estilo, del "rococo" versallesco: el *virginal* cuyo nombre poético ha dado origen a lindas suposiciones respecto de su origen y de las suaves manos virginales que pulsaban sus frágiles teclas. Más cierta, aunque más prosaica parece ser la explicación (de Curt Sachs),[16] que lo hace provenir

del sustantivo latino *virga*, un bastoncillo o saltaperete provisto de una uñita de metal o de pluma que hiere las cuerdas tañéndolas como en el laúd e instrumentos semejantes de púa (cuyo timbre y color se le asemejan tanto). Este bastoncillo con uña de metal o de pluma habría dado origen a otro instrumento medieval, la *virgella*, de donde derivaría el *virginal* por similitud de nombre, como antes que él ese famoso *exaquier* o *echequier* o *escaque* que es un instrumento similar al *virginal* muy bien conocido y gustado por nuestros melómanos del siglo XVI, del cual se creyó que llevaba el nombre de "ajedrez" (juego de escaque) porque en su tapa acaso se incrustaba en marquetería la serie de rectángulos blancos y negros de este juego, cuyo tablero era justamente del tamaño de aquel instrumentito musical de tan suaves sones. Mas el *exaquier* que Juan I de Aragón pedía con tanta urgencia al Duque de Borgoña y a otras personas a su servicio en repetidas cartas fechadas en 1387 y 1388,[17] debía su nombre simplemente a un juego de palabras como el que hay entré "virgella" y "virginal". El *exaquier* o *échiquier* en francés del norte, *schachbrett* en alemán, venía a este lado de Europa desde Inglaterra, y Guillaume de Machaut, que murió pocos años antes de que Juan I escribiera esas insistentes cartas, habla del *eschaqueil d'Angleterre* en su poema sobre la *Prise d'Alexandrie*.[18] Pero él o los ingleses no habrían hecho sino adaptar ligeramente el vocablo flamenco *schacht* que significa "punta de pluma", es decir, la uña que hace sonar las cuerdas, esa especie de "espina" que dió, a su vez, origen al nombre de *espineta* que es el instrumento análogo poco después extendido en Italia, Francia y España.*

* Cualquiera que sea la fecha de su invención, los intrumentos del tipo clave (cuerdas con teclado) no pueden haber entrado en un período decisivo hasta que las cuerdas no adquieren la suficiente capacidad de vibración y sonoridad, bien por la acción de un plectro o de un martinete. Esta capacidad no existe aún en los intrumentos del tipo salterio, con cuerdas de tripa o de nervio (*nervos in sonum strinxtit*. SAN ISIDORO, *Etym.*, cap. XXI, basándose en Tertuliano), sino que es simultánea con la invención de la cuerda metálica o de alambre. La fabricación de éstas, o sea la filatura del metal (latón en primer término, a lo que parece) data del siglo XIV, y en sus primeros años aparecen los primeros testimonios. El 22 de abril de 1326, Jaime II de Aragón envía a su hijo Ramón Berenguer *unum salterium, strumentum cum cordis de lautons (Archivo de la Corona de Aragón*, Rg. 285, f. 184, citado por H. ANGLÉS, *La Música a Catalunya fins al segle xiii*, p. 324), y poco antes, en 1323, en un inventario de los instrumentos musicales en posesión de dicho monarca, se habla de un salterio, *estrument ab cordes de lautó (Ibid.)*. Como los primeros instrumentos de esta clase a los cuales se aplicó un teclado (imitando al de la "simphonia" o del órgano, de mayor antigüedad) aparecen avanzado el siglo XIV con los nombres de *exaquier, echiquier, echaquier* ("que es instrumento semejante al órgano, pero con cuerdas", dice el rey Juan I, o sea, que tiene teclas como el órgano, pero no tubos, sino cuerdas), se deduce que la aplicación del teclado a las cuerdas se hace cuando éstas son ya de metal, o sea entre 1323 y 1360, año en que un francés, Jehan Perrot, construye un *eschaqueil*.

Las cuerdas de los claves se siguen haciendo de latón hasta el siglo XVII. El P. MER-

Este detalle de la punta de metal o de pluma es muy importante, porque es el principio sonoro que va a diferenciar los intrumentos de su tipo de otros en los cuales la cuerda está *golpeada* con una tangente y que son los instrumentos primeramente conocidos como monocordios y manicordios. Si de la primera rama procede el gran clave italiano y francés, el clavicémbalo o clavicímbalo, "clavecin", en cambio, de la segunda rama provendrá el clavicordio y de éste el *piano-forte*, el "piano".[19] Muchos reconocen, como común origen, el salterio tañido con los dedos o con pluma (canno, kanum, salterio) o golpeando las cuerdas con un martillito (dulcimer, duleemelos, cymbalo).

Un examen de los documentos que se conservan en nuestros archivos y de las relaciones de nuestros poetas coetáneos, nos muestra la extensión del arte de ambos instrumentos en España, que es contemporánea de la que tuvieron en otros países europeos y que no podemos dejar sin mención, porque es la mejor prueba del estado de nuestra cultura musical en la Edad Media y Renacimiento. Ya hemos visto cómo nuestros viejos clásicos, en latín o romance conocían los instrumentos musicales de su época: violas o gigas, arpas o flautas, cedras, rotas u órganos. El primer instrumento de

SENNE, en su *Harmonie Universelle* (1636), dice que de las 49 cuerdas de una espineta son de latón 30 de ellas y las restantes de acero o hierro, con algunas de tripa entorchada, o sea rodeada de un alambre fino en toda su longitud (de seda entorchada, también). El vocablo *alambre* es precisamente el metal llamado bronce, primero laminado, después filado. Su uso en España viene del francés *airain*, y coexiste con la palabra "bronce". Nicola de MARGIVAL, en su poema *Le dit de la Panthère d' Amour*, anterior al siglo XIV, habla de *timbres i avoit et arainnes*. Los *timbres* son los cimbalillos pequeños o *sonajas de asofar* de nuestros clásicos (asofar o azofar es el latón, aleación de cobre y cinc), mientras que *arainnes* son los címbalos más grandes o platillos, de bronce (aleación de cobre y estaño) más resonante. El empleo que se hace de los tres vocablos *bronce, arambre* y *alambre* en el siglo XVI (como en la *Diana* de Jorge de MONTEMAYOR) indica claramente el proceso semántico. Un pedestal que soporta una estatua (p. 155, ed. Michaud, París) es de *bronce;* unas figuras de leones, orzas y tigres, muy a lo vivo, son de *arambre,* y una placa con letras incrustadas es de *alambre* (p. 149). Alambre parece, pues, que sea aquí el bronce o latón laminado y después filado. Nótese que el francés carece de palabra correspondiente a *alambre,* a lo que llama simplemente *fil de fer. Arambre* en sentido de bronce parece entrar en Castilla por Aragón. Se encuentra una *caça de arambre, una caçeta de arambre,* en documentos aragoneses del siglo XIV, junto a *picheres* y *baçines* de *allaton* y de *estanyo,* otros de *cobre* y cintas de *fils d' argent tirado (Boletín de la Real Academia Española,* años 1916-17). Sin embargo de esto, GEVAERT *(La Melopée Antique,* p. 415 *n.* 5) cree que las cuerdas de la *harpa* mencionada por el poeta Fortunatus (obispo de Poitiers en el siglo VI) podían ser de alambre. Fortunatus dice en el poema donde narra su viaje por el Mosa (1. x, 9): *laxabat placidos mox aerea tela susurros. Aerea* está interpretado por Gevaert en el sentido de que fuesen sus cuerdas de bronce. Así, se decía *Aeris fistula sonoris* a las "tibiae" construídas de ese metal (SAN GREGORIO, *Moral,* 1, XXXII, p. 1062). Debe tenerse en cuenta que si "æreus" es lo broncíneo, lo hecho con bronce, "aereus" es simplemente "aéreo". "Æreus" puede interpretarse también como cosa sólida; fuerte "como" el bronce, sin que sea necesariamente de ese metal.

"tecla" (fuera de los órganos), que sus relaciones mencionan y que las esculturas románicas nos muestran es la "sinfonía", "chifonía" u "organistrum" de la que se ha dicho ya lo suficiente, y que, en lenta decadencia, ha pervivido en algunos lugares de España (Asturias, León, Galicia) en manos rurales, hasta nuestros días, habiéndose podido incluso recoger en disco gramofónico sus últimos ecos. Mas las citaciones que se refieren a los instrumentos de tecla que son la fuente del arte posterior son, junto al "órgano", las que van a mencionarse rápidamente.*

Semejantes instrumentos aparecen en el *Triunfo del Amor* que es anterior al año 1496. Antes de esa fecha aparecen en las relaciones poéticas o bien los órganos o la chifonía o bien los equivalentes orientales del salterio, el "canno entero" o el "meo [medio] canno", instrumento que con este nombre ("kanum") se sigue tocando todavía en todos los países musulmanes; pero en el *Cancionero de Baena* (1445)[20] aparecen concertadamente ya "harpas" y "escaques" con el "monicordio". Encina presenta en una de las más ricas relaciones de instrumentos renacentistas[21] "órganos y monacordios", "dulcemelos, clavicordios, clavecímbanos, salterios". El nombre de "virginal" no llega nunca a España ni siquiera a través de la infanta doña Catalina de Aragón, primera esposa de Enrique VIII,** ni de la reina María de Inglaterra, segunda esposa de Felipe II; pero la espineta aparece en los escritos del tiempo de Carlos V, si bien en texto francés (de Jean Taisnier, relación de la Campaña de Argel, 18 de octubre de 1541, hecha según se comprende *d'ung aultre accord qu'épynettes ou flutes).* En la abundante colección de instrumentos musicales que habían pertenecido a la reina Isabel y a la princesa Juana, al Emperador y a la reina María de Hungría, aparecen multitud de instrumentos de ambas índoles a más de órganos y claviórganos, ya viejos entonces. Pero mientras que los teóricos del momento como Bermudo saben muy bien qué cosa es el "monachordio", su origen, su mecanismo y su técnica —que ya conoce tanto el cromatismo como una digitación que utiliza el pulgar— en cambio desde Carlos V, y con mayor motivo en las relaciones

* "Monacordes" (como instrumento musical, no el monocordio didáctico conocido desde Pitágoras) aparece en el *Roman de Brut* (1157). "Clavichords", en Giraut de Calanson (1210). H. Anglés, *La M. a. C.*, p. 86, dice que se encuentra "monochord" en este sentido en Castilla en el siglo XIII y en Cataluña en el XIV. El *Roman de Brut* fué escrito por un trovero anglo-normando, Wace, que servía en la corte de Enrique II de Inglaterra, por lo cual se atribuye a ese país el origen del primitivo monachordio medieval con teclas.

** Como su hermano el príncipe don Juan, la infanta Doña Catalina, hija de los Reyes Católicos, fué música muy distinguida. Salió de España para casarse con el príncipe de Gales, Arturo, de quien enviudó pronto, casándose después con su cuñado Enrique, luego rey de Inglaterra, que la repudió. Véase *King Henry the Eight*, de Shakespeare (acto III, esc. 1ª); F. Hackett, *H. the E.*, Nueva York, 1929. Garrett Mattingli, *Catherine of Aragon*, Nueva York, 1940.

del tiempo de Felipe II, comienza a confundirse la nomenclatura de los instrumentos, mezclándose los de pluma con los de golpe (los del tipo espineta-clavicémbalo con los del tipo monocordio-clavicordio), a causa, probablemente, de que el Emperador traía consigo burócratas flamencos o alemanes (según se observa en las relaciones de cuentas de las distintas "casas", de Austria o de Borgoña) los cuales unificaban bajo el término general de "klavier" ambos instrumentos, conforme en España se confundían genéricamente bajo el nombre de "tecla". Así se habla en un papel de cuentas de la época del Emperador de la "renovación de plumas de los clavicordios", lo cual es un error que toma carta de naturaleza, pues que Nasarre, avanzado el siglo XVII, dice que las "espinetas son otros clavicordios más pequeños [que éstos] aunque de la misma forma" sin perjuicio de saber que las espinetas son instrumentos de pluma, pues que da reglas para "proporcionar la cuerda con la pluma".[22] En lo tocante a las formas, Nasarre los confunde lamentablemente, pues mientras que los primeros clavicordios, los *tangent klavier* y las primeras espinetas eran rectangulares (algunos clavicordios y espinetas tenían las esquinas posteriores ochavadas) en el siglo XVII la espineta, que había aumentado mucho de tamaño, tomaba una forma trapezoidal tanto como el clavicémbalo, mientras que el clavicordio continuaba siendo rectangular y así sigue hasta el siglo XVIII.* La confusión apunta ya en la relación o *Inventario general de los vienes y alajas de los quartos de S.S. M.M.* en tiempos de Felipe II, pues que se encuentra en ella, por ejemplo, "un clavicordio de madera de Alemania en triángulo" y otro "a manera de media luna" (ochavado)[23] ambos, probablemente, espinetas o clavicímbanos, triangulares desde su origen. Ya en el libro de Sebastián Virdung, *Musica gestutcht* (Basilea 1511); que es la obra con grabados que representan instrumentos más antigua que se conozca (grabados reproducidos en 1528-29 por Martín Agricola), la confusión es manifiesta, pues que llama *Clauicimbalum* al clavicordio, y *clauciterium* a la espineta o clavicímbano.

La mencionada relación presenta otras curiosidades de las que no es la menor un "clavicordio pequeño de huarco", misteriosa palabra que vale más no descifrar.[24] Existe un "clavicordio y llaviórgano grande, todo junto en muchas diferencias de música y se tañe con manos y pies, que presentó a S. M. el Señor Don Juan de Austria" (1547-1578), así como un "clavicordio pequeño en triángulo a modo de claviórgano, de ébano, con teclas de marphil, la tapa de ciprés y cuerdas de oro.** Tiene tres quartas de largo". Las cuerdas debieron de ser del mismo metal poético de Juan del Encina cuando menciona unos "laúdes de oro" que deben rimar con "monaulo sonoro". Tal clavicordio no era sino una espineta. Hay en la relación además un "clave-

* Véanse las pp. 232 y 233 del mencionado libro de KINSKY.

** Quizá de alambre de bronce. Véase la nota a la página 213.

címbano" labrado y un "manicordio metido en caxa de madera", más un clavicordio de fabricación nacional, hecho en Barcelona.

La confusión entre las dos especies del género "clave" queda consagrada por Nasarre al describir el clavicórdio como instrumento "piramidal", que ha de querer decir triangular, como en aquel *Inventario* (por trapezoidal),[25] añadiendo que son "de distintas formas, diferentes cuerpos en magnitud y variados nombres", y diga en seguida que "llaman espinetas a otros clavicordios que son más pequeños, aunque de la misma forma... con... pluma de cuervo". A pesar de eso, que extiende a todos los instrumentos de "tecla" (salvo el órgano) la generalidad del término "klavier" y su indiferenciación procedente, según toda evidencia, de la época imperial, Nasarre hace una mención especial del "manocordio" (manochordio y monachordio en Cerone, a comienzos del siglo, momento en que la primera parte del vocablo, "mona" cambia por metátesis en "mano")[26] diciendo de él que "es el instrumento más esencial y provechoso aunque no de los más resonantes" y es el más manejable por su tamaño, "como inventado para estudiar en él en casa" ("de dos medidas —añade—, tono natural y altos"). Todos esos instrumentos, los órganos inclusive, regales, claviórganos, clavicémbalos y monacordios tienen, según Cerone, que no menciona el clavicordio, de 42 a 50 voces, al paso que Nasarre, que le sigue, distingue a éste especialmente en la barahunda que acoge bajo el término, general en él, de "clavicordios".

No por afán de exégesis, sino por el hecho de que nuestro viejo tratadista Juan Bermudo se adelante en su obra famosa *Declaración de Instrumentos* a prácticas solamente aceptadas mucho tiempo después y que no se generalizan hasta el siglo XVIII, conviene hacer una observación acerca de su descripción del "monachordio" y de las especies que distingue. Prescindiendo del origen de este instrumento puramente acústico (y del que se encuentran ilustraciones como tal instrumento de una cuerda en manuscritos de los siglos XI y XII,[27] en uno de los cuales —Manuscrito de Munich, 2599— es denominado ya "manucordium", lo que hace ver que esta manera de escribir el vocablo es una simple corrupción de escritura) el "monocorde" que Theoger de Metz daba como antiguo en el siglo XI, tenía ocho cuerdas y el de Jean de Muris *(Música especulativa,* 1323) tenía ya diecinueve, aun cuando poetas de este siglo todavía lo mencionen como *monocorde —où il n'a qu'une seule corde.*[28] Mediado el siglo XVI, el "monachordio" de Juan Bermudo tenía 42, pero ninguno de ellos poseía el mismo número de teclas que el de cuerdas, razón por la cual el buen fraile pensaba que mejor le valiera el nombre de "polichordio", pues que es "instrumento de muchas cuerdas" aunque pocas teclas, "lo cual es hecho por recoger el juego del monachordio", es decir, reducir las dimensiones del teclado.

La totalidad de cuerdas de estos instrumentos estaba accionada en cierto

tipo de ellos, como se dice, por un número menor de teclas, por ejemplo, en el instrumento que describe G. Kinsky en su Catálogo del Museo Heyer, de Colonia:[29] tres cuerdas dobles responden cada una a cuatro teclas; seis cuerdas a tres teclas cada una, las otras trece cuerdas a una o dos teclas. El hecho se hace posible desde el momento en que la parte de cuerda vibrante que produce el sonido es la que queda desde el punto en que la tangente metálica choca contra la cuerda hasta el extremo terminal. Dos tangentes que pertenezcan a dos teclas conjuntas[30] colocadas a la conveniente distancia pueden dar una un sonido, la siguiente, un semitono más alto. Resta evitar el efecto que resultaría de la vibración de la cuerda entera tan pronto la tangente la ha abandonado. Es lo que Bermudo quiere expresar cuando dice que precisa evitar que "el sonido de la cuerda no bolbiese atrás". Para ello basta impedir la vibración de la sección inútil de la cuerda o de las varias cuerdas unisonales, entretejiendo en ellas una tirita de paño que hace el efecto de apagador. Bermudo lo explica diciendo que todas las cuerdas tendrían un sonido "si no fuesen texidas con algunos paños".

Esta interposición, entre la parte de las cuerdas no destinada a vibrar y la parte vibrante, de una tira de paño o por lo que los tratadistas extranjeros denominan como *écarlate*,* ha dado origen a lo que en tiempos posteriores se ha considerado como una "primera época" en la construcción del clavicordio, a saber el *gebunden clavichord* o *clavicorde lié* que nosotros podríamos denominar "texido" o "atado". Ahora bien, una vez que no fué ya indispensable la brevedad del teclado, avanzado el siglo XVII, a más de otras razones que derivan de la inseguridad de entonación que producía ese sistema, se hizo deseable obtener tipos de clavicordios en los que cada tecla actuase sobre una cuerda (o varias al unísono) en lugar de actuar varias teclas sobre éstas, lo cual aseguraba una entonación mucho más justa. Entonces surge lo que se denomina en Alemania el *ungebunden clavichord* o *bundfrei* o *clavicorde delié*. Pero esta "segunda época" (que habría de ser de muy breve duración) en la construcción del clavicordio solamente toma el nombre de *bundfrei clavichord* en 1720, con Daniel Faber de Crailsheim.[31]

Semejante libertad y las ventajas que producía condujeron a pocas décadas de distancia a la aceptación del sistema de afinación "igual" (repartición de las diferencias en "comas" de los sonidos enarmónicos y equivalencia de éstos), aceptado ya para siempre por Juan Sebastián Bach en su *Das wohltemperiertes Klavier* (véase más adelante). Mas como quiera que

* Según la señora Jesusa ALFAU DE SOLALINDE, notable medievalista, el vocablo *écarlate*, que muy antiguamente designaba un paño rojo procedente del mediodía de Italia (*scarlatta*, plural *scarlatti*, nombre dado a sus tejedores o tintoreros), se hizo denominación genérica para los paños que hoy conocemos vulgarmente como "bayeta", cualquiera que sea su color.

una de las preocupaciones de Bermudo consistía precisamente en construir "monachordios" donde pudieran tañerse todos los semitonos, prestaba mucha atención al hecho de desempañar las cuerdas de este instrumento, diciendo: "otros instrumentos ay de teclas y tañendo muchas cuerdas y careciendo de los dichos paños: cada cuerda forma su voz. Y visto habemos monachordio pequeño extranjero que solamente tiene las cuerdas de las contras empañadas y las otras cuerdas sin paños". (Así, en efecto, el "manichordion" del P. Mersenne, de cincuenta teclas, en el cual solamente había cinco cuerdas ligadas o empañadas).[32] Aquel ejemplo anterior lleva a Bermudo a pensar en la construcción de monachordios enteramente libres, *bundfrei*, y así pondera entre las novedades de su libro la de "hacer instrumentos que se tangan en ellos todos los semitonos, lo cual tengo por suma de lo descubierto en música", pues que "todos los instrumentos hasta ahora hechos [los suyos] hay artifício para que afinándolos se tangan todos los semitonos" merced a un nuevo "modo de tañer estos instrumentos" así como para escribir la música semitonada que corresponde y "que en ellos se ha de tañer accidentalmente por teclas que no se han tañido hasta hoy". Estas novedades, expuestas en el segundo "Prólogo al lector" se envían a unos libros sexto y séptimo: "Allá hallareis como se hará el diapason [afinación por octavas] de los monachordios y el de otros muchos instrumentos... especialmente hallareis un nuevo monachordio cromático"[33]... Desgraciadamente, el papel en que Bermudo imprimía su tratado, "de limosna", se acabó al terminar el quinto libro, y esas novedades de la mayor trascendencia quedaron en el aire.

En otro punto importante de la técnica de tañer el monacordio se adelantaba Bermudo a las prácticas usuales más tarde de digitación y es su empleo del pulgar, que aunque usado a veces hasta por Juan Sebastián Bach, no se generalizó sino cuando su hijo Carlos Felipe Emmanuel publicó su *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (1753-1762). Es de interés transcribir algunas líneas entresacadas de varios capítulos del cuarto libro de su famosa *Declaración de Instrumentos*, porque darán idea de la técnica manual en tiempos de Bermudo, así como del criterio del tratadista acerca de los mejores músicos de su tiempo y de otras particularidades de la música de teclado usada en su momento. "Lo principal que se requiere —dice en el primer capítulo del libro cuarto— para ser uno tañedor es la postura de las manos, con que dedos he de subir, y con quales abaxar para con facilidad hacer los pasos dificultosos, con quales dedos redoblar [(redobles equivale a trinos)] y en que teclas... Todas estas cosas aunque por scripto se pueden en alguna manera enseñar, no tan perfecta y cumplidamente como el maestro las puede decir... Algunos dicen ser menester contrapunto para que uno pueda alcanzar a ser buen tañedor. Al que de mi libro se hubiese de aprovechar, le suplico que no lo deprienda para este effecto: y si lo supiere, que

del no se aproveche, sino fuere muy profundo y de buen aire. El que posibilidad tuviese de aprender contrapunto, bien lo puede hacer que para otras cosas le aprovechará; conviene, a saber, para más fácilmente poner [(tocar)] en el monachordio, para enmendar algun yerro de puntante [(copista)], y para otras cosas, pero no se aproveche para tañerlo. En teniendo buenas manos y en entendiendo este libro podeis comenzar a poner obras en el monachordio. La Música que aveis de poner sea primero unos villancicos de Iuan Vazquez, que aunque son fáciles por ser en género de villancicos no carecen de Música para hacer fundamento. Después, poned Música de Iosquin [*(Iusquin que começo la música,* dice Bermudo en el cap. 71, donde sigue aproximadamente la misma relación de maestros por el orden con que deben ponerse en cifra de vihuela)], de Adriano [Willaert], de Iachet Mantuano (Jakob van Wert), del maestro Figueroa, de Morales, de Gombert y de algunos otros semejantes. Música de tañedores compuesta sobre el monachordio, no la pongais (sino fuera de excelentes hombres) porque tienen grandes faltas. Excelentes tañedores llamo yo a don Juan racionero en la yglesia de Málaga, al racionero Villada en la iglesia de Sevilla, a Mosen Vila en Barcelona, a Soto y Antonio de Cabeçon, tañedores de su Magestad y a otros semejantes que por no cognoscerlos en este [(libro)] no señalo".

"Después que en alguna manera estuviesen los discípulos introductos en tañer tomen en un mes dos liciones: una la que el maestro les diese, y la otra que tangan delante el dicho maestro lo que han puesto aquel día, el cual dirá si en ello ponen bien los dedos, si guardan el compás y si verdaderamente tañen todas las voces. Por este órden si algunos deprenden, y dentro de seis meses quedaron habilitados para ser buenos tañedores en breve tiempo. El aviso que doy a los tañedores de vihuela es bueno para los de órgano [y por supuesto para los del monacordio]". "Digo —añade Bermudo— que no tañeren fantasía hasta que supiesen muchas obras, y después sacarían fantasía".

Esta costumbre de "tañer fantasía" debió de extenderse de tal manera que Bermudo la censura con verdadera acritud, distinguiendo entre los que llama "bárbaros tañedores" y otros singulares a quienes otorga la categoría de "claros" (como se decía "Claros varones de Castilla") a quienes únicamente permite que mezclen en su tañer las teclas blancas y las negras; caso difícil, pues que se confunden, a su entender, dos géneros, el diatónico y el cromático; pero, de éste, dice "es Música delicada, subida y puesta en la cumbre de la perfection musical, la que sobredichos tañedores usan con las teclas negras" ... "Así que mis argumentos y contradicción no corren contra los claros tañedores. Contra los bárbaros (que antes de saber el camino llano de las teclas blancas se meten en las breñas de la música nueva) arguyo. Esos tales que deprienden sin maestro, sin arte y no sin trabajo, adulteran la

Música... Algunos he oido que llevan un tropel en las teclas, que más parece escaramuza de gatos que consonancias musicales..." El buen orden en el empleo de los dedos le preocupa (sobre todo en su curiosa teoría de los redobles o trinos, a los que concede mucha importancia, porque "hermosean la Música" sobre todo en la parte alta). Numera los dedos en este orden: 1º el pulgar, 2, 3, 4 y 5 (meñique) avisando "que exerciteis y faciliteis todos los dedos, porque tal passo puede venir que de todos ellos tengays necesidad". Da en seguida reglas para subir y bajar en el teclado, pero añade: "Estas reglas no las guardan todos, sino que las he visto a tañedores dignos de ser imitados".

La inespecificación de los términos "tecla" en castellano o "klavier" en Alemania y "cembalo" en Italia existe igualmente en Inglaterra,[34] donde el arte de la música para teclado en la sociedad isabelina tiene un auge temprano en el "virginal" (ya mencionado por Virdung y cuyos semejantes hemos visto aparecer en España en el siglo xv, aunque no así este vocablo) desde el siglo xv hasta avanxado el xvii.

La gran época de la música inglesa fué asimismo la gran época de la reina Isabel, que ascendió al trono en 1558 a los veinticinco años, en un momento extraordinariamente agitado para la vida política inglesa, el cual llega a su ápice en 1588 con la construcción de la flota inglesa de guerra que derrotó a la "Armada Invencible" de Felipe II, con sus 132 bastimentos y sus tres mil cañones. Esta segunda mitad del siglo xvi fué pródiga en gentes de altos lizos en Inglaterra, políticos tanto como poetas, hombres como Sir Philip Sidney y William Tyndale; como Cranmer, que murió achicharrado bajo la feroz persecución de la reina María y el príncipe Felipe, o como Essex, que murió bajo el hacha. Shakespeare, Marlowe, Spencer, Ben Jonson son ingenios sobresalientes en esta época de los Tudor, al lado de la cual la de los Estuardos, que siguen inmediatamente a Isabel, la "reina virgen", es, intelectualmente más modesta, aunque revolucionariamente lleve la intensidad a un punto de "climax". Los Estuardos siguen a Isabel en los primeros años del siglo xvii (1603). Antes de mediar, rodaba por el suelo la cabeza del primer Carlos de la dinastía (30 de enero de 1649).

La música para laúdes, tan de puertas adentro, la música vocal concertada de la que los "madrigalistas" ingleses hicieron, como se ha visto, un arte íntimo y exquisito, tan afín a la poesía de la época; la música para tecla, que se reduce a términos minúsculos en el virginal, florece en multitud de breves bellezas conforme se acerca el siglo xvii, sin pasar mucho más allá. La agitación política, las luchas religiosas, la rigidez puritana* fueron apa-

* Percy A. Scholes, *The Puritains and Music,* Londres, 1934, deshace algunas exageraciones relativas a la intolerancia de los puritanos por cuanto atañe a la música.

gando aquellos focos brillantes, pero débiles, casi extinguidos ya hacia 1635 y es menester que los espíritus se tranquilicen un tanto después del "Interregnum" de 1688-89, tras del cual los reyes Guillermo y María hacen su "declaración de derechos" del pueblo, para que, a pesar de que la política bélica continuase en el exterior, comenzara la Música a ascender del nivel mediocre en que había ido cayendo desde los primeros Estuardos. Purcell aparece con sus primeras óperas, su música para instrumentos de cuerda y sus "odas" corales hacia 1680. Su carrera es la de un astro rutilante que ilumina esas décadas postreras del XVII inglés para extinguirse antes de terminar el siglo (noviembre, 1695). Hasta la llegada del sajón Haendel, Inglaterra no habrá vuelto a conocer genios de tanta categoría y de tan fresca y graciosa inspiración como la de Purcell o Pursel (Porsel, acaso, apellido existente en España).*

Weelkes, Norcome o Norcombe, Dowland fueron los laudistas famosos de la época isabelina, cuya música punteada concertaban agradablemente con las violas en un género de música de cámara de alta distinción;[35] Morley, Jones, Pilkington, Gibbons, los mismos Weelkes y Dowland que escribían canciones para una voz sola acompañada al laúd, estrechamente afín a la monodía italiana, son quienes, siguiendo estas huellas mediterráneas, crean el "madrigal inglés", una de cuyas características fué su proximidad a los tipos populares de música, según se ha visto anteriormente, uniéndolos a una poesía delicadamente lírica. Los ingleses, que —como es común de los tiempos agitados por el cáncer de la política, en los que el pueblo se refugia en sus propias invenciones líricas o en sus costumbres más o menos añejas— prestaban atento oído a las inspiraciones de las capas sociales más humildes, se dejan perfumar por el rústico olor de estas flores campesinas y lo llevan a su música de elevadas cámaras. En la primera música para virginal, que desciende de la técnica contrapuntística de "ricercari" y "tientos", y se explaya en el tipo ornamental, el genio inglés busca con preferencia el tema ofrecido por la canción popular, que en otros casos utiliza, en el pequeño instrumento, de una manera poética, finamente graciosa, en pequeños cuadritos que son como paisajes pastoriles, breves pinturas impresionistas como *The Bells* de Byrd o *The Fall of the Leafe* de Peerson, mientras que en su *Toye*, en su "juego" o "juguete", Farnaby inicia un género instrumental que ha de tener largo porvenir.[36] Cuando el arte del teclado gane, pocas décadas después, en el Continente, en Francia sobre todo, un prestigio que no tenía todavía en esta época inglesa, no olvidará ese modo suyo de enfocar la música de tecla; y Francia, que había pintado admirables frescos vocales en el Madrigal,

* Sobre Purcell hay abundante bibliografía. Puede consultarse E. WALKER, *A History of Music, in England*, Londres, 1924, pp. 138-80; H. DUPRÉ, *Purcell*, París, 1927; D. ARUNDELL, *H. Purcell*, Londres, 1927.

pasará a la miniatura y al pastel, artes afines al del "clavecin" de la corte de Versalles, en un tono lírico semejante al de los Byrd, Mundy o Peerson.

El género de la variación tendría una boga grande en Inglaterra, lo cual es fácil de comprender, al proveer el canto popular la primera materia (como la música tradicional de nuestros Romances en los vihuelistas y músicos de tecla coetáneos de los virginalistas y liutistas ingleses). Con ello, la técnica manual se enriquece; los giros se hacen más propios del teclado, y John Bull, infatigable en la variación temática, marca un punto culminante de esta música británica que va a declinar momentáneamente en favor del laúd, más potente, más rico que el débil virginal, aunque tan lleno de dificultades que, apenas los instrumentos de tecla se perfeccionan, le tomarán la delantera en una carrera tan larga como gloriosa.*

* Ch. van der BORREN, en su libro *Les Origines de la Musique de Clavier en Angleterre*, Bruselas, 1912, analiza las formas de la música para virginal, detalles significativos de su técnica y, especialmente, esas pequeñas piezas *poéticas* como las que acabamos de mencionar. El autor estudia, sobre todo, la influencia de la música de teclado de Cabezón sobre los compositores ingleses coetáneos. El *Fitzwilliam Virginal Book* coleccionado en el primer tercio del siglo XVII recoge cerca de trescientas composiciones de los músicos ingleses más célebres del siglo XVI a los comienzos del XVII, a más de algunos extranjeros. A pesar de que no se incluye en esa colección ninguna obra de Cabezón, Van der Borren indica la semejanza de los corales variados de Tallis (en 1562 y 1564) con la técnica del español. El musicólogo holandés dice que este músico castellano acompañó a Felipe II en 1554 en su viaje a Inglaterra, y que "ciertamente tendría ocasión de hacerse oír en la corte", a cuyo servicio estaba adscrito Tallis. Pero advierte en seguida la posibilidad de que, al revés, fuese Cabezón quien se asimilase la técnica de los virginalistas, lo cual no parece aceptable dados los antecedentes anteriormente mencionados. En las relaciones del viaje de Felipe II a Winchester y Londres mencionadas por ALENDA, *Ob. cit.*, núms. 152 al 159 (el núm. 153 fué publicado íntegramente por GAYANGOS en la *Colección de Bibliófilos Españoles)*, no se nombran músicos, al pasc que cuando, en 1543, fueron varios personajes a recibir a la princesa Doña María de Portugal, primera esposa de Felipe, se menciona explícitamente a Juan de Resa, músico y capellán de S. A. y a Antonio de Cabezón, organista, que siguió a Resa en lo modesto del aparato (ALENDA, Doc. núm. 120) "y en el cantar, y no en la gana de hacello, porque ésta pocas veces la tuvo buena en todo el camino" (de Valladolid a Salamanca, bien es verdad que en el mes de noviembre).

S. KASTNER, en su libro *Contribución al estudio de la Música española y portuguesa*, Lisboa, 1941, dice (p. 81) que "por los documentos conservados en el Archivo del Estado de Simancas sabemos que Felipe II llevó consigo a su capilla, figurando entre los músicos de ésta, Antonio de Cabezón y su hermano Juan, también tañedor de tecla y excelente compositor. Cercioran los mencionados documentos que Antonio de Cabezón estuvo los años de 1554 y 1555 en Inglaterra; regresó a España a fines de 1555". En las pp. 232 y 233 dicho musicógrafo publica un párrafo del testamento de Cabezón, en el que se lee: "Yten declaro yo el dicho antonio de Cabeçon que al tiempo que el Rey don felipe nuestro Señor se fué a ynglaterra me hizo merced de llevarme en su servicio y junto con esto me hizo dar mrd. al tiempo que hube de benyr de ynglaterra myll ducados, etc..." (Documento fechado en Madrid el 14 de octubre de 1564.) Sin embargo de

La virtuosidad, tan admirada, de los tañedores de laúd en el siglo XVI, es, según se ha indicado, una actividad pareja a lo de los músicos para tecla de la misma época. Como en otros países, la música para clave y la música para órgano derivan de principios análogos y solamente comienzan a diferenciarse en Italia en el curso del siglo XVII, sin gran relieve en un principio, porque el arte del violín en constante progreso y sorprendente brillantez resplandecía cegadoramente durante todo ese siglo.* A su lado los clavicembalistas lucían débilmente hasta la llegada de un astro de primera magnitud: Domenico Scarlatti. Organista notable, capaz de competir ventajosamente con los más reputados del momento, como Haendel (que parece haberle vencido en este aspecto, mientras que Scarlatti ganó al sajón en el clave, lo cual si no es cierto está a lo menos de acuerdo con los caracteres respectivos de ambos músicos), Domenico Scarlatti seguía la tradición italiana según la cual los clavicembalistas más notables eran, asimismo, los más grandes organistas.

Los ya mencionados, Claudio Merulo, los Gabrieli, Frescobaldi, gloria de la escuela veneciana, de la romana, son los maestros en quienes comienza a advertirse una especificación de la técnica y del estilo del clave por el simple hecho de aligerar en este instrumento el tono grave y serio de la música de órgano, que no olvida su parentesco con el órgano eclesiástico, mientras que el estilo mundano del clave busca la volubilidad de la ornamentación violinística, la agilidad de su articulación, sus floreos, a los que, si los italianos han sido siempre sensibles, corresponde en Francia todo un estilo ornamental en las artes decorativas que es la super-elaboración del

tan explícita declaración, los documentos que se conservan en el Public Record Office de Londres, como los *Articles of the Treaty of Marriage between Philip Prince of Spain and Queen Mary* (consultados por S. KASTNER, *Ob. cit.*, p. 81), estipulan que el príncipe ha de ser servido exclusivamente por ingleses, *providing that the Prince shall be served by Englishmen exclusively* y, en efecto, no figuran nombres españoles entre esa servidumbre, en la que, desde luego, no estaba la capilla española. Cabezón murió en 1566, a los cincuenta y seis años de edad, diez, aproximadamente, después de ese viaje. El músico, ciego de nacimiento, no sabía escribir y no sabemos cómo llevaría sus obras al pentágrama. Esas obras fueron editadas por su hijo Hernando en Madrid, en 1578, con alguna de Juan de Cabezón. Felipe II siguió dispensando a los hijos de Antonio el aprecio que él y su padre le habían manifestado. Antonio dejó tres hijos músicos: Hernando, el más joven (se ignora la fecha de su nacimiento; murió en 1602), a quien Felipe llevó a Lisboa en 1581; Agustín, "cantorcico tiple" que, al parecer, murió joven, y Gregorio, el mayor, a quien Felipe menciona en una ordenanza de 1562 dirigida a su embajador en Roma cerca de la Santa Sede. Este documento, que Mitjana vió en 1898, extractándolo en sus *Ensayos de crítica musical*, primera serie, Madrid, 1904, parece haber sido olvidado por los musicólogos que se ocupan de la familia Cabezón. Gregorio fué eclesiástico y capellán de la corte, y uno de los testamentarios de su padre.

* FRESCOBALDI (1628): *Due tocata... una per sonare con Spinettina sola, overo Liuto; l'altra Spinettina e Violino, overo Liuto e violino.*

Barroco en lo que se ha llamado el "estilo Rococo" o Rococó.[37] Por otra parte, la diferencia específica en la producción del sonido y la consiguiente especialización en el juego conducirían a fórmulas propias, ideas inspiradas en las posibilidades del teclado y sugeridas por las hechuras particulares de éste: giros, fórmulas que no lograrían definirse suficientemente, desprendiéndose del estilo del teclado para órgano, hasta que el clave no comenzase a adquirir un valor instrumental suficientemente importante y, con ello, las ideas que le son sustanciales, como son los arpegios rápidos, las sucesiones cromáticas, a lo que hay que añadir otras razones de índole armónica, como son el juego *stacatto* a diferencia del *legato* del órgano, los saltos, las notas repetidas y el tratamiento del arpegio basado en el encadenamiento de los acordes, base, juntamente con la ornamentación y los giros en notas rápidas, de la técnica de los instrumentos de pluma, del tipo clavicémbalo, en el cual la brevedad del sonido, su fragmentación, es un primer principio de diferenciación respecto del órgano y de sus notas "tenidas", de sus armonías "empastadas"; sobre todo, importa la diferencia estilística que acarrea el tratamiento del ritmo, netamente instrumental, en contraste con la melodía vocal. De la misma manera que al comenzar la boga del piano de martillos, observa Villianis,[38] se escribían las obras para "clavicémbalo o pianoforte", las tocatas, *ricercari, capricci,* etc., del siglo XVII estaban destinadas indistintamente al *Cembalo ed Organo,* como en Frescobaldi, o para *Organo overo Spineta* como en Darío Costello (Venecia, 1629). Mediando el siglo, las composiciones de Michelangelo Rossi (Roma, hacia 1657) presentan ya ese tratamiento de la armonía arpegiada y batida en sucesiones regulares que se harían célebres en el siglo XVIII con el nombre de "bajo de Alberti".[39] *

La técnica del clavicémbalo aparece con una soltura, elegancia, diversidad de fórmulas y riqueza de carácter y de expresión en Bernardo Pasquini (1637-1710) que fué asimismo uno de los más grandes organistas de la segunda mitad del siglo XVII en Italia, y cuyas sonatas se enlazan con las de Carlos Felipe Manuel Bach sin apenas otra figura interesante entre ellos que la del veneciano o bergamasco Giovanni Platti, en quien Fausto Torrefranca ve uno de los creadores de la sonata dramática, en acentos que, como los de ese hijo de Bach, parecen anunciar un romanticismo temprano. Pasquini,

* Por ejemplo: *do-sol-mi-sol re-sol-fa-sol* (utilizando corrientemente la nota común en el enlace de los acordes). Domenico Alberti (1710-1740) es una figura simpática y curiosa de diletante refinado más que de músico de avezada técnica. Vino a España acompañando a un embajador de la República de Venecia (donde Alberti había nacido) y sorprendió mucho por su arte de tocar el clave y por su manera de acompañarse cuando cantaba. Tan bien lo hacía, que el propio Farinelli escribió que le habría causado inquietud si Alberti hubiera sido un profesional. No creo que se haya investigado si dejó alguna huella en nuestros compositores coetáneos. (Véase Fausto TORREBLANCA, *Le origini italiane del Romanticismo Musicale,* Turín, 1930, pp. 502 *ss.*)

siguiendo la moda efímera de algunos violinistas que "imitaban" en su violín los gritos o cantos de animales, o que "pintaban" tal o cual situación pintoresca, escribió algunas piezas "imitativas" graciosas, mas sin el encanto poético de los ingleses mencionados. Los clavicembalistas franceses van a participar de este gusto por la "pintura", y alguno como Daquin y Rameau dejan que el cuclillo anunciador de la primavera cante entre el hormigueo de las rápidas sucesiones de notas de sus claves: avecilla cantora de fina entonación que ya apareció siglos atrás en los primeros conatos de polifonía vocal, en Inglaterra.[40]

La música para clave de Alejandro Scarlatti queda por debajo de su música operística, y, aunque injustamente, fué tan desdeñada en el siglo pasado que todavía Villianis, al comenzar el presente, conocía treinta composiciones suyas inéditas en Nápoles, olvido del que participa Bernardino della Ciaja, un sienés quince años aproximadamente más viejo que Alessandro, cuyas enseñanzas van a abocar a su hijo Domenico, no directamente, sino a través de otro discípulo suyo: Gaetano Greco que, con Logroscino y Durante y el mismo Pasquini allanan el camino para el más grande de los clavicembalistas italianos cuyo genio, nacido bajo el sol de Nápoles, madura bajo el cielo claro y el airecillo serrano de Madrid, en Aranjuez, El Pardo y el triste palacio del Buen Retiro.[41]

Treinta años más joven que Lully, Alessandro Scarlatti cubre en Italia toda una etapa artística en la que el Barroco tiende a la disolución de sus formas blandas, en su tendencia a la expresividad de una materia cada vez más propensa a lo ingrávido, al recargamiento decorativo, a la preciosidad del detalle: una etapa cuya brevedad en el tiempo y en sus propias creaciones impide homologarla con el gótico en su decadencia, pero con cuya fragilidad y exuberancia no deja de tener analogía, aunque los "intelectuales" de la época rechazasen al gótico con gesto duro motejándolo de bárbaro e ignorante.[42] Así, los tres más grandes clavicimbalistas de la segunda mitad del XVII y primera del XVIII son contemporáneos y sus vidas son casi coincidentes: Purcell, que nace en Inglaterra poco después de mediar el siglo, alcanza hasta sus últimos años (1658-1695); François Couperin, que es de la generación siguiente (1688-1735), y Domenico Scarlatti que, si es un poco mayor que él, prolonga su existencia veinte años más, aunque sus últimos años madrileños fuesen de esterilidad, pobreza y melancolía.

Esa época de los grandes clavicembalistas es la época musical del Rococo. El espíritu italiano cede a la Música la gloria de sus artes plásticas, y tras de Miguel Angel viene una serie de artistas menores cuyo amaneramiento, tanto como el de sus colegas de los países vecinos, tiene en la Música para clave un término elocuente: *manieren*, en alemán, que equivale al francés *agrément*, adorno, en una inflexión "galante" del estilo y del gusto.[43] Si la

decadencia de los Caracchi, de Guido Reni, del Dominiquino (cuyo sesgo genial podría compararse en cierto modo al de su homónimo Domenico Scarlatti), del Caravaggio (que hoy nos parece tan moderno casi como ese griego pasado por Venecia que encuentra en Toledo su clima espiritual y que es también un Domenico) culmina en el Bernini —a quien Luis XIV llamó a Versalles—, el arte inglés contemporáneo de Purcell llevaba a los salones la gracia aristocrática de sus retratos, dignos de los que Couperin pintaba en sonidos, mientras que introduce entre la rica decoración de sus salones las ventanas ideales de unos sublimes paisajes, y Francia, que concibe el ballet de corte con la fastuosidad decorativa de sus tapicerías (la fábrica de tapices, muebles y artes decorativas menores de Gobelinos fué creada en 1661 por Luis XIV), se heleniza con Poussin y Claudio Lorena (conforme el neoclasicismo en la arquitectura sigue al rococo) para ir a dar, por un lado al academismo más formulario y, por otro, al primer romanticismo paisajista.

Pero el rococo típico del apogeo de la música para clave es el de los salones de Luis XIV, que sigue al barroco de Enrique IV y de Luis XIII y al de sus retratistas, con sus modelos empelucados que sonríen entre una marea de encajes y sedas: desde Rigaud a Larguillière, Mignard o Le Brun.

Ese arte pomposo y frío, "fardé" bajo el tumulto de una elegancia ostentosa, se anima en menudas alegrías y se calienta al contacto del espíritu de la comedia italiana que vuelve a París tras la muerte de Luis XIV, cuyos últimos momentos alivió la música espléndida de los "conciertos reales" de Couperin: rico arte, de una magnificencia y elevación sin rival en un momento de la sociedad europea cuya más fiel imagen es esa música concertada, al paso que las breves, etéreas piezas para clave tienen el estremecimiento, amable y frívolo, de la pintura francesa que va de Luis XIV a Luis XV, con Watteau y su predilección por los tipos de la "commedia", Lancret, Boucher o Fragonard, mientras que el fino "realismo" de Chardin tiene su equivalencia en algunas páginas que, como *La Poule* de Rameau, unen la sonrisa al lirismo de un *Rossignol amoureux* que podría haber cantado en los boscajes de Watteau, *Tendres Plaintes* que tienen la gracia *mièvre* un poco ñoña de Greuze y la misma que Couperin encuentra en sus molinos de papel, en sus vendimiadoras, en sus juegos de jardín, los cuales, vencido ya el siglo, tuvieron en Fragonard su pintor-poeta.

Mas, como se dice, la gloria del siglo XVIII francés es su arte del clave, del "clavecin". El artificio manual había llegado a su punto de sazón y con él la perfección del estilo ornamental, profuso en su barroquismo, merced a cuya aglomeración de figuras rápidas podía dar una sensación de amplitud sonora de la que, acústicamente, era todavía incapaz el clave, pero que, en rigor, era un esfuerzo cuyo antecedente se encuentra en la técnica y estilo del laúd. Por la mayor facilidad y seguridad instrumental juntamente con la

mayor capacidad sonora, el clave destierra al laúd en pleno auge conservando en líneas generales su estilo y aun la forma de sus piezas características: la "suite" de danzas, con apenas diferencias a lo largo de la evolución de su mecánica. El tejido contrapuntal, procedente del estilo "para órgano o clave", se simplifica en Francia con Nicolás Gigault, que está al borde del siglo XVIII, mientras que el alto virtuosismo de ejecutante de Louis Marchand adquiere reputación internacional, y Bach mismo tomará, para desarrollarlo por su cuenta, alguno de sus temas. El italianismo fragante y flagrante de Rameau no es sino un caso habitual, como en Clerambault, pero en aquél procede, como en los clavicimbalistas italianos, en buena parte, del estilo del violín, tan floreciente en ese momento y del que en seguida hablaremos.[44]

Toda una familia de músicos, la de los Couperin, ejerce su arte con suma notabilidad, y culmina en François, el clavicembalista de Luis XIV, cuyas "suites" señalan el apogeo del clave francés del XVIII y cuyos "conciertos reales" ofrecen la más rica y bella música concertada del momento, sin rival apenas entre sus congéneres italianos e ingleses. El caso de la familia Couperin, como el de los Champion de Chambonnières y el de la familia Bach en Alemania está lejos de ser un caso insólito: es consecuencia de la transmisión hereditaria del patrimonio familiar en Francia, sus privilegios y oficios, desde el de rey, según se expresaba Luis XIV,[35] hasta el de campesino. Este Luis hacía ministros de la Guerra a los hijos de sus ministros de la Guerra anteriores como Louvois y su hijo Barbezieux, al paso que Louvois heredaba de su padre Le Tellier, a los trece años, su alta consideración política. Durante ciento cincuenta años los hombres de la familia Phélypeaux desempeñaron sin interrupción diversos ministerios, y en la burguesía se encontraban en el siglo XVIII cargos municipales usufructuados por la misma familia desde cuatro siglos antes. Curiosamente, los artistas, heredasen o no las disposiciones paternas, heredarían sus cargos o continuarían en el goce de sus privilegios. Los hijos de Lully, que estaban lejos de la notabilidad de su padre, le sucedieron en su puesto de músicos del rey; pero Lully padre les había enseñado una buena técnica para el caso: la de hacer componer sus óperas o ballets a otros músicos de oficio mediante retribución, y firmarlas ellos. La familia de los Couperin alcanza a una docena de músicos. La de los Philidor no fué inferior en número, y los hijos sucedían en su puesto al padre a los once años de edad, sin que se hable de precocidad alguna... Hubo asimismo familias de escultores: las de Adams, Clodion y Coustous. Con mayor razón los cómicos, los relojeros, los tapiceros, los orfebres, ceramistas, forjadores, etc., seguirían la tradición paterna que, en el caso de las artes menores o de los oficios artísticos, daba como excelente resultado la bondad en la mano de obra, la insuperable calidad en el artesanado.

El primer Couperin conocido, Luis, nació en Chaume en 1630 y dejó escritas algunas piezas para clave. Dos hermanos suyos nacieron en los años consecutivos. Francisco, el segundo hermano, fué discípulo de Chambonnières y se dedicó a la música de iglesia; el tercero, Carlos, fué notable organista. François Couperin, al que se da el sobrenombre de "el grande", fué hijo de este último (París, 1668-1733), tan celebrado en el juego del clave como en el del órgano, en cuyo puesto de la iglesia parisiense de San Gervasio sucedió a su tío y a su padre. Aun cuando recientemente se hayan impreso las obras de carácter religioso de Couperin, su música para clave es la que guarda su nombre. Vibrante toda ella de una sensualidad suave y tierna, está inspirada por unas musas vivientes, de las que los títulos de sus obritas parecen querer guardar el recuerdo. Si el título de "galantería" ha podido denominar toda una época musical,* nunca mejor aplicado que en el caso de Couperin, donde esos nombres abundan o donde se desliza una alusión femenina: *La Augusta, La Majestuosa, La Laboriosa, La Antonina, La Tenebrosa, La Peligrosa, La Tierna Fanchon, la Nanette, La Manon, La Mimí, La Españoleta*... El mismo, en uno de los pintorescos Prólogos con los que encabeza sus libros de *Pièces de Clavecin* se expresa de este modo: "Siempre he tenido un objeto presente al componer estas piezas; diferentes ocasiones me los han proporcionado: así, pues, los títulos responden a las ideas que he tenido, y se me dispensará por no dar cuenta de ellas. Sin embargo, como entre estos títulos hay algunos que parecen serme halagüeños, es bueno advertir que las piezas a que pertenecen son una especie de retratos que, bajo mis dedos, han evocado a veces bastante bien, el parecido, y que la mayor parte de estos títulos están dados mejor a los amables originales que he querido representar, que a las copias musicales que he sacado de ellos...[46]

En el primero de esos prólogos Couperin insiste en el cuidado con que ha trabajado la parte referente a la técnica del instrumento. Desde este punto de vista, Dannreuther hace notar[47] la indudable influencia que las "suites de pièces de clavecin" y su método para tocar este instrumento ejercieron sobre Juan Sebastián Bach, tanto en su parte práctica (modo de toque, digitado,

* El vocablo *galanterie* (o *galante)* fué aplicado a la música de clave por los músicos alemanes del XVIII para referirse al estilo ligero, cantante y adornado que solicitaba la afición del momento. Su procedencia francesa está clara, aunque en Francia no se haya usado el vocablo de una manera específicamente musical. Kuhnau pasa por haber sido uno de los primeros clavicembalistas que introdujeron en Alemania esta manera de escribir para el teclado, hacia 1690. Le siguió Teófilo Muffat, quien hace notar que sus *Componimenti* (hacia 1735) contienen "Caprichos llamados piezas galantes". Carlos Felipe Manuel Bach y Mozart continuaron practicando ese estilo, que cae fuera de la moda con este último y desaparece tras de dejar algunas huellas en la primera manera de Beethoven. Véase M. BRENET, *Dictionnaire de Musique*, París, 1926.

ejecución de los adornos, trinos, arpegios, etc.) como por la forma y contenido de algunas piezas. Las que principalmente integran las *suites* francesas e inglesas (sobre la música alemana para clave se hablará más adelante, al referirnos a la época de Bach), basadas en la música de danza, provienen frecuentemente, según Dannreuther, de las tonadas francesas de danzas entonces corrientes y de las cuales las *suites* de Couperin constituían los mejores modelos. Bach llega en algunos casos hasta copiar las curiosas particularidades rítmicas que dan a algunas páginas de Couperin, sobre todo en las *courantes*, un aire especial de rudeza y de angulosidad sin semejanza en las danzas italianas de ese título.

Entre los continuadores, imitadores de Couperin, solamente Dandrieu puede aspirar a una mención en una revista sintética como la presente. Tras de él, el arte del clave francés, amanerado, preciosista, *bavard*, de una frivolidad estimada de buen gusto por la sociedad a la que estaba destinado, se extingue prácticamente con Daquin, Royer y Fouquet. Su magnífico rival, el clave italiano de Scarlatti, no le sobrevive por mucho tiempo más, y cuando el gran clavicembalista de Bárbara de Braganza moría en Madrid, en 1757, pudo darse cuenta de que el arte tan lleno de invención como de gracia, tan fino de sentido como de perfecta hechura en sus diversos tanteos, tan penetrado de espíritu popular, entre napolitano y madrileño, y aun de la ópera bufa y giros de guitarreo, estaba a punto de perecer en su país para dar paso a los compositores que en un nuevo sesgo como Alberti (que se daba a sí mismo el nombre de *dilettante*), Sarti, Paisiello o Turini, iban a aparejar el camino de un Mozart.[48] Y en España, en la que Scarlatti, como sus compatriotas el violinista Manfredi y el violoncellista Boccherini, sólo encontraban ecos empalidecidos de los estilos y maneras italianas, si su propio arte tenía una continuación fugaz en el fraile de El Escorial Antonio Soler, en seguida decayó para reaparecer, como en Italia, en una floración fresca cuando el pianoforte reemplazaba al clave en todos sus oficios.[49]

El vocablo francés de "clavecin", ya se ha dicho, no es sino el apócope, típico de ese país, de "clavicembalo" (*Clavicem*, pronunciado a la francesa, *clavesen*). Por su parte, "clavicembalo" no es sino la unión del vocablo que indica las teclas o llaves, *claves*, y el primitivo *cymbolum, cembalo*. (*Címbanos*, en Castilla, a fines del siglo xv, mientras se encuentra *simbols* en Levante por la misma época y asimismo *zímbele* ("clavizímbele") en los Países Bajos en el siglo xvi.)[50] Los "gravicémbalos" empleados por Monteverde y aun por Domenico Scarlatti no son, probablemente, sino una corrupción del nombre genérico, pero pudieran aludir a una costumbre más tarde practicada en Francia (y que pudo datar de aquella época temprana por su conveniencia en la orquesta, aunque no al parecer en la música para solista) de los claves

à ravalement o extendidos *en aval,* hacia abajo, hacia el grave, de los cuales se hablará en seguida. El nombre de *arpicordo* se usa a veces en Italia como sinónimo del clavicémbalo y hace feliz a los ingleses al conocerlo, quienes lo llaman ya permanentemente *harpsichord.*

El principio fundamental en ellos, y el que los distingue de su hermano el clavicordio, es la *spina,* el bastoncillo o saltador, o *jack,** provisto de una uña que hiere la cuerda como lo hace la púa de la mandolina, la "peñola" en los viejos laúdes moriscos y españoles. De esa *spina* proviene el nombre de "espineta" y semejantes, primer esbozo del clave, cuya espina era, en la especie, una pluma o trocito de cuero. (En los ejemplares más antiguos conocidos como el del Museo Correr, en Venecia, al que A. J. Hipkins, en el *Grove* concede los honores de una máxima vetustez, la espina era de metal; clavicímbanos españoles, al parecer del siglo XVIII, estaban así montados). Otras sustancias daban, al tañer las cuerdas, diferentes timbres que los constructores de clave favorecieron y que constituían, con otras particularidades, una de las más notables en estos instrumentos.

Aunque el clavicordio tuviese sobre él una ventaja grande, la de la llamada "expresión", que no era, en resumen, sino la posibilidad de gradaciones dinámicas (*piano* o *forte* que, como se ve, fué una de las causas más señaladas en la evolución de este tipo de instrumentos), el clavicémbalo lo sobrepasó notoriamente hasta convertirse en el instrumento propio para los grandes salones, la música concertada y el que llevaba el "bajo continuo" en la orquesta. Su capacidad, de un volumen sonoro mayor que su congénere, fué una de las causas; otra fué la posibilidad de obtener timbres diferentes por procedimientos que se detallarán sumariamente; en fin, otros problemas que se planteaban a los constructores y a los propios músicos, tales como la posibilidad del cromatismo, de la entonación justa en las notas enarmónicas y otras invenciones como la "octava corta" eran comunes a ambos instrumentos, así como la posibilidad de obtener diversos sonidos con una misma tecla por el procedimiento de los paños, o *écarlatte,* que se tejían entre las cuerdas.

Es curioso pensar en el hecho de que los dos instrumentos de teclado y cuerdas no progresasen simultáneamente, ya que el procedimiento de golpearlas presentaba ventajas que no poseía el de las cuerdas pellizcadas ("arañadas" mejor dicho). La razón explicada por A. J. Hipkins, en el *Grove,*

> *How oft, when thou, my music, music play'st*
> *Upon that blessed wood whose motion sounds*
> *With thy sweet fingers, when thou gently sway'st*
> *The wiry concord that mine ear confounds*
> *Do I envy those jacks that nimble leap*
> *To kiss the tender inward of thy hand...*
>
> SHAKESPEARE, *Soneto* CXXVIII.

consiste en que la introducción de los mazos o saltadores en el cuerpo del instrumento debilitaba el marco donde iban insertas las cuerdas, impidiendo, por lo tanto, el empleo de cuerdas gruesas (para notas graves) y el de su número, mientras que ambas cosas podían hacerse en el clavicímbalo: este problema, al parecer tan simple, detuvo por tres siglos la evolución del clavicordio hasta su transformación, en colaboración con el clavicémbalo, con el piano de martillos de Cristofori, el *cembalo col piano e forte.*

Hemos visto que el monacordio de Bermudo constaba de 42 teclas. Los clavicémbalos y las espinetas grandes descritas por el P. Mersenne* tienen, por término medio, 49, de las cuales 29 eran "principales" y 20 "fingidas". No todas las teclas correspondían al sonido que hoy esperamos que hayan de producir: una de las particularidades de los primeros claves (en ambas especies, así como en algunos órganos pequeños), en efecto, consistía en que por debajo de la primera octava completa se añadían ciertas teclas que daban notas propicias para ser tenidas por bajos de la armonía en tonos naturales, cosa derivada de los instrumentos como el laúd y la guitarra, sobre los que se tañen tonos no excesivamente alterados: esto, que se practica hoy mismo en la guitarra popular, cuyas dos cuerdas graves apenas sirven sino para dar los bajos *mi-la,* dió origen a las cuerdas colocadas fuera del "tasto", y por lo tanto imposibilitadas de que se pisase en ellas, que caracterizaban a la tiorba.

Tal práctica es lo que se llamó la "octava corta". Bermudo no la da ningún nombre, pero pinta el teclado de su monacordio de esta manera: las teclas 1, 2, 3, 4 que (al parecer) empiezan por *mi,* que suena *do,* están consideradas en este orden: 1, 4, 2, 5, 3, 6, 7, 8, 9, etc. y los sonidos a que corresponden son: tecla 1, *do;* tecla 4 (la segunda ascendiendo), *fa;* tecla 2 (negra, encima de la anterior) *fa sostenido;* tecla 5 (la tercera blanca), *sol,* tecla 3 (encima de la anterior), *sol sostenido;* tecla 6 (la cuarta blanca), *la;* tecla 7 (negra, encima de la anterior), *si bemol;* tecla 8 (la quinta blanca), *si natural,* y, desde este momento, como en la actualidad. Las cuerdas más graves de este monacordio común dan, pues, *do, fa, sol, la.* La razón del orden numérico al parecer tan extraño, debe de consistir en que los números representan las cuerdas, en las teclas. Así, los sonidos *do, fa sostenido* y *sol sostenido* (1, 2 y 3) se obtienen sobre la primera cuerda. La tecla contigua *fa,* es ya un cuarto sonido, *sol* el quinto, *la* el sexto, sobre cuya cuerda se obtiene el séptimo, o *si bemol* y así sucesivamente: 9, 19, *do-do sostenido* (pero no *re bemol);* 11, 12, *re-mi bemol* (pero no *re sostenido).* En cuanto a la distinción entre teclas blancas y negras debe recordarse que en algunos clavicémbalos del siglo XVIII las teclas diatónicas eran negras (de ébano) y blancas (de marfil) las cromáticas.

* *Harmonie Universelle,* 1636-37.

La denominación de las teclas "fingidas" en Mersenne deriva de este procedimiento de dar sonidos convencionales a las teclas, lo cual viene a corresponder, en cierto modo a la *scordatura* o cambio de afinación en los instrumentistas de cuerda para algunas de éstas, las más graves, corrientemente. Una espineta de 1702 [51] que comienza por *mi-fa,* suena, en rigor, *do-fa;* siguen las notas negras *fa sostenido, sol-sol sostenido,* pero esas teclas negras suenan en realidad *re* y *mi,* de manera que la primera octava (que debía ser de *mi* a *mi)* suena sucesivamente *do, fa, re, sol, mi, la, si bemol, si, do, do sostenido, re,* etc.

Cuando el empleo de las notas que correspondían realmente a las teclas "fingidas" se hizo necesario, se acudió al expediente de "romper" la tecla en dos trozos (como hoy hacen algunos constructores de pianos en cuartos de tono): la primera mitad de la tecla sonaba *re,* la segunda el *fa sostenido* suprimido, y así, *mi, sol sostenido* para la segunda tecla negra, lo cual dió origen al término de "octava rota" u *octave brisée.* La necesidad de emplear las dos notas enarmónicas en el curso del tiempo, antes de llegarse al "acuerdo" de su falsa entonación prorrateando la diferencia entre ambas, obligó en el siglo XVII[52] a emplear el sistema "brisé" para una tecla cuya primera mitad daba, por ejemplo, *re sostenido* y la segunda mitad, *mi bemol.*

El arbitrio de la "octava corta" llevó a extenderla aún más al grave (y otras veces al agudo) merced a algunas teclas añadidas. Es lo que se denominó *ravalement.* La moda o necesidad de los *clavecins à ravalement* se generalizó tanto en algún momento que los claves corrientes se acomodaban al *ravalement,* transformación que hizo famosos a algunos constructores como Blanchet y Taskyn, los cuales lograban dar por este procedimiento y el de un *ravalement* superlativo o *grand ravalement* hasta la ilusión de cinco octavas.[53]

A veces, este procedimiento, hoy tan extraño, se lograba mediante una hechura mucho más notable y que dió origen a todo un nuevo orden de cosas: la adición de un segundo teclado que prolongaba el *ravalement,*[54] pero que pronto fué entendido de una manera enteramente diferente.

A las sutiles complicaciones de la afinación (obligadas por el concepto acústico de la época anterior al "temperamento") se añadían otras en las que la necesidad estética luchaba contra las dificultades materiales. Volumen sonoro, reducido por la resistencia del bastidor a la tensión de las cuerdas; matiz dinámico, *(p.* y *f.)* cuya restringida gama de claroscuro estaba obligada por el sistema, seco y duro, de la pulsación de las cuerdas, de donde procedía una monotonía de timbre (asaz semejante a la del laúd) que se quiso remediar en virtud de multitud de expedientes como los "registros" y "combinaciones", tan interesantes para comprender bien la música del clave como lo es la necesidad de ornamentar con giros de notas rápidas las melodías

(que pueden ser "tenidas" en la voz o en violas y violines, instrumentos que, por otra parte, "ornamentaban" también), a fin de sugerir un cuerpo de resonancia de que el clave era incapaz, pero que el oído exigía como fondo de los enlaces armónicos, a la par que los *agréments* respondían al gusto barroco de la época para ir reduciéndose conforme los instrumentos ganaban en volumen sonoro y, con él, la resonancia interior.

La multiplicidad de teclados fué el primer paso en la riqueza técnica de los claves *a spina* por varias razones. Si el laúd era un instrumento de timbre uniforme, el órgano era, al contrario, el más rico. Los dos teclados del órgano pasarían a virginales, espinetas y clavicémbalos desde los comienzos del siglo XVI: las colecciones organológicas de varios países presentan instrumentos de esa clase con dos teclados desde 1530 y antes, hasta el siglo XVIII, y clavicémbalos con los tres teclados ya mencionados por Mersenne. En otro, descrito por Marpurg, a mediados del XVIII, un teclado sirve para preludiar y acompañar, otro para tocar "a solo" y de una manera concertante, virtuosista; el tercero produce un efecto de "eco", es decir, del matiz "piano".[55]

Pero, además de eso, estos claves, mediante diferentes ingeniosidades mecánicas, mostraban hasta quince diferentes combinaciones de timbres que se lograban variando la sustancia de las cuerdas (tripa, latón, cobre, acero o bien poniendo en los saltadores uñas o lengüetas de diferentes sustancias (pluma de cuervo, piel de búfalo, cuero engrasado, metal, etc.), todo lo cual ofrecía oportunos "registros", o bien se lograba mayor cantidad de sonido duplicando al unísono o a la octava las cuerdas pulsadas si, por diferentes "combinnaciones" mecánicas, se hacía que una tecla actuase sobre varios saltadores y éstos sobre sendas cuerdas, dispuestas en series y actuadas por distintos *jacks*, cuyos timbres podían mezclarse según la fantasía del ejecutante, como en el órgano. Se conservan claves del famoso constructor Ruckers, de 1590, con dos teclados que actúan sobre tres series o filas de cuerdas, mientras que Praetorius, en 1619, habla de clavicimbalos con cuatro series, juegos cuyo método describe Mersenne denominándolos de "dieciseis pies", de "ocho pies", de "cuatro pies o spineta", de "bordon" si va doblado a la octava grave; en fin, los titulados "juegos de violas", de "laúdes y arpas" cuyo conjunto, prolongado tiempo después de la desaparición del clave, se aplicó a los pianofortes *organisés*, es decir, provistos de juegos como el órgano, y que constructores modernos han tenido la fantasía de seguir aplicando a nuestros pianos por puro capricho. Mauricio Ravel, el gran compositor francés, poseía uno de ellos y se complacía en esos registros, que, decía él, le sugerían armonías insólitas, tanto como la resonancia de la guitarra a Debussy o a Manuel de Falla.

Para actuar sobre esos registros se apeló a procedimientos asimismo derivados de la técnica del órgano: los pedales, en primer término, multipli-

cándolos, las rodilleras, los juegos de enganche y hasta las "persianas" para obtener gradaciones de sonido según que las tablillas de las mismas se abrían o cerraban. De todas esas invenciones, sin duda poco practicadas, sólo persistieron las que se referían a la posibilidad de variaciones dinámicas, a la obtención de "pianos" y "fuertes", vieja necesidad musical que va a encontrar su realización en el instrumento de macillos (tras de diversas probaturas que dieron origen a instrumentos esporádicos más o menos gustados un momento, pero sin trascendencia) que construyó en Florencia al comenzar el siglo XVIII el fabricante de claves Bartolomeo Cristofori casi simultáneamente con otros ensayos en Francia y Alemania.* [56] Sin embargo, los defectos del nuevo instrumento (desigualdad, dureza, mecánica ruidosa y lenta) hacían de este *cémbalo col piano e forte* un instrumento mucho más tosco y grosero que los claves, a los que tardó en sustituir casi todo lo que duró el siglo XVIII, y solamente las mejoras introducidas en él por Sebastián Erard, en 1772, comenzaron a extenderlo en un momento en que, por otra parte, desaparecía el exceso ornamental, la minuciosidad en el estilo de escritura, el gusto por la graciosa frivolidad. La riqueza "interior" de la forma Sonata, en constante desarrollo, determinaría parejamente la mayor adecuación del instrumento novel a las necesidades estéticas del nuevo período musical que la Sonata llevaba en su seno.

* El primer *gravicembalo col piano e forte* que se conoce es obra de Cristofori. Data del año 1702, y lleva las armas de Fernando de Médicis. Se conserva en el Museo de la Universidad de Michigan (E. U.). En 1711 Scipione Maffei hizo mención de este tipo de instrumentos en una memoria publicada en el *Giornale dei Letterati d'Italia.* Un francés llamado Marius presentó un proyecto semejante en 1716 a la Academia de Francia. En 1721 lo hizo a la corte de Dresde el organista Chr. G. Schroeter.

NOTAS

[1] En el siglo III a. c., según Curt Sachs. En el año 180, según Johannes Wolf. En tiempos de Ptolomeo VII Evergeter (170-118), según Ch. MUTIN; *Encicl. del Conservatorio de París,* 2ª parte, vol. II. Según Bouillet, Herón, discípulo de Ctesibio, fué, probablemente, su hijo.

[2] *Grove's Dictionary*: Artículos "Hydraulus" y "Organ". Lo que se ha creído ser teclas en el órgano de tierra cocida del Museo de Cartago (siglo I ó II) no son aún sino tirantes para hacer oír los tubos sucesivamente. Véase MUTIN, *Ob. cit.*, p. 1051.

[3] MITJANA, *Hist. de la Musique en Espagne,* p. 1919.

[4] K. D. HARTMANN, *Historia de los estilos artísticos,* Barcelona, 1923. 6º. Karl SCHAEFER, *La Arquitectura de Occidente,* Barcelona, 1929, pp. 73-81.

[5] D. N. FERGUSON, *A History of Musical Thought,* Londres, 1935, p. 132; H. ANGLÉS, *Ob. cit.*, cap. V, ha encontrado un documento donde figura el órgano en la consagración de la Iglesia de Tona, en el año 888, por Gutmarus, obispo de Vich. A la misma diócesis pertenecía el monasterio de San Benet de Bages, cuya consagración ocurre en

el año 972 con un órgano que *diffundebat sonus ab atrio laudantes*. El obispo Victerp hizo construir uno para la iglesia de Ausburgo (Alemania) hacia el año 800. Según Walafrid Strabon, en 824 había un órgano en el monasterio de Reichnau. Luis el Piadoso hace construir uno para su palacio de Aquisgran el año 826; pero A. GASTOUÉ, *L'Orgue en France*, París, 1924, p. 33, dice que el primer órgano eclesiástico conocido en esa nación fué el de la Abadía de Saint-Savin, en Poitiers, el cual data del año 827. En la catedral de Estrasburgo se instaló uno en 830. Las ilustraciones del Salterio de Utrecht (860) se referían, pues, más o menos puntualmente, a los instrumentos de esa época.

En su *History of Music* (I, 401) Hawkins describe y hasta dibuja un órgano de treinta tubos que habría existido en un convento de monjas en Grado (España) hacia el año 580.

[6] Los dibujos del Salterio de Utrecht pueden verse en KINSKY, *Ob. cit.*, p. 32. El dibujo referente al obelisco de Teodosio está reproducido en el *Grove*, artículo "Organ". Otros posteriores (del monje Teófilo), que se repiten en las miniaturas del libro de oraciones de Santa Isabel, en la Biblioteca Nacional de Viena, se encuentran en KINSKY, *op. cit.*, p. 45.

[7] La nota al pie de la p. 205 del vol. I (que queda corregida en la n. 37 del cap. I de la Cuarta parte, p. 404) debe leerse así: "Recuérdese, además, que Constantino VI, emperador de Bizancio, envió un órgano a Pepino el Breve, padre de Carlomagno, y Harun-al-Raschid (Arraxid) envió otro a este mismo." Fechas principales: Pepino el Breve, rey de los francos desde el año 762 al 768. Carlomagno (nacido en 742), rey de 768 a 814. Harun-al-Raschid, califa de Damasco de 786 a 809. J. RIBERA, *La Música de las Cantigas, Música en la corte de los Califas de Damasco y Bagdad. Apogeo de Harun Arraxid, Instrumentos fabricados en Sevilla en el siglo xiii según el Secundí*, p. 72.

[8] Las primeras menciones se encuentran en Gonzalo de BERCEO, "Organos más temprados" *(Milagros de Nuestra Señora*, estrofa 7 c.), los cuales figuran ya en los libros de *Cuentas de entrada y gasto* de Sancho IV el Bravo, en 1293. Los órganos mencionados por Juan Ruiz, que salieron a recibir a Don Amor con tantos otros instrumentos, eran contemporáneos de los que tocaba el juglar "Johan dels orgens", flamenco,* al servicio del Duque de Borgoña, a quien se lo pide prestado Juan I de Aragón, en Zaragoza, 1388. Otra carta de la misma fecha y procedencia los denomina "petits orguens" en los que el citado "ministrer" toca "estampidas" y otras obras que "tiene anotadas" en un libro.

Juan del Encina los menciona junto a monacordios, dulcemelos, clavicordios, clavecímbanos y salterios en su *Triunfo del Amor*, "representación" escrita, al parecer, con motivo de la boda del príncipe Don Juan con Doña Margarita de Austria y que vería la luz en Burgos pocos días después del 2 de abril de 1497.

La reina católica Doña Isabel tenía a su servicio "tres organistas" *(Lista de Oficiales*, 1489), y en el inventario mandado hacer por la reina en Segovia, el año 1503, se mencionan "unos órganos de hoja de Flandes, viejos, con fuelles". "De hoja" puede interpretarse *a)* con tubos de hoja de latón; *b)* con tubos de lengüeta; *c)* que se cerraban con portezuelas como los mostrados por KINSKY, *Ob. cit.*, pp. 107, 119 y 120. Un "cargo" de 1480 habla de unos "órganos con fuelles, pesas y cañas de madera tosca".

Los violeros de Sevilla por esa época *(Ordenanzas*, 1502) prescribían que el violero "sepa fazer un claviórgano y un clavecímbano", etc. El claviórgano unía a la vez el tubo y la cuerda y debió de ser lo que los franceses denominaron *clavecin organisé*. Véase su descripción en NASARRE, *Fragmentos músicos* (2ª mitad del siglo XVI), p. 133.

* F. PEDRELL, *Organografía* (Cartas Reales del Archivo G. de la C. de Aragón, nº 1955).

El príncipe Don Juan antes aludido, hijo de los Reyes Católicos, tenía en su cámara "un claviórgano e órganos e clavecímbanos e clavicordio", etc., todos los cuales sabía tocar.

Había órganos en las iglesias de Zaragoza, donde se celebró en 1502 la entrada de Felipe el Hermoso, y en la Real Capilla de Felipe II se enseñaba a tocar el órgano a los niños de coro (1601). En su cámara tenía claviórganos "grandes". Los órganos mencionados por CERONE en *El Melopeo* (1613) tienen, como los "regales" u "órganos de regalía" y claves, de 42 a 50 voces. Véase la reseña cronológica de Ch. MUTIN, *Ob. cit.*, pp. 1054-55.

[9] KINSKY, *Ob. cit.*, pp. 39, 41, 44, 45, 49, 50, 56, 57, 58, 62, 66, 74, 75, 96, 107 (órgano de Claudio Merulo, 1553-1604), 168 (Virdung), 119 y 120 ("positivos" italianos y alemanes). Según Mutin, los órganos anteriores al siglo XII tenían por base la escala formada por estos tetracordios: *si-do-re-mi fa-sol-la-si do-re-mi-fa.*

[10] Th. GÉROLD, *Ob. cit.*, p. 418.

[11] Se encuentras obras grabadas en discos: de Giovanni Gabrieli (1557-1612 c.) *Ricercare,* para órgano, A. S. nº 4; de Gerolamo Frescobaldi (1583-1644) *Fuga en sol menor,* V. 1663. *Toccata,* A. S., nº 4. La colección de la casa Pathé, de París, titulada *Trois Siècles de Musique d'Orgue,* contiene doce discos, entre los cuales se encuentran, de esta época, obras de Landino, Palestrina, Gabrieli, Frescobaldi, Cabezón y Santa María. La técnica de la ornamentación se encuentra detallada en *Il Transilvano,* de G. Dirutta, mencionada en el capítulo anterior. Un *ricercare* o *recercada* para violón (viola de gambas) perteneciente al libro de Diego ORTIZ *Tratado de glosas sobre clausulas,* Roma, 1553, se halla en el disco nº 40 de la *Anthologie Sonore.*

[12] Samuel Scheidt (1587-1654), *Coral-Parafrasis:* Credo in unum Deum· *(Tablatura nova in gratiam organistarum,* Hamburgo, 1624), para órgano. Disco nº 10 de la *Anthologie Sonore.* Ejemplos de la técnica de la variación en el coral se encuentran en GUILMANT, *Ob. cit.*, pp. 1132 *ss.*

[13] Una *suite* para orquesta (cuerda y trompetas), (overtura, marcha y minué), de Johann Kaspar Fischer (1650-1746), titulada *Le Journal du Printemps* (*A. S.*, disco nº 52), y que figura en la serie de manuscritos del Conservatorio de París conocida por *Colección Philidor,* fué tenida durante largo tiempo por composición de Lully. A la inversa, cuando en el siglo XIX fueron encontrados viejos manuscritos de la mano de J. S. Bach, en un momento en que se había olvidado el estilo italiano de la primera mitad del siglo XVIII, se atribuyeron a Juan Sebastián y a su hijo W. Friedemann obras que habían transcrito de Vivaldi. Incluso alguna obra de Couperin fué atribuída en este tiempo a J. S. Bach.

[14] Johann Pachelbel (1653-1706), *Coral-Parafrasis* para órgano, sobre el Padrenuestro *(Denkmäler deutscher Tonkunst,* Leipzig, 1903), en la *Anthologie Sonore,* disco nº 10. *Chacona* para órgano, disco C-D 17220. Preludios de coral para órgano. *Allein Gott* G-FM 23. *Von Himmel,* G-FM 23. *Pastoral* (ibid.), U-EP 174. *Toccata* en do mayor, Coral *La falta de Adán* y Buxtehude, *Fantasía sobre el coral Gracias te doy, Señor,* en el disco Pathé nº 70 de la colección *Trois siècles de Musique d'Orgue.* Tocata en Fa mayor, de Froberger (?-1667) y coral *Oh, Señor, dígnate desde el cielo,* de Hanff, en el disco nº 69 de la misma colección. *Trompette et air,* de Purcell (1658-1695), *ibid.*, nº 66. *Récit de cromorne,* de Fr. Couperin (1668-1783), *Noël sur les flautes, de Daquin* (1694-1772) y *Dialogue sur les Grands Jeux,* de Clérambault (1676-1749), en el disco nº 68 de la misma colección.

[15] G. Ph. Telemann (1681-1767), música para clave, para instrumentos concertados y para voces, en discos que se detallarán más lejos.

Johannes Kuhnau (1660-1722), *Sonata Biblica* (clavicordio), A. S., disco nº 3. Sobre ambos véase R. ROLLAND, *Voyage musical au pays du passé*, París, 1920.

[16] Ch. van den BORREN, *Les Origines de la Musique de clavier en Angleterre*, Bruxelles, 1912, p. 2; Curt SACHS, *Real Lexikon des Instrumentes*. La idea de que fuese un instrumento ideal para doncellas se mantiene en la serie de piezas de Byrd, Bull y Gibbons titulada *Parthenia or the Maydenhead*, que dice ser *the first musicke that ever was printed for the virginals* (en 1611, en Londres). La etimología propuesta por Sachs parece convincente, pero este autor no nos ilustra documentalmente sobre su procedencia.

[17] Fechadas en Villafranca del Panadés, 1387: "Manamos quencontinent nos trasmetats I sturment appelat axaquier". Otra carta de 1388 detalla diciendo que se trata de "I sturment semblant dorguens que sona ab cordes". Otra, del 13 de septiembre del mismo año, fechada en Zaragoza, al Duque de Borgoña: "vos havets un ministrer entrels altres que es abte de tocar exaquier a los petits orguens". En el mismo año, al vizconde de Roda: "e aport sen lo seu exaquier e los petites orguens"... "digats al dit Jehan que aport lo libre on te notades les estampides e les altres obres que sob brel exaquier et les orguens". Estos "ministrers", como otros de "xalamia" ("calamelum", "calumet", "caramillo"), iban y venían de Aragón y Cataluña a Flandes, a Francia y a Lombardía. En cuanto a los "petits orguens", eran de dos clases: "orguens de coll" y "orguens de peu". "Cartas Reales", nº 1954, fols. 115, 150, 371, en el *Archivo de la Corona de Aragón*. Véase Antonio de BOFARULL, "Ministriles y juglares de la Corona de Aragón", en *El Arte*, entrega II, Barcelona, 1º de septiembre de 1859, y Antonio MARTÍNEZ DEL ROMERO, "Estudios históricos sobre ministriles, juglares, bardos, maestros cantores y gitanos músicos", en el *Semanario Pintoresco Español*, 2, 9 y 16 de junio de 1850. PEDRELL, *Organografía antigua española*, y R. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y juglares*.

"En el siglo XII el teclado apareció en pequeños órganos portátiles de una extensión de una octava o una duodécima. [En el Pórtico de la Gloria, en una "chifonía" u "organistrum", tocada por dos ejecutantes. Santiago de Compostela, 1188.] Algún constructor ingenioso concibió la idea, en el siglo XIV, de aplicar el mecanismo del teclado a instrumentos populares, como salterios y dulcimers" ("dulcemelos", en Juan del Encina, tocados aquéllos con una púa y éstos con un martillito u horquilla, lo cual establece la raíz de la dualidad clavicímbalo-clavicordio. Véase *El Triunfo del Amor*, así como el inventario de "cosas de música" de Isabel la Católica, en Segovia, 1503), "juntamente con el mecanismo para pulsar o golpear la cuerda por medio de una palanca unida a la tecla", Kathleen SCHLESINGER, "The significance of Musical Instruments in the evolution of Music", volumen de introducción a la *Oxford History of Music*.

Aun cuando el "exaquier" se encuentra en España en el siglo XIV y el "eschaqueil" en Francia en la misma época, algunos años antes, Th. GÉROLD, *Ob. cit.*, p. 408, advierte que su equivalente alemán, el *Schachbrett* no aparece hasta los primeros años del siglo XV, en la narración alemana de CERSNE, *Der Minne Regel*, que viene a equivaler a la provenzal sobre las *Leys d'Amors*.

No conocemos iconografía relativa a exaquiers y dulcemelos, acaso por la identificación de estos instrumentos con virginales y salterios. En la obra citada de KINSKY se encuentran virginales y claviórganos flamencos del siglo XVI, algunos de los cuales sirvieron en la corte inglesa (pp. 117-22), así como el virginal italiano o espineta de la reina Isabel (p. 123).

Espinetas flamencas del siglo XVI se encuentran en la p. 91; alemanas, en la p. 92; francesas, en la p. 96; Salterios flamencos del siglo XVI, en la p. 93; francés ("tympanum" en concierto con laúd y flauta), del siglo XVIII, en la p. 239, y uno español del mismo

siglo, en un concierto o "academia musical" de clavicímbalo, arpa, viola, guitarra, flauta (de boca y traversera), en el libro de Pablo MINGUET E IROL, Madrid, 1752, grabado reproducido por Kinsky, p. 240.

18 *Muse de ble, qu'on prent à terre*
Trepié, l' eschaquier d'Engleterre

en *La Prise d' Alexandrie*, v. 1167 (edición de Mas Latrie, Ginebra, 1877). El "echiquier" aparece en el siglo XV, con Molinet, *Chanson sur la journée de Guineyate.*

19 Todavía en 1927, en la edición manual de su diccionario, la Real Academia Española imprime sin empacho: *"Clavicímbano,* m. *Clavicordio." "Clavicordio,* m. antiguo instrumento músico de cuerdas de alambre y con teclado, en su forma total semejante al piano de cola, pero con la diferencia de que el mecanismo en el *clavicordio* hace sonar las cuerdas hiriéndolas con puntas de pluma o lengüetas de cobre." El error se repite, agravado, en la 16ª edición del diccionario "grande" publicada en Madrid en el "año de la Victoria".

20 "Echequier" o "eschequier" era el tablero donde se jugaba a los "échecs" ("xaque", en castellano). Así debió de tomarse en España el galicismo "escaque" por el propio juego del ajedrez, conocido de tiempo atrás en la Península.

"Al vuestro falsete mal juego de escaque" (Juan Alfonso de Baena, siglo XV). Alfonso Alvarez de Villasandino *(ibid.)*: "sy non yo en tablas, vos en axedrez". En Alfonso el Sabio, que escribió o mandó escribir sendos libros sobre los juegos de tablas y ajedrez (en 1283) se encuentra "acedrex" y "acedrez" (SOLALINDE, *Ant. de Alf. X*, p. 172).

Harpas e escaques que más acordavan
con el monicordio que bien parecia.

(Fay Diego de Valencia; s. XV.)

21 Cítara, flauta (de marfil) y flautas reales, sacabuche, chirimías, órgano, monacordios, módulos y melodías (?), baldosa, linfonía *(sic)*, dulcemelo, clavicordio, clavecímbano, salterio, harpa, monaulo, vihuela, laúd, atambor, atabal, trompeta, añafil, clarines, dulzaina, tamborinos: en total, 24 instrumentos. "Módulos y melodías" pudiera querer decir "modulando melodías" o "modulan melodías". Ambos vocablos son corrientes ya en el siglo XV, particularmente el segundo. Se encuentra: "delectable ocupación de los actos de melodías e modulaciones e instrumentos musicales", en Ruy SÁNCHEZ DE ARÉVALO, *Vergel de Príncipes* (1454-56). "En esta melodía", "Melodía muy extraña", en Alfonso ALVAREZ DE VILLASANDINO (1350-1428); "divina, fiel melodía", en Juan de PADILLA (1468-1522).

Pudiera ocurrir que tiempos de Encina el vocablo "melodía" no tuviese aún un sentido concreto en castellano, porque esa palabra tiene diferente significación en Francia y en Italia, por la misma época y hasta ya avanzado el siglo XIV. En Francia "melodie" es un conjunto sonoro de instrumeuntos y se emplea para celebrar la gran potencia de esta sonoridad, cosa que entusiasma a los escritores medievales, para quienes el vocablo "ruido" no tiene significación peyorativa. Vemos en Nicole DE MARGIVAL, *Le dit de la Panthère d'amour:*

Car j' oi si grant melodie
C' onques tele ne fu oïe,

puntualizando en seguida que lo era en *instruments de toutes manières.* Guillaume de Machaut, algunas décadas después del Arcipreste (que desconoce aún "melodía" tanto

como "concierto"), no deja lugar a dudas, porque si dice primero que si los instrumentos que detalla

... très grant noise menoient
Que c' estoit une grant merveille,

añade tres versos después

... qu'onques mais en sa vie
Ne vit si grant melodie.

(La Prise d'Alexandrie, véase nuestro primer volumen, pp. 372 *ss.).*

Sin embargo, "melodía", "melode", en el Dante, tiene una acepción análoga a lo que en castellano entendemos como tal:

con tre melode, che suonano in tree
ordini di letizia...
(Purgatorio, XXVIII, 119-20).

nella melode che lassú si canta
(Ibid, XXIV, 114).

... ume melode
che mi rapiva, sanza intender l' inno
(Ibid., XIV, 122-23.)

Qualunque melodia più dolce sona
(Ibid., XXIII, 97.)

22 Citado por PEDRELL, *Organografía,* p. 133. Puede verse un "claviórgano" (instrumento que dobla las cuerdas con tubos) de Amberes, 1579, en KINSKY, *Ob. cit.,* p. 120.

23 Una espineta que pudiera aparecer combada, como "a manera de media luna", con un arco muy abierto, se ve en la p. 91, nº 2, de la obra de KINSKY.

24 Quizá de la forma a que se alude en la nota anterior (?).

25 Obsérvese que Cerone —que no menciona el clavicordio— habla de un *arpicordio.* El término inglés general para todos los instrumentos de tecla era el de *harpsichord.* En Italia era corriente en el siglo XVII denominar "arpicordio" al "cembalo" (clavicembalo), y se recordará que Cerone era italiano y que su famoso *Melopeo* está impreso en Nápoles (1613).

Es posible que Nasarre, al hablar de un clave "piramidal", se refiriera al clave vertical o *upright harpsichord* (Museo Metropolitano de Nueva York), que es una invención efímera (más tarde aplicada al piano, llamado piano-arpa) en la que las cuerdas, en lugar de estar tendidas están en posición vertical, como es lo corriente en los pianos llamados por esa razón "verticales". Ese clavicémbalo vertical data de los últimos años del siglo XVI o del XVII y, al parecer, se extendió muy poco. El nombre de *clavicytherium* que le dieron sus inventores es literario y proviene de la denominación que da Virdung al clavicembalo en la obra antes mencionada, en cuyo ejemplo grabado toscamente parece, por defecto de perspectiva, que las cuerdas están en posición vertical.

26 La larga discusión acerca del nombre más exacto para este instrumento y sus orígenes puede quedar sentenciada por el buen juicio de Bermudo, cuando dice que el nombre que ha quedado a pesar de la multiplicidad de cuerdas es el de "monachordio", y añade: "Si de ignorancia no procede esto, será por reverencia del instrumento primero." A seguida examina, sin resolverla, la proposición de Virdung, al que Bermudo sigue en algunos pasajes, respecto a la posibilidad de que el nombre se aplique al unísono de las

varias cuerdas correspondientes a un determinado sonido (por varias razones, principalmente por aumentar el debilísimo volumen de tono del instrumento).

[27] La cuerda montada sobre dos caballetes estaba dividida por un puentecillo movible que se colocaba en los lugares indicados con una escala colocada bajo la cuerda para obtener los sonidos deseados. Se utilizaba para experiencias de física acústica o bien para dar el tono a los cantantes del coro. De aquí proviene la costumbre de utilizar los grandes monocordios de arco llamados "trompetas marinas" (corrupción de *Marien trumpetten)* que se han seguido utilizando en los conventos de monjas hasta muy recientemente. Véase KINSKY, *Ob. cit.*, núms. 37/1, 39/1-2-5, 47/7 y 54/3, 57/1 (de pequeño tamaño éstos; los más recientes son más altos que un hombre y tienen una cuerda de contrabajo que se toca en armónicos, con la técnica corriente de éstos).

[28] MACHAUT, en *Remède de Fortune*, v. 3973, cit. por Th. GÉROLD, *Ob. cit.*, p. 407; A. SCHAEFFNER, "Le Clavecin", en la *Enc. du Cons. de Paris*, 2ª parte, vol. III, p. 2038.

[29] Georg KINSKY, *Musikhistorisches Museum Heyer*, Colonia, 1910, pp. 114-116.

[30] Véase la fig. 1061 en el artículo mencionado de A. SCHAEFFNER.

[31] *Grove*, artículo "Clavicorde".

[32] *Harmonie Universelle* (1636-37), libro III.

[33] Esta preocupación no era exclusiva de Bermudo, como puede suponerse. Por la misma época encontramos otros intentos semejantes al suyo y que, como éste, tuvieron necesidad de esperar algún tiempo todavía antes de ser aceptados por la generalidad de los músicos y entrar en la práctica cotidiana del arte. Nicolás Vicentino (Nicolás de Vicenza, nacido en esta ciudad del Véneto en 1511) se declaró entusiasta partidario de las teorías musicales de los griegos, en respuesta a los ideales helénicos del "humanismo", y se propuso revivir el género cromático y enarmónico según los entendía la ciencia musical de la Edad Media. Para dar realidad a su intento inventó dos instrumentos, semejantes entre sí, que denominó *archiórgano* y *archicémbalo*, en cuyos teclados podía realizarse el cromatismo y la enarmonía, al parecer. Sus *Madrigales* abundan en pasajes cromáticos que Gesualdo da Venosa explotaría más artísticamente que él. Las teorías de Vicentino fueron sañudamente combatidas,* pero no dejó de tener partidarios como Alessandro Romano, Agostino de Ferrara y Caimo de Milán. Estas teorías quedaron expuestas en su libro *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, publicado en Roma en 1555, el mismo año de la segunda edición del libro de Bermudo. Los liutistas italianos de esta época, como Giulio Abundanti, Melchore de Barberis y Marcantonio dei Pifaro, emplean el cromatismo con creciente interés, sobre todo Pifaro. Véase Oscar CHILESSOTTI, "Notes sur les tablatures du luth et de guitarre", en *Enc. du Cons. de Paris*, 1ª parte, vol. II.

PRAETORIUS, en su *De Organographia*, en 1619, habla de un clavicimbalo construído por un organista de Praga en el año 1590, en Viena, donde ya había realizado esta idea; pero, al parecer, por el procedimiento de dar dos teclas en semitono a cada cuerda, es decir, dentro del sistema *lié*. Tanto en este caso, como en la vihuela de siete órdenes de Bermudo, "donde se tangan todos los semitonos", como en el del monacordio simple, este autor entiende siempre que se afinen los intervalos "justos", por lo cual dice que este último constituye el tipo de perfección instrumental, porque así se forma el oído perfecto (cap. 42). La ejecución del cromatismo, pues, en Bermudo no tiene nada que ver con el sistema aceptado por Bach de la identificación "práctica" de una nota bemolizada con la anterior sostenida *(si bemol, la sostenido)*. Esta identificación no se hizo,

* Una de sus más ásperas controversias fué la que sostuvo con Vicenzo Lusitano, para sentenciar en la cual fué llamado el famoso polifonista español Bartolomé de Escobedo (MITJANA, *H. de la M. en E.*, p. 1974).

por otra parte, de un golpe, sino por etapas. Véase más adelante lo que se dice de un clave de 1619 al hablar de las "octavas cortas" y, más lejos, sobre el "temperamento igual".

34 Van der BORREN, *Les origines de la musique de clavier en Angleterre*, p. 4.

35 Música para violas y laud o violas solas de músicos ingleses del XVI *(a chest of Viols*, a saber: dos "trebles" o sopranos, una viola alto, otra tenor y dos violas graves) se encuentra en el disco 5714 de la *Columbia History of Music* (Weelkes, *Fantasía;* Norcome, *Divisions on a Ground)* (Variaciones sobre un tema en el bajo). Para una voz acompañada por el laúd, en el disco 5715 de la misma colección (Dowland). Madrigales de Morley, Jones y Dowland, en el disco 58 de la *Antología Sonora* y en los números 5716 y 5717 de la *Columbia* (Pilkington, Morley, Weelkes, Gibbons).

36 El primer libro impreso de música inglesa para virginales es la colección titulada *Parthenia* (título derivado de la danza griega para vírgenes, en alusión, sin duda, al instrumento para el que estaban destinadas estas piezas) o *The Maydenhead (of the first musicke that euer was printed for the Virginalls),* música que estaba *composed by the three famous Masters William Byrd, Dr. John Bull and Orlando Gibbons,* gentileshombres de la Muy Ilustre Capilla de Su Majestad. El libro fué grabado en 1611, lo que quiere decir que en el tiempo en que la música para virginal estaba en su apogeo no se imprimió ni una sola obra de este género (una famosa colección manuscrita de piezas para virginal es la titulada *Fitzwilliam Virginal Book,* que data aproximadamente de 1603), lo que tal vez explique su rápida decadencia y el que no pasase a otros países (salvo indirectamente, según se ha señalado, para el carácter poético de algunas piezas). Los discos 5712 y 5713 de la *Columbia H. of M.* contienen varias obras de esa colección: una Pavana seguida de Gallarda, tituladas *The Earl of Salisbury,* según lo acostumbrado en Italia, de Byrd (el conde de Salisbury fué el famoso secretario de la reina Isabel en sus últimos años y de Jacobo I en los primeros de su reinado); *La caza del Rey (The King's Hunt)* de Bull reproduce un género ilustre desde tiempos anteriores y es una pieza notable por su virtuosidad y sentido de la continuidad dinámica; las miniaturas de Farnaby se imprimen en el otro lado de este disco. *Las Campanas,* de Byrd, dos piezas antes aludidas de Farnaby y el poemita de Peerson *La caída de las hojas* se ofrecen en el disco 14 de la *Antología Sonora.* En su forma más desarrollada de música para "harpsichord" o "clavecin", el disco 6 de la *Columbia* (nº DB 502) contiene la primera *Suite* de Purcell para este instrumento, perteneciente a la *Choice Collection of Lessons for the Harpsichord or Spinet,* publicadas por la viuda del gran músico en 1696, al año siguiente de su muerte. Nótese el título de "lecciones" que llevan estas piezas semejantemente al de las de Domenico Scarlatti, tituladas *Essercizi* en la edición italiana (en Venecia, según Burner) y *Suits of Lessons* en la inglesa de comienzos del XVIII. (El vocablo "suit" se refiere en este caso a las "lecciones", pues que cada una sólo contiene una pieza).

37 Los historiadores de las artes plásticas consideran como "rococo" solamente el período de mayor edad de Luis XV, con la Marquesa de Pompadour (entre 1745 y 1764) y la Condesa Du Barry (entre 1769 y 1774). A esta época corresponde el rococo berlinés de Federico II (1740-1786) y su hermana la margravesa de Bayreuth, y el rococo vienés de María Teresa (1740-1780) en pleno apogeo del arte mozartiano. Pero el espíritu, que queda descrito, del estilo rococo francés, en la pintura tanto como en la decoración de interiores, y especialmente en la música, apunta ya inequívocamente tras la mayoría de edad de Luis XIV (desde 1661, a la muerte de Mazarino) con la transformación del palacio de Versalles, desde su primer aspecto modesto del tiempo de Luis XIII. En este caso, como en otros que han podido observarse a lo largo de este libro, la mú-

sica, lejos de ser un arte "que retrasa", es, al contrario, un arte "que adelanta" o que, por lo menos, va a la par con estilos plásticos contemporáneos y con el sesgo predominante del espíritu de la época, lo cual es aún más cierto. El rococo, en rigor, aunque no pueda comparársele en importancia artística ni en intensidad, desciende del gótico flamígero, sin interrupción a través del estilo lombardo y del barroco español, cuyas consecuencias en América son tan "rococo" como la Cartuja de Granada o algunos salones vieneses. (Las catedrales mexicanas sirven de mejor testimonio, en su arquitectura tanto como en sus retablos.) Pero los historiadores prefieren datar el rococo del momento en que en tiempos de Luis XV se comenzó a tallar la madera en forma de conchas marinas, porque éste es un motivo decorativo derivado del estilo "grutesco" o "rocalla" italiano, en cuyos jardines se construyeron pabellones en estalactitas o rocas estriadas por las que se dejaba escurrir agua, y en las que se incrustaban conchas y caracolas y se derramaban las algas y yerbas acuáticas. (El gótico manuelino ya se inspiró, por otra parte, en motivos marítimos.) De ahí su nombre "rocoso" (como en *La Virgen de las rocas*, de Leonardo), que los franceses acentúan en la última sílaba. Pero en español no hay ninguna necesidad de mantener esa acentuación aguda ni la esdrújula italiana y, aunque el *Diccionario manual de la Academia Española* (1927) lo acentúe, lo corriente en castellano, en las raras ocasiones en que se emplea este vocablo, es con su acentuación llana, que nosotros conservamos. Véase K. D. HARTMANN, *Historia de los estilos artísticos*, Barcelona, 1925, cap. 12, que distingue entre el barroco de Luis XIV, el estilo "regencia" de transición, y el rococo propiamente dicho.

[38] L. VILLANIS, "Italie, XVII et XVIII siècles. Les Clavecinistes", en *Encyclopédie du Conservatoire de Paris*, vol. II, p. 798.

[39] Reserva hecha de que el editor del *Andantino* de Michelangelo Rossi a que hace alusión Villanis no lo haya confundido con su homónimo Lorenzo Rossi, que pertenece a la segunda mitad del XVIII.

[40] En el canon del siglo XIII *Sumer is icumen in*. Sobre este realismo, tan ingenuo como estilizado, véase la sugestiva obra de Frederick NIECKS, *Programme Music*, 1907. Respecto a Giovanni Platti y a la época inicial de la Sonata en Italia, véase Fausto TORREFRANCA, *Le origini italiane del Romanticismo musicale*, Turin, 1930. Se encuentran composiciones tempranas alusivas al canto del cuclillo en Juan del Encina y en otro coetáneo anónimo *(Cancionero de Barbieri*, siglos XV-XVI) y en Alemania (Schmetzel, Lembin, siglo XVI) y Jannequin *(ibid.)*. Sobre la imitación del canto de los pájaros en música, véase M. BRENET, *Musique et Musiciens de la vieille France*, París, 1911, p. 173-197.

[41] Domenico Scarlatti nació en Nápoles el 26 de octubre de 1865, tierra perteneciente en aquella época a la corona de España por serlo de la casa de Borbón, rama española. Muy joven fué organista y maestro compositor de la Capilla Real. En 1708 conoció a Haendel en Venecia. Marcharon juntos a Roma, donde el Cardenal Ottoboni les hizo entrar en contienda, cuyo resultado, ya aludido en el texto, se hizo famoso. En 1720 volvieron a encontrarse en Londres, dirigiéndose Scarlatti en 1721 a Lisboa como clavicembalista de la corte y maestro de música de la princesa Bárbara de Braganza. Al casarse esta princesa con el príncipe Fernando, luego Fernando VI, Scarlatti se trasladó a Madrid, donde residió, salvo algunos viajes, desde 1729 hasta 1757. Se ha creído que Scarlatti murió en Nápoles, su patria, pero la fecha, tanto como el lugar, eran conocidos desde hace tiempo en Italia (VILLANIS, *Ob. cit.*, p. 804). Recientemente, en los años de la República, la musicóloga alemana Dra. Luise Bauer pudo investigar en los Archivos del Palacio Real de Madrid, encontrando los documentos fehacientes. Scarlatti, que murió en una casa de la calle de Leganitos, debió de ser enterrado en el claustro del convento

de los Mostenses, hace tiempo desaparecido, por lo que no quedó rastro del lugar de su enterramiento. No así con su colega Boccherini que, enterrado en el cementerio de Santos Justo y Pastor, fué traslaladado a Lucca, su ciudad natal, en 1927. Tanto Scarlatti como Boccherini y Manfredi han dejado familia madrileña, de la que aún existen descendientes.

[42] Molière decía del nuevo estilo, comparándolo con el gótico:

Assaisonné du sel de nos grâces antiques,
Et non du fade goût der ornements gothiques,
Ces monstres odieux des siècles ignorants,
Que de la barbarie ont produits les torrents, etc.

[43] El estilo "rococo" no es, en Francia, un estilo arquitectónico, sino más bien una forma de las artes decorativas. Véase K. D. HARTMANN, *Historia de los estilos artísticos,* p. 294. "En esta ornamentación consiste precisamente la creación del estilo" *(Ibid.,* p. 296).

[44] Obras para órgano de Grigny, Marchand, Couperin, Daquin y Clerambault se encuentran en la colección Pathé: *Trois siècles de Musique d'orgue,* discos 67 y 68. Además, de Clerambault, *Diologue et Caprice sur les grands jeux,* disco C-D 19289. Para clave: varias piezas impresionadas por Wanda Landowska en H. M. V. (Miscellaneous Harpsichord Works: *Couperin Society Album,* seis discos) y muchos más cuyo detalle puede verse en *The Gramophone Shop Encyclopedia,* New York, 1936-1942; *Concert dans le goût théatral* (arr. de Cortot) con orquesta de cámara G-D 1767-8. *Concert Royal nº 2* para clave y violas A. S. nº 13. Clavicembalistas de la época de Couperin: Jean-Nicolas Geffroy (uno de los curiosos *Tombeaux* u homenaje fúnebre a determinada persona) y dos piezas de Antoine Dornel en el disco nº 7 de la A. S.

Daquin, *Le coucou. L'Hirondelle,* impresionados por Wanda Landowska en discos V 1423 X y G-DB 4973. *Nole,* para órgano, G-DA 4839 Danzas (clave y orquesta) G-B 8122.

Pasquini, *Toccata sur le jeu du Coucou.* C-DFX 42. Domenico Scarlatti: principalmente la colección *The Scarlatti Sonata Society* contiene veinte sonatas en seis discos impresionados por Wanda Landowska. Otras muchas más (erróneamente inscritas como "sonatinas", género que tardaría aún mucho tiempo en nacer) se detallan en la Enciclopedia antes mencionada.

Soler, Antonio, *Sonata en Re mayor,* PD 522863. Las sonatas de Soler, así como las primeras sonatas españolas para pianoforte, se encuentran editadas por Joaquín NIN en la edición Max Eschig de París. Las ediciones de Couperin, Scarlatti, etc., son corrientes.

Música de Chambonnières *(Sarabande avec Double, pour Clavecin,* 1670). Couperin, *La Fleurie ou La Tendre Nanette* y *La Tenebreuse* (1713). Domenico Scarlatti, *Dos piezas para clave* (1730), en A. SCHERING, *ob. cit.,* núms. 218, 264 y 282.

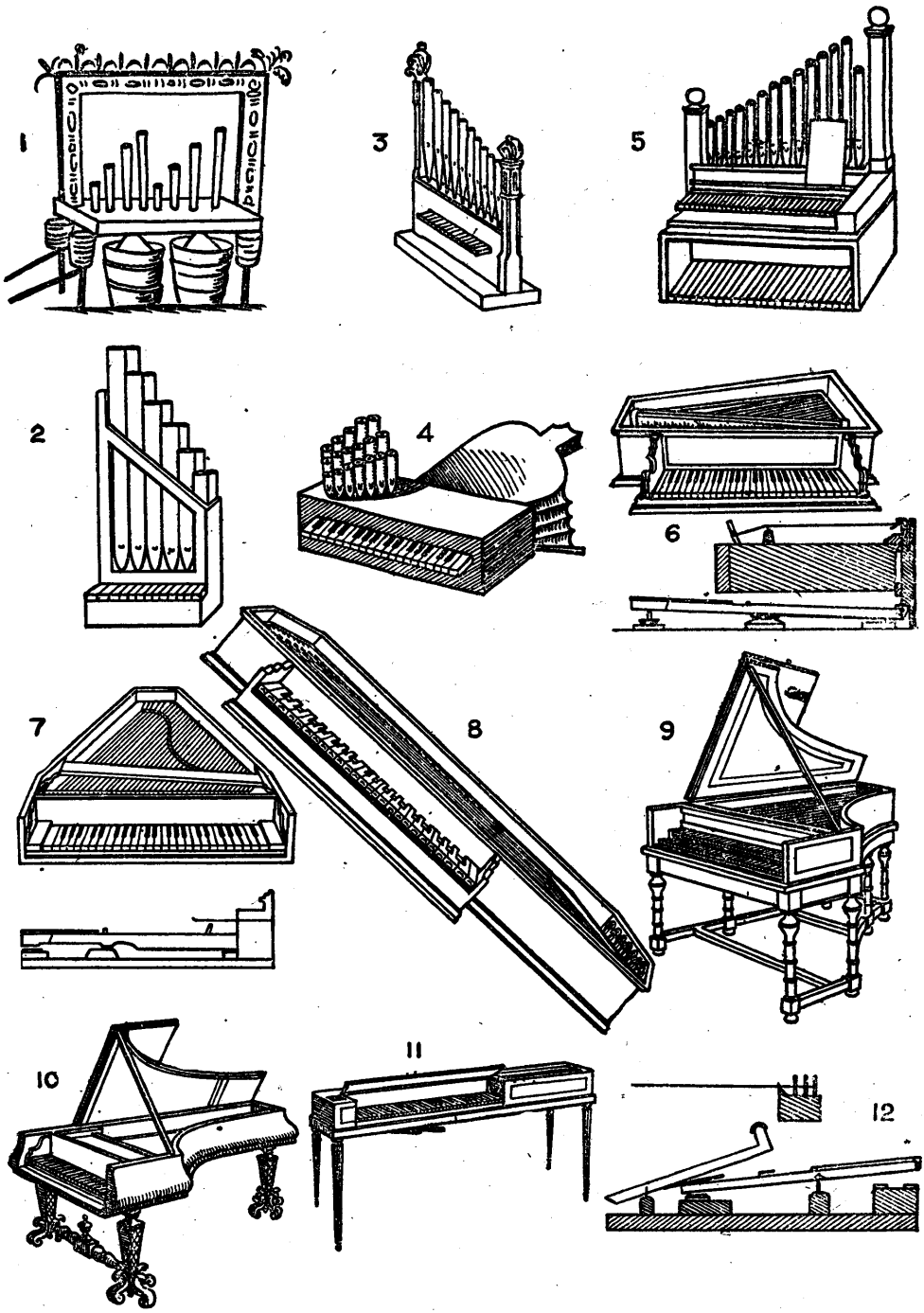
Las obras para clave de Rameau se mencionan más adelante.

[45] F. FUNCK-BRENTANO, *La société sous l'ancien régime,* p. 16. París, 1934.

[46] Adolfo SALAZAR, Programas de la *Sociedad Nacional de Música* de Madrid. Año II, concierto X. Mayo, 1916. Sobre la sociedad francesa en el tiempo del rococo, véase Karl TOTH, *Woman and Rococo in France,* Philadelphia, 1931, que sigue de cerca los escritos de Duclos y otros contemporáneos.

[47] *Grove's Dict.,* 1ª ed., art. "Couperin". [48] TORREFRANCA y VILLANIS, *obs. cits.*

[49] El P. Antonio Soler nació en Cataluña, el 3 de diciembre de 1729. Estudió en la escolanía de Monserrat e ingresó en el Monasterio de El Escorial en 1753. Escribió música de cámara para el Infante D. Gabriel, que se conserva en dicho Monasterio, y que fué dada a conocer en nuestro tiempo por el monje del mismo y notable musicólogo Pa-


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12

ORGANOS. CLAVICORDIOS. CLAVICEMBALOS

1.—ORGANO hidráulico del Salterio de Utrecht. Manuscrito carolingio del siglo IX (860).

2.—ORGANO "portativo", esculpido en un capitel de la catedral de Estrasburgo, hacia mediados del siglo XV. Tubos dobles, accionados por teclas.

3.—ORGANO "positivo" de comienzos del siglo XV, según una pintura existente en el Museo de Historia del Arte, de Viena. Tubos sencillos accionados por teclas.

4.—ORGANO "positivo" alemán del siglo XVI. Grabado inserto en la obra de Martin Agricola *Musica instrumentalis deudsch* (Wittenberg, 1528-29). Tiene 18 tubos, al parecer de lengüeta, para 33 teclas. El autor del grabado reduciría los tubos para mayor claridad de su agrupación.

5.—ORGANO grabado por Domenico Custos en un retrato de Leo Hassler (1546-1612), organista de los Fuggers (Fúcaros), famosos banqueros alemanes del siglo XVI. Tiene un teclado y un pedalero. Custos solamente pinta catorce tubos, que son los que se hallarían a la vista.

6.—ESPINETA triangular del siglo XV o XVI (según M. A. BLONDEL, *Encyclopedie du Conservatoire de Paris*, 2ª parte, vol. III, p. 2062). Las cuerdas estaban accionadas por teclas, cuyo mecanismo se dibuja debajo de la espineta. La tecla actúa sobre un saltador provisto de una uña que *pulsa* la cuerda.

7.—CLAVICORDIO trapezoidal (según el mismo autor) de la misma época que el instrumento anterior. La tecla, cuyo mecanismo se dibuja, gira en su parte central y el fragmento posterior, provisto de un trocito de metal, *golpea* la cuerda. Las cuerdas, que van desde el teclado a la parte estrecha del instrumento, estaban entretejidas con una tira de bayeta *(clavicordes liés,* o con paños) en forma de S, según puede observarse en el dibujo.

8.—CLAVICORDIO "grande" de Domènico de Pésaro, de Venecia, año de 1543, según se graba en el instrumento. Ejemplar existente en la Colección Heyer de Leipzig (antes en Colonia). La longitud del teclado es paralela a la disposición de las cuerdas.

9.—CLAVICÉMBALO "grande", de dos teclados (siglo XVII). Está colocado sobre patas, pero carece aún de pedales. Su mecanismo es análogo al de la espineta.

10.—PIANOFORTE *(Gravicembalo col piano e forte)* de Bartolomé Cristofori, de Florencia. Ejemplar de 1726, perteneciente a la Colección Heyer, de Leipzig. Montado sobre patas, carece de pedales. Tiene un solo teclado.

11.—PIANO de mesa *(pianoforte)* del siglo XIX. A su lado se muestra el mecanismo de estos instrumentos. La tecla, que gira sobre su parte central, impulsa a un macillo horizontal que *golpea* la cuerda, cayendo luego por su propio peso a su primera posición.

dre Luis Villalba Muñoz. Soler murió el 20 de diciembre de 1783. Su biografía fué primeramente redactada por Soriano FUERTES, en su *Historia de la Música Española*, Madrid, 1855-59, y completada por Barbieri en sus papeles inéditos (Biblioteca Nacional de Madrid), entre los cuales constan seis quintetos mandados copiar para él. La papeleta de Barbieri ha sido reproducida después por Pedrell y otros escritores, sin mención de fuente, así como la edición moderna de los quintetos. Primeras audiciones actuales de sus obras en la Sociedad Nacional de Música, de Madrid (año II, concierto 11, y año III, concierto 13, 1916-17).

[50] En Amberes, en 1532. Esta parece ser la primera mención que se encuentra en los Países Bajos de estos instrumentos, pero la más antigua procede de las reglas para los Minnesingers, por Eberhard Cersne, antes citado, en 1404, con la ortografía de *clavicymbalum*. El hecho de que no se encuentren menciones anteriores a esa fecha no es sino una prueba negativa, como dice Hipkins en el artículo Harpsichord en el *Grove*, pero el Monocordio descrito en la *Música speculativa* de Jean de Muris, en 1323, es un instrumento policorde (como otros anteriores, desde el siglo XI), probablemente del tipo espineta, que actuaría sobre cuerdas de latón, pues que las cuerdas de bronce datan del año 1351, en Ausburgo, según algunos autores. Véase la nota al pie de la p. 212.

[51] A. SCHAEFFNER, *Le Clavecin*, en la *Ency. du Cons. de Paris*. Segunda Parte, volumen III, p. 2040, da minuciosos detalles sobre el particular. La explicación de Bermudo se encuentra en el cap. III, libro IV, de su obra famosa. Véase también Van DER STRAETEN, *ob. cit.*, p. 233.

[52] Clave nº 1603, del catálogo de Mahillon, procedente de Córcega, de 1619.

[53] Así el clave construído en Florencia en 1683, *mis en ravalement*, en el siglo XVIII, y que figuraba en la Colección Heyer, de Colonia.

[54] Como los *clavecins* de Ruckers, que datan de 1590 y de los que se conservan dos ejemplares en el Conservatorio de París.

[55] MARPURG, *Historische-Kritischen Beytrage*, III, Berlín, 1757.

[56] Se encuentra abundante iconografía en multitud de catálogos de Museos instrumentales y, sobre todo, en la obra de Kinsky repetidamente citada en este menester. Los ejemplares más interesantes y dignos de ser citados en una obra del carácter de la presente son como sigue: Virginales flamencos de fines del siglo XVI y principios del XVII, pp. 121 y 122. Virginales italianos de la misma época en la p. 123, entre ellos el que perteneció a la reina Isabel de Inglaterra. Clavicembalo italiano de 1574, con un teclado, y de 1683 con dos teclados, p. 124; de dos teclados del XVII, en la misma página. En la siguiente se encuentran instrumentos de fantasía, como los claves-violines, uno de ellos de autor español. Las espinetas, así como los clavicordios, que algunos confunden con aquéllos por esta razón exterior, tienen el teclado en la parte ancha del cuerpo del instrumento, es decir, en el mismo sentido de las cuerdas, mientras que los clavicembalos los tienen en la extremidad de ellas, como los pianos "de cola". Los pianos "de mesa" tienen el teclado como los clavicordios y espinetas, en sentido horizontal. Clavicembalos de dos teclados del XVII y del XVIII en la p. 234. El pianoforte de Cristofori se reproduce en la p. 235, y el de Silbermann, que es la aplicación en Alemania del invento del florentino, puede verse debajo de aquél. Otro pianoforte de 1774 se encuentra asimismo junto a ellos.

CAPITULO III

El violín. Su origen y desarrollo como especie instrumental. Las antiguas violas y las liras de arco. Aparición del violín. Su vinculación a la danza. El "violino piccolo" y el "pardessus de viole". El origen subalterno del violín y su rápida ascensión. Sus cualidades. Principales constructores y escuelas. Su música. Escuelas de virtuosidad. Aparición del vocablo "sonata". Su origen como melodía de la danza. Formas derivadas de la danza y de la música vocal en oposición a las formas derivadas de la improvisación. "Suite" y "Sonata". Principios fundamentales de estas formas. Desarrollo de la Sonata en la música concertada. La Sonata en trío. Los "concerts de symphonie". El "concerto grosso". La Sonata como "forma grande" en contraposición a las "formas pequeñas" derivadas de la improvisación y de la danza.

Si las primeras fechas documentales que se encuentran en un determinado aspecto de la historia fuesen una razón suficiente para garantizar la cronología de la tal cuestión y, con ella, su nacimiento o su lugar de origen, habría que conceder a Francia el honor de haber descubierto nada menos que el violín: descubrimiento en un principio insignificante, mal recibido, relegado a las zonas inferiores del arte y que, como en el cuento de la Cenicienta, asciende por encanto a las zonas más elevadas de ese arte, se enseñorea de ellas y termina por desterrar en breve tiempo a sus orgullosas hermanas mayores. Mas, cualquiera que sea la verdadera patria del violín, es Italia la que va a hacer de ese instrumento el príncipe soberano, el protagonista de su música del siglo XVII, que es la que, tras de un proceso de evolución continuo y constante en su sentido, llega hasta nosotros en sus tres grandes aspectos de música para orquesta, concertada para sala y para solista.

El vocablo francés *violon* (que no procede de los aumentativos *violone* italiano o *violón* español, derivado del anterior) puede ser la manera francesa de pronunciar *violin*, apócope de *violino*. Las fechas conocidas en que el vocablo aparece dan la primacía a Francia; sin embargo, no se comprende en virtud de qué razón filológica pudo aparecer *violon*, si fuese vocablo francés, como diminutivo de *viola*. *Violino*, en italiano, sí tiene, desde luego, ese sentido de disminución, pero la viola italiana se disminuía de *violetta*. Si *violino* es un diminutivo, significa, por lo tanto, otra cosa, además. Y, en efecto, el violín no es propiamente una viola pequeña: es, positivamente, un instrumento distinto.

En un capítulo anterior (véase vol. I, cap. I de la Cuarta Parte) nos hemos referido a los vocablos que denominaron desde la Edad Media los diversos instrumentos cuya unificación de forma y de técnica dió origen a la viola renacentista: no hemos de aludirlos nuevamente aquí, no refiriéndonos en este capítulo sino al nuevo instrumento que se hace visible en el siglo XVI como una rama colateral de la grande y noble familia de las violas: último vástago, en cierto modo bastardo, cuyos legítimos antepasados no pertenecían al árbol genealógico de las violas, sino que fueron aquellos pequeños instrumentos, ásperos y agudos, gigas, rotas, rabeles y vielas *(vièles)* que coexistieron con las violas de mayor tamaño y, sin duda, mejor arte. La perduración de algunos viejos términos como el de "rabel" *(rebec)* en España, vocablo que aún se usa en Portugal para denominar al violín *(rebeca)*, (así como "viola" a la guitarra, por "vihuela"), o el de *geige*, que todavía se conserva en Alemania con el mismo uso, no deben, sin embargo, causar confusión por lo que se refiere a la hechura "material" del violín que aparece en la época barroca. Son fenómenos de la evolución semántica que van perdiendo conexión con el hecho instrumental: el antiguo rabel, fuese de dorso plano o convexo, aunque sea el real antepasado del violín, se ha convertido ahora en otro instrumento; la "giga", su congénere, o la "vièle", que lo es de las violas, otro tanto, a mayor abundamiento: son nombres que pueden prorrogar su existencia, acomodándose a usos nuevos. Podría, pues, decirse que el "violon-violino-violin" es, desde el siglo XVI, una transformación que la estirpe "giga-rabel" sufre bajo el prolongado contacto y constante influjo de la familia "viola-violone-violón" por el hecho del incesante progreso artístico de ésta y el de haberse quedado atrofiada aquélla, relegada a menesteres inferiores como el de acompañar las danzas, desde sus más viejos tiempos.

El vocablo "viola" sucede en el siglo XIV al de "viela" * ("vièle", en Francia, que convertido en "vielle" y "viella", va a denominar finalmente, y en un esguince filológico, en el siglo XV, a la zafona o chifonía, por la misma razón de la trasmutación de los nombres, según acabamos de apuntar). El hecho más importante que presenta el instrumento así llamado, "viola", es la variedad de sus tamaños, a fin de adaptarse a las diferentes tesituras vocales con las que se mezclaba o doblaba. El Renacimiento, con su fiebre de novedades a las que suponía un poder de resurrección fantasista de las virtudes helénicas, comienza a construir instrumentos que, cualesquiera que fueran sus diferencias exteriores, respondían a los principios fundamentales del tipo viola. Uno de los más favorecidos en un corto espacio de tiempo fué el denominado *lira de braccio*, que venía a sustituir a la *viola da braccio*. Estos instrumentos aparecen en multitud de pinturas de fines del siglo XV

* Sobre "viela" por "vièle", véase el vol. I, pp. 249 y 367.

y a lo largo del XVI (por ejemplo, Bartolommeo Montagna, en 1499 y después).[1] ¿Qué particularidad tenían estas "liras"? Muy singularmente, la *lira da braccio* que pone Montagna en el hombro izquierdo de un ángel, en la pintura conservada en la galería Brera, de Milán, es idéntica en su caja al primer violín contralto de Gasparo da Salo, de Brescia, en la segunda mitad del siglo XVI (con dos ángulos solamente o "picos" y perfil redondeado en lugar de los dos ángulos superiores). La cabeza de esta lira de siete cuerdas se asemeja a la denominada *italienische lyra da braccio* por Praetorius en su famoso tratado del primer tercio del siglo XVII. Este instrumento se acerca al de Gasparo da Salo en la forma de las "efes", que son simples segmentos en media luna en el de Montagna. A su vez, el instrumento de Praetorius presenta una novedad sumamente importante: los cuatro ángulos típicos del violín, y que son ángulos en saliente, están proyectados hacia fuera, en forma de "u" o de "hocico de cerdo", mientras que los ángulos de las violas eran lisos en forma de "v", sin esa proyección. Los pasos más notables del camino que va desde la *lira da braccio* al violín están así suficientemente descritos.

Pero hay una particularidad importante, entre las visibles, y es que mientras el "violino" carece de trastes, la lira los conserva todavía (difíciles de ver en la pintura de Montagna, que tiene, además, cuerdas fuera del "tasto" como las tiorbas). El mástil, por otra parte,[2] acentúa su oblicuidad, estrechándose hacia el clavijero, y tanto más lo hará al reducir el número de sus cuerdas a cuatro, en el "violino". La lira de Praetorius aparece asimismo pintada por el veneciano Tintoretto en el cuadro de la Galería de Dresde (c. 1550) y se conservan *liras da braccio* con cuerdas suplementarias, como la de Montagna, procedente de Padua, en el Museo Instrumental de Viena. Estas liras, así como otras de tamaño mayor (de gamba), de la misma colección, construídas por el famoso violero Gaspar Tieffenbrücker en Lyon, hacia 1560, carecen ya de trastes. Ahora bien, semejante particularidad es una de las más distintivas del violín desde su aparición con su nombre francés, según lo describe un tratadista lionés de 1556.[3] Este enciclopedista de la música de su tiempo, Philibert Jambe-de-Fer, es contemporáneo de nuestro buen fraile Juan Bermudo, que en su *Declaración de instrumentos* (1549-1555) conoce ya la cosa, aunque no acepta aún el nombre. Bermudo, en efecto, habla de "rabeles sin trastes", y no hay que tachar a Bermudo de demasiado apegado a la terminología clásica, por cuanto más de cincuenta años después, el bergamasco Cerone los menciona en su *Melopeo* (1613) como "rabeles o violines", uniendo así la tradición española a la terminología de su país.

El término francés *violon* aparece en 1529. Del italiano *violino* no hay testimonio hasta 1562.[4] Es verdad que cierto Francesco, músico florentino,

estaba considerado en 1462 como *Cantarino et Quitarista seu Violinista,* pero la mayor probabilidad es que "violinista" no signifique aquí sino tocador de viola: filológicamente, sin embargo, la cosa es importante, porque indica que el idioma estaba plasmándo la morfología del nuevo vocablo.[5]

Desde el primer momento, los "viollons" franceses aparecen en cuatro tamaños, como era costumbre en la familia de las violas. Por esta misma época en que Filiberto Pata de Hierro describe las cuatro especies de violines *(dessus, haute-contre, taille, bas),* la reina María de Hungría, hermana de Carlos V, los trae a España.[6] El inventario redactado por Roger Pathié, tesorero y maestro de la capilla de la reina, menciona explícitamente *violes et violons*[7] y los inventaristas españoles de Felipe II (cuya colección se componía en parte de los intrumentos de la reina María) los describen como "cuatro biolones grandes, medianos y pequeños y ban disminuyendo en grandor... todos con sus arquillos". Curiosamente, esos minuciosos burócratas piensan que los tales instrumentos estaban "hechos en la China", sin duda porque tendrían taraceas primorosas, pero el hecho indica que a fines del siglo XVI el instrumento parecía aún raro, por más que en los primeros años del reinado de Felipe III, Mateó Alemán (1609) y Cerone (1613) los mencionasen juntamente con sus congéneres. En fiestas de la corte, desde luego, porque la Capilla Real no los admitió en su seno hasta entrado el siglo y después de haber recibido, en cambio (1633), a su hermano mayor, el "biolón" o "violón" castellano —el *haute contre* o *violone* pequeño—, es decir, el después llamado *violoncello.*[8]

El mal concepto en que se tiene al violín es su pecado original. Las gentes de la sociedad francesa encontraban[9] que su tono chillón (se recuerda el calificativo que el Arcipreste daba al rabel), duro y penetrante, era de baja condición, no dejaba ver la calidad de la persona ni una educación noble, y esto avanzado el siglo XVIII (con Hubert de Blanc, en Amsterdam, 1740); bueno, todo lo demás, por su agilidad y tono brillante, para acompañar las *danceries,* razones por las cuales estaba reducido a la condición de los menestrales, *ceux qui en vivent par leur labeur,*[10] como decía Filiberto, mientras que las violas eran instrumentos propios para *les gentilz hommes, marchantz et autres gens de vertuz.* Los ingleses aducen argumentos de orden más elevado, encontrando que una música grave y noble, de acentos melancólicos, conviene mejor a las violas que al voluble, ligero violín; el violoncello, incluso, sería discutido, tiempo adelante, en favor del bajo de viola.

Pero el *pardessus de violé* no podía competir con el recién llegado ni en volumen ni en facilidad de juego, ni en capacidad de virtuosismo digital, ni por la importantísima oportunidad que el violín ofrecía para un canto vibrante y sostenido: es decir, que el nuevo instrumento poseía tres ventajas hacia las cuales tendía tanto la estética de los compositores como las nece-

sidades materiales de su música: volumen, expresión, mecánica. Todas las defensas del viejo régimen (y se ve que no se batieron en retirada hasta muy tarde) fueron ineficaces. El violín dominó a sus antecesores, y no se contentó con introducirse en la noble familia de las violas, sino que se creó una suya propia, desterrando a aquélla. Sus ventajas hacen olvidar su primera condición de acompañador de la danza, ya que, por otra parte, la danza misma era una de las ocupaciones favoritas de la alta sociedad. Sobre todo de la aristocracia francesa, que se muestra aún más solícita de ellas que la italiana o la española, y no lo eran poco, por más que prefiriesen acentos más comedidos. Así ocurre que casi todos los violinistas de la primera época fueran franceses en la corte de Francia desde 1533 hasta la muerte de Francisco I (1574),* mientras que tocadores de chirimías *(haultbois)* y trombones *(sacquebute,* de donde nuestro "sacabuche") eran italianos. Disfrazados de aldeanos, con otros instrumentos rústicos, los violinistas se introducen en las fiestas de corte, en Francia, de donde pasan al *Ballet comique de la Royne* (1581); en él siguen desempeñando su oficio característico de *meneurs de la danse,* como antaño la viela o la giga, cuando *menait carole* o cuando el violón llevaba nuestros saraos. El primer violinista de fama, italiano, que llega a Francia en tiempos de Brantôme (Baldassarino da Belgioioso, llamado Baltasar de Beaujoyeulx), a más de ló oportuno de su nombre, fué un brillante organizador de ese tipo inicial de bailes de gran espectáculo que iba a convertirse en uno de los géneros más fecundos de la historia.

El género que así nacía, tras de las fiestas danzadas de la corte, como una unión feliz de música, danza, poesía y aparato escénico, no podía desdeñar las buenas cosas sabidas, como era la música de violas, de los laúdes, de los claves y de las arpas. Pero los violines eran indispensables en el conjunto por razón de la mayor brillantez que daban a las danzas. Inútil, pues, buscar en esta época alguna música que en su escritura refleje las cualidades más sustanciales del violín, todavía empleado de un modo subalterno. Esas cualidades se ponían en práctica en la ejecución; pero, como todo el arte de la ornamentación, de los *agréments,* se improvisaba, no dejaba rastro escrito, aunque hubiese una tradición estilística para practicarlo. Hasta entrado el siglo XVII no se encuentra una aplicación metódica, por parte de los teóricos, ni hondamente estética, por parte de los compositores, que fueron dos italianos, ambos en el mismo año de 1607: [11] Agostino Agazzari, que ya especifica sus cualidades en su tratado *Del sonare sopra il basso,* ** y Claudio Monteverde, cuya genialidad no dejaba sin empleo cuantas novedades encontraba en todos los órdenes de la Música, y que en el tercer acto de *Orfeo*

* Véase nota 10.

** *Del Sonare sopra il basso con tutti gli strumenti e del loro uso nel concerto.* Siena, 1607.

presenta por primera vez (a lo menos de un modo sistemático, como Agazzari lo hizo en la teoría) los trémolos, los pasajes rápidos, las frases cantantes con notoria expresión dinámica (el *morendo*), el registro elevado para algunas notas... Con ellos, el arte del violín comienza.

Era menester que la materialidad de los intrumentos sugiriese esas posibilidades de empleo a la sensibilidad alerta de los compositores. Esto es, que, para que los deseos inconcretos de expresión pudieran ser traducidos efectivamente, se precisaba, correlativamente, la creación de instrumentos capaces. El arte del violín corre parejas con su construcción y su empleo por parte de compositores e instrumentistas: esta marcha paralela, rápida e incesante, constituye en sí misma y en sus resultados uno de los más bellos capítulos de la historia del arte y no es sino la consecuencia, en el siglo XVII, de la dinámica espiritual de una época que, al descubrir un arte nuevo, en consonancia con un nuevo espíritu intelectual y social, creaba con urgencia una música —instrumental esta vez— que venía a reemplazar a la que se retiraba en caducidad después de haber dado al arte páginas gloriosas: la polifonía vocal.

Es de observar que el instrumento puesto en juego por Monteverde estaba denominado como un *violino piccolo alla francese*, mientras que, como se ha visto, el *dessus* o violín soprano iba buscando su forma desde su origen "funcional" en el *pardessus de viole* a través de las *lire da braccio*. Los primeros violines propiamente tales no aparecen hasta Gasparo da Salo o Andrea Amati (el primero, 1542-1609, fundador de la escuela de Brescia; el segundo, 1535-1612, de la Cremona, que procede de aquélla). Los más antiguos violines de Gasparo da Salo, con sólo dos esquinas (como las *liras*) eran aún "tenores", por su tamaño.* Los del tamaño después normal para dar el

* En rigor, eran lo que nosotros entendemos por "violas", lo cual explica la persistencia del término *violino piccolo a la francese* hasta Juan Sebastián Bach mismo. Más tarde se utilizó éste con propósitos didácticos, enseñándose a tocar a los niños en un *Quart Geige* (en Alemania, con Leopoldo Mozart), y en Inglaterra, con un *Three-quarter Fiddle* o violines y violoncellos "tres cuartos" en España. Pero estos instrumentos son realmente violines "recortados". Los antiguos *piccolos* fueron abandonados por su forma. Los maestros de baile fueron los últimos en arrinconarlos y parece que, entre ellos, fueron los de la *Academie Nationale* de París, quienes los conservaron hasta entrado el siglo XIX. Según Edmond VAN DER STRAETEN (art. "Violin Family", en el *Grove*), la discriminación entre viola y violín, aplicados ambos términos al violín tenor, tardó bastante tiempo en hacerse en Italia. Giovanni GABRIELI escribe partes de *violino* en sus *Sacrae symphoniae* (1597), en clave de fa en tercera. L. ZACCONI, en su *Musica prattica* (1596), hace lo propio, y Carlo Farina se denomina indiferentemente a sí mismo (1620-30) como "violinista" y "violista", sin que entienda por ello que cambia de instrumento. La nomenclatura de MERSENNE, en su famosa *Harmonie Universelle*, muestra una confusión semejante, entrando el siglo XVII (1639). Mersenne da cinco modelos, a saber: *Dessus* (clave de *sol*, afinación: *sol-re-la-mi*); *Cinquième* (*do* en primera, afinación: *sol-re-la-mi*); *Haute-*

soprano de las cuerdas eran, pues, una novedad en tiempos de Monteverde, que era un músico de Cremona, y bien que emplease instrumentos de estos compatriotas suyos, bien que utilizase otros procedentes de Francia, el nombre de *violino piccolo alla francese* se debe a la propensión cada vez más acentuada en los *maîtres de ballet* franceses de reducir el tamaño de sus violines y de obtener en ellos timbres más penetrantes, hasta ir a parar a ese minúsculo instrumento, grande como un abanico cerrado, que es la *pochette*, el violín de bolsillo, que los maestros de danzar metían en los faldones de sus casacas.[12]

El violín "normal" de los italianos ni es tan grande como los "tenores" y las liras *da spalla* o *da braccio*, ni tan diminuto como las *violette* supraagudas. La técnica "interior" de su construcción, tanto como la del alto (o actual viola) y del violoncello, se afirma definitivamente con Giovanni Paolo Maggini, de Brescia (1581-1632), tras del cual vienen los Guarnerius, de Cremona (Andrea, el mayor, discípulo de los Amati, 1626-1698), y Antonio Stradivari, 1641-1737 (Stradivarius, discípulo de Nicolo Amati, que llega hasta el siglo XVIII avanzado). Con ellos, una infinidad de constructores en Florencia, Génova, Liorna, Milán, Mantua, Nápoles, Padua, Pésaro, Roma, Saluzzo, Treviso, Turin y Venecia.[13] Las escuelas francesas parten del siglo XVIII en su segunda mitad. Las alemanas, con Stainer, discípulo de Amati, comienzan en la segunda mitad del XVII. Este factor influyó en los constructores ingleses, que se extienden hasta el siglo XIX. Los primeros belgas y holandeses (y algunos ingleses) proceden de la escuela de Brescia y trabajan a lo largo del XVII y del XVIII, mientras que los españoles del siglo XVIII descienden de la escuela de los Guarnerius: Bofill, en Barcelona, con Nicolás Duclos y Joanes Guillamí, y los dos Contreras, de Madrid. Un cierto Vicente, llamado "el Cura", construía en Madrid violines sin ángulos (como algunos de Pietro Guarneri) al parecer entrado ya el siglo XIX, con el corte de las planchas en el sentido vertical de las vetas y un barniz tosco, menos rojo que los otros españoles, mientras que el portugués Joaquín José Graham, que llega hasta 1825, emplea barnices amarillos. Añadamos que el primer método portugués de violín, de Agostinho da Cruz, en 1639, dice ser para *Lyra d'Arco*.*

contre (do en segunda: afinación: *sol-re-la-mi); Taille (do* en tercera, afinación: *do-sol-re-la); Basse-contre (fa* en cuarta, afinación: *si bemol-fa-do-sol).* Poco después de Mersenne, los tres instrumentos superiores se fundieron en uno solo: el violín; la *taille* pasó a ser la viola actual (con una transformación coetánea en otro "violín tenor", afinación: *la-mi-si-fa,* instrumento utilizado aún por Haendel y J. S. Bach y abandonado poco después de ellos), mientras que el violoncello recogía la afinación *do-sol-re-la.* El contrabajo tuvo multitud de afinaciones, según que el número de sus cuerdas oscilase entre seis, como las viejas violas, o tres. La afinación actual es *mi-la-re-sol,* añadiéndose en algunos casos un *do* grave.

* Ningún instrumento ha tenido unas dimensiones *standard* hasta una época relati-

Conforme el violín ascendió desde su primer empleo subalterno a la cima del arte, sus ejecutantes fueron redimiéndose desde su inferioridad inicial a la clamorosa brillantez de la "virtuosidad". Se debió ello, en parte, al papel de solista, cada vez más importante en la música de violín, concebida en un principio como "masa" o "banda" de violinistas; y también a la creciente nobleza de esa música en la que colaboraba la posibilidad del "canto" instrumental y su expresividad. La música danzable que está en el origen mismo del instrumento se desdobla, pues, en dos fases: la de la agilidad, del "virtuosismo", y la de la sensibilidad, la belleza melódica.

Estas cualidades aparecen pronto en la evolución de la música violinística, mucho antes que sus ejecutantes hubiesen logrado emanciparse de aquella situación servil en que estaban en los tiempos de Luis XIV. Todavía en 1705 Lecerf de la Vieville asegura que ese instrumento "no es noble en Francia" y que son pocas las "gentes de condición", las personas de calidad, que lo toquen; y, aún más, entrado el siglo, en 1738, el *Mercure de France* concede que los señores pueden tocarlo con tal que no rivalicen con los profesionales. Mas como los había verdaderamente notables, el *Mercure* accede a señalarlos... solamente con sus iniciales: no quiere llegar a la ofensa de publicar por entero sus ilustres apellidos.

Por otra parte, la música de la danzas va adquiriendo una nobleza específicamente musical conforme esa música deja de ser bailada para ser solamente sonada, según se ha explicado. Al destacarse la melodía de la danza convirtiéndose en melodía expresiva —sin dejar de poseer las características esenciales de las danzas originales: gravedad, gracia, distinción, ligereza a más de conservar sus motivos rítmicos; es decir, que estas primas cualidades "expresivas" de la melodía instrumental provienen del origen "humano" del gesto plástico conforme la expresión dramática, melancólica, tierna, procede de los acentos de la melodía cantada— necesita especificarse que se trata

vamente reciente, cuando su técnica queda bien establecida. El violín que se considera como modelo de los de su clase, es el conocido por "Moisés", construído por Antonio Stradivarius. Sus dimensiones son: longitud total de la caja entre los bordes extremos: 0,355 metros. Anchura: parte superior: 0,165 m; parte inferior: 0,206 m; parte central (entre las rayitas horizontales de las "ff"): 0,109 m. Longitud de la abertura entre las "ff": 0,076 m. Longitud desde el extremo superior al centro de las "ff": 0,193 m. Altura de los aros en la parte superior: 0,030 m; parte inferior: 0,031 m. Longitud del mango: 0,130 m. Longitud del diapasón o *tastiera*: 0,260 m.

El tamaño *standard* del violoncello es, asimismo, el de un instrumento de esta índole construído por Stradivarius, y que poseyó Franchomme. Sus dimensiones esenciales son: longitud total del cuerpo o caja: 0,750 m; longitud del borde superior al medio de las "ff": 0,400 m. Anchura superior: 0,340 m; de la parte central, entre las aberturas de las "ff": 0,240 m; anchura inferior: 0,440 m. Anchura de los aros: parte superior: 0,118; parte media: 0,118; parte inferior: 0,119 m.

Las dimensiones de la viola de Stradivarius son 1/7 mayores que las del violín tipo.

de una melodía para ser "sonada", en un estilo genérico enteramente distinto ya de la música *cantata*, vocal, o *toccata*, en instrumentos de tecla.[14] La antigua indeterminación "para voces o violas" ha desaparecido para siempre al mismo tiempo que la línea melódica del violín se plasma en sus rasgos típicos y el instrumento deja de ser el *dessus* del conjunto, que doblaba los pasajes agudos de otros instrumentos.

Sonata y danza aparecen solidariamente en la obra anteriormente aludida de Caroso da Sermoneta, *Il ballarino* (Venecia, 1581).[15] Pero, a pesar de la independencia que con ello cobra el violín, éste no olvida que ha crecido como instrumento de conjunto, de masa. Al aplicarse a un grupo de violines una música así desarrollada, el *concerto* nace. La simple "masa" se convierte en reunión concertada y los violinistas, que antes pertenecían a *l'écurie*, pasan a *la chambre*. Si todavía la habilidad instrumental quiere destacarse de entre ese conjunto, bien en un solo violinista, bien con otros instrumentos que por el mismo tiempo van tomando independencia y enriqueciendo sus posibilidades técnicas y expresivas, entonces la música concertada, el "concerto", asume un nuevo aspecto: es un gran concierto (y en este "gran" va implícita la magnitud del número), es un "concerto grosso". A veces, la música instrumental que sin gran especificación de forma se llama "sonata", apenas diferenciada de la "suite" o serie de danzas, está llamada "sinfonía", dando a entender cierta libertad de invención y de forma. Cuando esta forma de la Sonata propiamente dicha y del Concerto Grosso se definan suficientemente, la idea de "sinfonía" perfilará asimismo su personalidad. Pero es menester esperar aún a que fructifiquen dos fecundas simientes de la música del XVII: la forma de la Sonata (tanto en un solista, en un grupo concertado o en un gran conjunto instrumental) y la estructura, composición regular y equilibrio entre los componentes de lo que se llamará "orquesta". No es, sin embargo, el siglo XVII quien recogerá la cosecha, sino el XVIII, el siglo del llamado "clasicismo", que es, en su segunda mitad, el tiempo de madurez de la forma *Sonata* y de la *Orquesta de sinfonía*, mientras que la mitad anterior es todavía el de las pequeñas formas ornamentales correspondientes al rococo en la decoración.

Mientras que las formas derivadas de la improvisación, como los "ricercari", "tientos", "fantasías", etc., contribuyen al desarrollo de la agilidad manual, las derivadas de la música vocal influyen directamente sobre la técnica del arco, porque si la mano izquierda es la encargada de la virtuosidad y de la entonación, el arco es quien expresa, quien canta. Apenas existe un principio organizador, de "composición", en aquéllas ni en éstas; pero ambas pueden ser puestas al servicio de los tipos de "carácter" derivados de las danzas. Con ello la música se estructura según principios internos que derivan del ritmo de los pasos, de su sucesión, de sus contrastes entre sí. Cada

pieza tendrá un núcleo organizador, que está engendrado por el principio que organizó las danzas, y la sucesión de éstas originará la continuidad, en conveniente contraste, de los movimientos. La primitiva Sonata, monotemática, sencilla en su estructura, hereda de la Fuga un gran principio: el del dinamismo tonal, que hace que la música progrese (fuera de lo puramente rítmico) merced al juego de las tonalidades, partiendo del tono fundamental para ir a parar al de la dominante y retrocediendo a éste para acabar exactamente del mismo modo que la sucesión de los acordes T-D-T forma la "cadencia" armónicamente conclusiva. Conforme se enriquece esta cadencia, por ejemplo, en la sucesión T-S-D-T, así se enriquecerá la construcción tonal de la Sonata, y esta simple "fórmula" de cadencia constituirá el patrón más sencillo y elemental de la "forma" en su aspecto tonal, que, por lo que se refiere a su contraste interno, entre los elementos que pueden constituirla, provendrá de la diferenciación de motivos como en la danza, desde sus más viejos tiempos de contraste entre "puncta" y "refrain" o "volta". Suite y Sonata, pues, pueden coexistir en los primeros tiempos bajo la sucesión de Alemana, Zarabanda, Corranda y Giga, en la una, o de Adagio, Grave, Allegro, Presto en la Sonata: lo que importará, como principio diferencial es el carácter. Así lo encontramos en las Sonatas y Suites de Bach para violín solo.

Este principio distinguirá desde primera hora dos tipos de Sonatas cuyo carácter guardarán, aunque no estén destinadas precisamente al templo ni a los palacios: la conveniente a la iglesia y la privativa de los salones. La primera, *Sonata da Chiesa,* tenderá a preferir los movimientos lentos que, recordando otros tipos de música instrumental eclesiástica, practicarán con gusto los procedimientos fugados y la variación ornamental de música para tecla. La segunda, *Sonata da Camera,* se inclinará a una mayor abundancia en los movimientos vivos y en los ritmos ligeros, y sustituirá el tiempo lento, en estilo fugado y variado, por la melodía procedente del drama musical, por el "aria", con variaciones o sin ellas. Si el clave puede rivalizar con el violín en el aspecto ornamental, éste, en cambio, le superará en sus posibilidades cantantes; pero aquél posee algo más: es un instrumento polifónico, completo, capaz de una riqueza de acordes que el violín, como antes las violas, apenas pueden más que sugerir, pues que éste incluso es más pobre que ellas, con sus cuatro cuerdas solamente. Lo ideal, pues, es la unión de ambos instrumentos. El inconveniente es la relativa semejanza en los timbres agudos, de manera que si al violón y al clave se le une un violonçello, el conjunto resultará admirable, o bien dos violines y bajo, que pueden realizar conjuntamente la armonía.

Los italianos Marini, Grandi, Massimiliano Neri, Rossi y Tarquinio Merula, entre otros, cooperan en las primeras páginas de este proceso de evolución de la Sonata en los primeros años del XVII, tras de Gabrieli y Fresco-

baldi —como algunos alemanes, entre los que descuella el sajón J. H. Schein,[16] o un inglés como Purcell—. La etapa queda culminada con las tres más altas figuras del arte del violín y de la música, en general, del siglo XVII, arte y personas que penetran ya en el XVIII y trazan sus normas iniciales: Vitali, Bassani y Torelli. En los dos primeros la Sonata se afirma; más formulariamente en Vitali, que unifica el parentesco de sus movimientos por el procedimiento conocido en la suite de danzas de derivarlas todas ellas de un motivo inicial, variádo de ritmo y medida; más tonalmente en Bassani, en quien la alternación tonal aparece clara. Torelli, por su parte, lleva el *Concerto* a un punto de apogeo. En su tiempo, y tras de aquellos maestros, se extiende el arte clásico del violín y de su música con los grandes maestros italianos (y franceses, alemanes e ingleses además) que van desde los últimos años del XVII al centro del XVIII: eminentemente con Arcángelo Corelli, la figura radiante de esta época y de este arte, y con él, Geminiani, Somis, Locatelli, el hijo de Vitali, Antonio Vivaldi, Carlo Farina, Francesco Maria Veracini, Giuseppe Tartini, Nardini, su discípulo preferido, en fin, entre tantos más, Johan-Gottlieb Graun que, discípulo de Tartini, es el maestro de Friedmann Bach: el arte del violín italiano se difunde por toda Europa y eclipsa las escuelas locales, aunque crea, mezclándose con ellas, matices nacionales que enriquecen el color y el poder expresivo de la música, para solista o concertada: la música en un conjunto que realiza ya el concepto moderno del sinfonismo, el concepto que hemos heredado directamente del grupo vienés, del llamado "clasicismo" porque es, en línea recta, el de nuestros maestros.

La reunión de varios instrumentos en música concertada * para salones

* El vocablo castellano "concierto", entendido como reunión de instrumentos que colaboran en un conjunto musical, está precedido por un sentido de armonía "concordante" (de *concentus*). Así encontramos:

1º *Nin que formar pudiessen sones más acordados*
(BERCEO, *Milagros de la Virgen.*)

Mostrose Tubal, primer ynuentor
de consonas boces e dulçe armonia
(Juan de Mena, en Foulché DELBOSC, *ob. cit.*, p. 164.)

decian las consonas voces fieles
(Juan de PADILLA, el Cartujano, *ibid.*, p. 387.)

aqui los concentos muy dulce canentes
con armonias de angélico coro
(El mismo, *ibid.*, p. 378.)

concordades veus humanes que angelicals se estimauen
(*Tirant lo Blanch*, 1490.)

2º ..... *es un concierto de amor*
(Juan ALVAREZ GATO, F. DELBOSC, *ob. cit.*, p. 226.)

aristocráticos o burgueses, que hemos visto aparecer por todas partes en la Europa del Renacimiento en combinaciones más o menos regulares, se fué definiendo y organizando desde los años centrales del siglo XVI con los grupos de violas que tocan "fantasías" en Francia y en España * y en los *chests of*

El tañer con el cantar
era muy bien acordado
y no menos concertado
el concierto de danzar.

(Juan DEL ENCINA, "Triunfo del Amor", pub. 1496.)

"Concerto", en Italia, parece que se encuentre por primera vez en Francesco DA MILANO, "liuto in concerto" (Venecia, 1536), y "Quattro degli stromenti comincierono lor concerto" (en una fiesta mantuana de 1542, según GATTI E DELLA CORTE, *Dizionario de Musica).* Posteriarmente encontramos en España y en Italia:

Diego ORTIZ, "contrapunto en concierto" *(Tratado de glosas* ... Roma, 1553).

Jorge DE MONTEMAYOR, *La Diana,* primera edición, Alcalá, 1564:

"Todas tres de concierto tañían instrumentos" (edición Michaud, de París, p. 68).

"Comenzaron a tocar tres cornetas y un scabuche, con tan gran concierto que parecía música celestial" *(ibid.,* p. 98).

"Concierto de música" (dulzaina, arpa y voz) *(ibid.,* p. 99).

"tañiendo cuatro violas de arco y un clavicordio, tan concertadamente", *(ibid.,* p. 100).

"venian todas tocando sus instrumentos, con tan grande concierto y melodia" (voces a tres, laúd, arpa y salterio, alternativamente con dos rabeles y zampoña) *(ibid.,* p. 150).

Concertar, por acordar, ir de acuerdo coexiste en esta obra y en las de su tiempo. Concierto, en sentido musical, es primeramente eso; en seguida toma carácter específico. Vemos en *Don Quijote,* (1ª parte, 1605; 2ª, 1615):

"concertados disparates" (1ª parte, cap. L).

"razón concertada" (2ª parte, cap. XIX).

"concertado tropel" *(ibid.,* cap. XX).

"bailando y danzando concertadamente" *(ibid.).*

"un son de una suave y concertada música formado" *(ibid.,* cap. XXXIV).

Así se dice en Italia: "Canti concerti di ... per voci e stromenti musicali" (de A. y G. GABRIELI, Venecia, 1587), y a seguida:

MALVEZZI: "Concerti ecclesiastici" (1589).

VIADANA: "Concerti ecclesiastica" (1602-3).

Paolo QUAGLIATI: "Arie a un soprano concertato con il violino" (1623).

BANCHIERI: "Racolta di concerti da Camera e da Chiesa" (162...), etc.

* La tradición española de los romances acompañados por la vihuela (de mano), en Valencia y Castilla, continúa en el siglo XVI en los instrumentos de arco del tipo violín (rabel) y viola (vihuela de arco). En un documento valenciano de 1599 se lee: "a la postre del capítulo se escrive vn Romance y cançionetas que cantaron unos ciegos con sus vigüelas delante de las puertas de Palacio ... estaban abaxo a la misma puerta principal de palascio ensima de aquellos bancos de la puerta quatro ciegos valencianos muy buenos musicos y cantores templando sus instrumentos y vigüelas de arco con sus rabeles de mucha concordancia de mussica cantaron al tono pastoril el siguiente Romance caste-

viols entre los ingleses, más tarde, así como en el grupo en trío de un violín (a veces duplicado por la flauta, el óboe y aun por la trompeta), un instrumento grave, viola o tiorba, y el clave intermedio para completar la armonía y proporcionar un "relleno" en el tejido sonoro, combinación que se hace típica de la época barroca italiana, francesa y alemana. La escuela instrumental de Venecia, que desarrolla notablemente el juego del violín, al paso que conserva las tradiciones del siglo anterior, ofrece desde que media el XVII sonatas para cuatro o cinco instrumentos concertados,* como son las de Maurizio Cazzati y los Gian-Battista Vitali y Bassani, acabados de mencionar, mientras que el cuarteto de cuerda alcanza en Giovani Legrenzi, entre 1663 y 1673, un notorio equilibrio e individualidad de cada parte. Mas desde 1625 se encuentran en España *fantesie, canzoni, balletti* y danzas para tres y cuatro instrumentos de Bartolomé Selma, y José de Castro graba en 1695, en Bolonia (donde otra gran escuela instrumental rivalizaba con la veneciana y con la de Módena) varios *Trattenimenti armonici* [17] para dos violines y violoncello o cémbalo, pasable imitación de las *Sonate de Camera* que diez años antes publicaba en Roma el admirable Corelli, figura central de este período de apogeo de la música de instrumentos de arco.[18]

El violín de Corelli ha alcanzado en él un grado de virtuosismo que aún podrá enriquecerse, por complicación, en sus sucesores; pero que tiene en él un punto máximo de musicalidad. La agilidad manual encontrará, como se comprende, un terreno propicio en el viejo arte de variar "por disminución", en figuras rápidas. Corelli, cuya más famosa serie de variaciones se hace sobre el tema español, tradicionalmente considerado como de origen portugués, de la Folía *(Folía di Spagna)*, es, en este punto, lo que Frescobaldi fué en su inagotable fantasía para improvisar en el órgano o en el clave; pero la virtuosidad de la técnica corelliana no se limita a este aspecto mecánico, sino que va unida al desarrollo de la música concertada "de cámara" y con ello a la madurez de la forma.

llano con hunas cancionetas de las venturosas bodas que se celebraron en aquel dia en esta insigne ciudad de Valencia:

A lus bodas benturosas
de Felipe de Madrid
lo mejor del Mançanares
vino a Valencia del Cid.

(El romance es de Lope de Vega, que acudió a Valencia para preparar las fiestas de máscaras, autos y demás festejos con motivo del casamiento de Felipe III con Margarita de Austria. Véase Eduardo JULIÁ MARTÍNEZ, "Lope de Vega en Valencia", en el *Boletín de la Real Academia Española*, año III, 1916, p. 541. Detalles acerca de las mencionadas fiestas en ALENDA, *Relaciones*..., documentos núms. 399 a 451.

* Recuérdese las combinaciones, recientemente mencionadas, en *La Diana*, de MONTEMAYOR.

Su música concertada se impone en Francia desde el primer momento, y su nombre, con el de otros compositores italianos, deja en segundo término a los nacionales. El mismo François Couperin imita ese género y hace pasar por música de Corelli alguno de sus tríos, a lo que ayudaba el hecho de que la influencia de Lully (de quien se hablará especialmente con referencia a las formas orquestales) sobre Corelli fuese muy señalada. Las sonatas italianas hacen furor,[19] así como las *Suites*, géneros que se cultivan con distinto éxito y titubeante sentido formal. Con Leclair, tan gran compositor como violinista, la Sonata francesa se afirma, aun muy dentro de la influencia italiana. En la música concertada, reinando Luis XIV, la flauta o el óboe * reemplazan al violín o alternan con él a discreción, y Michael Blavet se destaca por su empleo primoroso de aquel instrumento.[20] Couperin "el grande" sigue, naturalmente, la corriente, pero su estilo, que sabe unir o alternar el gusto italiano con el francés, adquiere amplitud y riqueza de sustancia. Sus tríos son música de cámara de alta liza y si el modelo de Corelli está cercano en sus *Sonades*, hay trozos de rico contrapunto, fugas de admirable hechura, al paso que sus *suites* alcanzan hasta siete movimientos en un orden que se encuentra aún en Bach: Alemanda, Corranda, Zarabanda, Bourrée, Minueto, Giga y Chacona, si no completo, con la adición, en cambio, de un "Preludio" inicial en estilo de improvisación sobre la tecla. Así también los *Concerts de Symphonie* de Couperin, basados en el trío corelliano, pero que, combinados con flautas, óboes y fagotes, constituyen una anticipación de la próxima Sinfonía.

Lo importante en éstos no consiste en el número de elementos utilizados, sino en la manera de su agrupación, porque al no estar aún suficientemente definido el tratamiento de las voces instrumentales, los compositores preferían, en el caso de su abundancia, tratarlas contrapuntalmente, a la manera antigua, que era mejor conocida y, por lo tanto, más segura. Para acercarnos al concepto moderno de la orquesta, es menester descubrir la posibilidad de agrupar los instrumentos, cuerda o viento, en grupos homogéneos, y tratarlos en planos. El camino para esto se inicia en el trío de Corelli a Rameau, donde hay tres cuerpos bien definidos: el de las voces agudas (violines solos

* La aclimatación en España del vocablo *oboe*, de procedencia francesa, para sustituir a la tradicional chirimía, es un proceso lento. Hoy mismo no se han puesto de acuerdo los músicos acerca de la acentuación llana *(obóe)*, o esdrújula *(óboe)*. En una orquesta de teatro lírico de Valladolid, entre fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, donde se cantan óperas y tonadillas ("hoy las tonadillas son pequeñas piezas de ópera, y las que se llaman funciones de música, opera entera"), el instrumental se componía de "dos Bajos, seis Biolines, dos trompas, dos Flautas, una Viola" y . . . dos *obuses* (!). Véase Narciso ALONSO CORTÉS, "El Teatro en Valladolid" (Establecimientos del 18 de enero de 1802, en el Archivo del Ayuntamiento), en el *Boletín de la Real Academia*, Madrid, año VIII, 1921, p. 37.

o con flauta y óboe); los bajos, encomendados bien a uno o dos claves, bien a un clave y a un bajo de cuerda, mientras que el tercer plano intermedio es el que realiza la armonía y hace de "relleno", de *ripieno*. Semejante forma de ordenar la orquesta existe en el *Concerto grosso*, aunque con la característica de éste, que consiste en que el primer plano de instrumentos "concertantes" tiene un papel de predominio virtuosista, de gran agilidad manual. Encontramos aquel aspecto retrasado en la música instrumental de Giovanni Battista Vitali, "balleti" y sonatas hasta para cinco partes, a fines del siglo XVII, donde exhibe su talento contrapuntístico al viejo estilo con cánones invertibles y cancrizantes que son caliente reminiscencia de un siglo atrás.

Es Vivaldi, en sus *Concerti Grossi*, quien señala la etapa definitiva de la música concertante, apuntando hacia el "concerto" de un solista y orquesta, pues que el gran veneciano sustituye el grupo de los *concertini* por un violín que alterna con el grupo de *ripieno*. El hecho significa la consecución del estilo instrumental, de la técnica del violín y de una neta discriminación entre lo que es propio de la melodía del solista y la de los acompañantes en un concepto del claro-oscuro que es fundamental para el arte de la sinfonía. Incluso llega Vivaldi a fijar tres planos en los "concerti" donde, por encima de ocho partes de "concerto grosso", mueve cuatro de "concertini" y una de violín solista. La alternación *allegro-largo-allegro* es la de la *Overtura italiana* en oposición a la *Overtura francesa* * fijada por Lully al mediar el siglo, y que, como en las óperas de Monteverde y de Cavalli, comienza con un movimiento lento, derivado, en éstos, de la "tocatta" de órgano o de las "alemanas" introductoras de las "suites", siguiéndose después por un tiempo vivo, para acabar con otro aire moderado en ritmo de danza. Más tarde, Alessandro Scarlatti fija la forma de la overtura italiana: *allegro-lento-allegro*, este último de carácter más ligero que el inicial. Es posible que el tríptico sea prologado por una introducción reposada, como en la overtura francesa; pero de uno u de otro modo, el sistema, desarrollado en movimientos aislados, conducirá a las primeras "Sinfonías" de la segunda mitad del siglo XVIII.

* *Overtura*, en castellano; *overtura*, en italiano; *overture*, en inglés; *ouvertüre*, en alemán, proceden del vocablo francés *ouverture*. En un principio entendido en Francia como *apertura* de un festejo, de una ópera; después, con significación propia de trozo de música de forma y carácter especiales. En el idioma francés, *ouverture* procede de *ouvrir*, y conserva, por lo tanto, su manera ortográfica. En castellano, como en los otros idiomas citados, *no* procede de *abrir*, ni de *aprire*, ni de *open*, ni de *offen*, por lo cual no se escribe en ellos *opertura*, ni *operture*, ni *ouffertüre*. No hay, por lo tanto, razón para escribir en nuestro idioma *obertura* con *b* alta, ya que tampoco se mantiene la *a* inicial de *abrir*. Si no se quiere utilizar la forma francesa, basta con decir *abertura* o *apertura;* pero la *overtura* de concierto es un trozo de música que nada tiene ya que ver con su función original, y lo mismo se coloca al principio, que en el medio o al fin de una sesión o concierto.

La Sinfonía, para que llegue ese instante propicio, necesita que se hayan cumplido las condiciones siguientes: 1º, que el plan tonal se haya afirmado en la forma Sonata; 2º, que se haya afirmado asimismo el juego entre dos temas, uno en la tonalidad tónica y otro en la de la dominante; 3º, que se haya logrado fijar un "centro" instrumental con el cual colaboren en unión estrecha los demás instrumentos. El sistema de escritura armónica, más cercano al del sistema bajo cifrado, melodía cantante y relleno interior, puede participar del estilo del contrapunto armónico, pero nunca como superposición de voces melódicas en el estilo derivado de la polifonía: finalmente, el estilo de escritura instrumental es el que une sintéticamente los diferentes elementos, a diferencia del *concerto grosso,* mientras que la forma, que participa de la de la sonata (en el primer tiempo) y la de la suite en los restantes, se diferencia de esta última en el carácter de los movimientos que tienden a supeditarse al primero, de tal manera que es el carácter de la sonata el que predomina.

La orquestación de los primeros "dramas en música" dependía de las circunstancias. Monteverde tiende a aprovechar expresivamente el timbre de los instrumentos que encuentra "en plaza", pero supeditándolo a la expresión dramática de sus óperas, mientras que son las overturas de Cavalli, Lully y Scarlatti las que afirman el tipo de obra puramente instrumental, orquestal, anterior a la Sinfonía. Sus combinaciones de *tempi,* sea en la Overtura francesa, sea en la italiana, pasa directamente al Concerto. El resto de la música de orquesta dentro de las óperas tiene, en cambio, poco interés desde ese punto de vista, salvo en Lully, pintoresco e imaginativo.[21]

Pero la orquesta de Monteverde carecía también de "plan" y variaba según las circunstancias. El primero en comprender la necesidad de fijar ese plan instrumental en la orquestación y, dentro de él, la necesidad de situar un "centro" que ofreciese plenitud sonora en su homogeneidad capaz de centrar en él la armonía, fué Alejandro Scarlatti, quien en su ópera *Tigrane* fija como centro armónico-orquestal el quinteto de cuerda, al cual superpone dos óboes y dos trompas *(corni),* fórmula que iba a prolongarse hasta Gluck. El descubrimiento que, a la vista de hoy, parece como el del huevo de Colón, está lejos de ser casual; proviene de la larga serie de tanteos hechos con la mezcla de instrumentos, la lenta perfección de éstos, su ductilidad pacientemente lograda. Ni aun el mismo Scarlatti dió de improviso con esa solución fecunda, y la ópera *Tigrane* fué precedida no menos que por ciento cinco obras anteriores. Aun así, durante largo tiempo todavía seguirá practicándose en los teatros líricos el tipo de orquestación "barata", a saber: de dos a cuatro partes de violines, una o dos partes de bajo y entre ambos extremos el relleno del *continuo,* del *cémbalo,* al cual podían añadirse algunos otros instrumentos en duplicaciones para aumentar la sonoridad, tiorbas o

bajos de viola, por lo general. Los instrumentos de madera o metal, *ad libitum* doblarían la melodía cantante.

Entre tanto la forma de la sonata va afirmándose en todos los terrenos. Salvo el órgano, los demás instrumentos son aún poco importantes para recabar la atención por todo el tiempo que precisaría una obra de ciertas dimensiones, pero se mezclan flautas y óboes con la cuerda para obtener plenitud y variedad en los conjuntos de cámera. La construcción de la Sonata aparece, en efecto, durante todo el siglo XVIII como un empeño de "forma grande" frente a la Suite, que todavía es un conjunto de formas pequeñas, pero que tiende a constituir el conjunto cíclico que tendrá en Juan Sebastián Bach. La formación del estilo netamente orquestal se verifica, pues, en el medio del *Concerto grosso*, en donde el aliciente que presenta la virtuosidad solista ayuda a mantener el interés. Es la overtura de la ópera la que aguza este interés y la que levanta la idea de una música de orquesta valedera *per se*.

Por su parte, el Concerto dejará de existir apenas la Sinfonía haya alcanzado su madurez, momento en el cual el virtuosismo del solista decae, a su vez, al pasar el interés desde el instrumentista a la música propiamente dicha; desde el "cómo" ejecuta, a la cosa que ejecuta. El Concerto, entonces, descenderá a un puesto secundario, subordinado a los casos especiales en que se quiera poner de manifiesto dicha virtuosidad, lo cual ha existido en todo momento. Y por lo que a la overtura de ópera se refiere, o se verá sustituída por ejemplares de fácil empeño de la Sinfonía incipiente, o se mantendrá a través de las piezas introductoras de la ópera.

Los *Concerti grossi* de Giuseppe Torelli, publicados al comenzar el siglo XVIII, pocos años antes que los de Corelli, los cuales constituyen la cumbre de su admirable aportación a la perfección de la forma (tras de sus Sonatas de iglesia y de cámara, donde aparece resumido todo el arte de la primera mitad del siglo XVIII, en Italia); los *Concerti grossi* de Vivaldi, cuya orquesta se aproxima a la del sinfonismo en la ordenación de sus planos y en la independencia que da a los instrumentos de aire, de la misma manera que había desligado al violín solista del conjunto de *concertini* hasta él inveterado; la perfección en el estilo de la línea melódica del tipo netamente instrumental, conseguida tras de Veracini, Locatelli y Tartini, son los pasos esenciales en el desarrollo de la música para orquesta, cuyo grandioso final espera en la Sinfonía vienesa.[22]

Pero no podrá comprendérsela, por fuerte que sea en ella su procedencia italiana, si no se recuerda el influjo que ejerce sobre sus confeccionadores más señalados el espíritu propiamente alemán. A este efecto se hace necesario repasar, desde algún tiempo más atrás, la música germánica, esencialmente por lo que se refiere a su sentido, del que emanan las particularidades mejor

señaladas en su técnica tradicional, en la primera mitad del XVIII, para sufrir una renovación sorprendente en la segunda, merced al cambio de actitud, de sensibilidad —se diría— que aportan los efluvios de Italia, y cuyo principal vehículo es el arte del violín y su música concertada.

NOTAS

[1] Reproducido en KINSKY, *ob. cit.*, p. 111/3. En las ilustraciones de esta obra se sigue con claridad la evolución de la lira y las particularidades de factura que llegan hasta el violín. Liras con sólo dos ángulos proyectados, mástil rectangular y orificios en media luna se encuentran en el mismo pintor, en Pádua, p. 69/2 de Kinsky. En seguida viene la de la p. 111/3, semejante a la anterior, pero con los ángulos más bajos, en la forma de los primeros violines de Gasparo de Salo, un esquema del cual se encuentra en L. GREILSAMER, "La facture des Instruments à archet", en *Encyc. du Cons. de Paris*, 2ª parte. Vol. III, p. 1708. La forma muy ancha de la parte baja procede de las tentativas del tirolés, Tieffenbrücker,* necesaria para seis o siete cuerdas *(Vid.* Marc PINCHERLE, *Les violonistes*, p. 33, y GREILSAMER, p. 178). La lira con trastes, de Pretorius, se encuentra en la p. 1720 del mencionado estudio de Greilsamer. Otra igual a ésta, al parecer ya sin trastes, en el cuadro de Tintoretto (KINSKY, *ob. cit.*, p. 113/2), de la Galería de Dresde. Las dos liras de brazo y de gamba del Museo de Viena (con cuerdas fuera del tasto), en la p. 142 de Kinsky, son sin trastes, con ángulos que van apuntando hacia afuera. La nº 3 es la de Tieffenbrücker, con parte baja ancha y ángulos proyectados. Una lira de brazo como la de Montagna (111/3), pero sin cuerdas supletorias, con dos ángulos solamente, en Carpaccio (1510, Academia, Venecia). Semejante a ésta, sobre el hombro del instrumentista por su mayor tamaño, en Rafael (1509-11, Vaticano, Roma), (p. 143 de Kinsky). La del cuadro *Los cinco sentidos*, de Brueghel, en el Museo del Prado, Madrid (c. 1620), no tiene trastes, tiene "efes" de violín y siete cuerdas (al parecer) con una sola supletoria.

[2] Carl ENGEL, *Researches into the Early History of the Violin Family*, p. 148.

[3] Philibert JAMBE-DE-FER (1556), *Epitome musical des tons, sons et accords*, cap. I, "De l'accord et ton du violon": *Le violon est fort contraire à la viole. Premier, il n'a que quatre cordes, lesquelles s'accordent à la quinte de l'une à l'autre ... il est en forme de corps plus petit, plus plat et beaucoup plus rude en son, il n'a nulle taste parce que les doigts se touchent quasi de ton en ton en toutes les parties* ... Citado por M. PINCHERLE, *Les Violonistes*, París, 1922, p. 13.

[4] Según H. PRUNIERES, en *Année Musicale*, 1911. Carl ENGEL, *ob. cit.*, p. 148, dice que la palabra "violino" aparece en las *Scintille di Musica*, de G. M. Lanfranco, Brescia, 1533, pero según PINCHERLE, *ob. cit.*, p. 12, en esta obra no se habla sino de "violette" y "violini". Según Van DEN BORREN, *Les musiciens belges en Angleterre*, hay "violons" en la Gran Bretaña en 1555, pero "violin" solamente en 1558.

[5] L. VILLANIS: "XVIIe et XVIIIe siècles", "Les violonistes", *Ency. du Cons. de Paris*, 1er. partie. Vol. II, p. 757. Se encontrará juntamente bibliografía sobre esta materia asimismo en la 2ª Parte, vol, III, p. 1794.

---

* Kaspar Duiffoprugcar, nacido en Tieffenbrugg, Tirol (1514-1571), famoso constructor de violines, se estableció en Lyon, en 1553. No se conserva ningún ejemplar de violines de su mano. Algunos autores dicen que no los construyó nunca. Su especialidad consistió en las incrustaciones con que decoraba sus instrumentos, como una viola grande que se guarda en el Museo de Bruselas.

[6] Cinco voces, con la *quinte*, en la distribución del famoso grupo *Les vingtquatre violons du Roi*. Sobre esta célebre agrupación, véase Michel BRENET, *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, París, 1900, Parte I, cap. III, y también A. LEFORT et Marc PINCHERLE, "Le Violon", en *Ency. du Cons. de Paris*, Parte II, vol. III, p. 1795.

[7] MITJANA, *ob. cit.*, p. 2083; PEDRELL, *ob. cit.*, p. 98.

[8] Esos instrumentos fueron apareciendo de la manera siguiente: el primero de ellos sería el "tenor" de viola correspondiente a la *lira da braccio*, donde Bertolotti, llamado Gasparo da Salo, introdujo las hechuras definitivas en la transformación que se ha detallado. Este instrumento, o quizá el "grand tenor" que se tocaba sujetándolo entre las rodillas, pertenecían a la antigua familia; en seguida viene el violín propiamente dicho; después el pequeño "violone" o violoncello (que Greilsamer cree que pudo ser el que comenzó la serie, quizá como la *lira da gamba*, pero la iconografía mencionada parece decidir en favor de la *lira da braccio* y aún la de *spalla* —en la pintura de Rafael, sobre el hombro, mientras que las otras se sujetan en el cuello—), es decir, el tenor de la familia, un violín grave. Algunos años después vino el violoncello, que es como el barítono de la familia y, por fin, el contrabajo. Muchos contrabajos actuales no son sino bajos de viola montados según el acorde de violín. Este acorde era: *do-sol-re-la* para el bajo, y una octava más alto para el contralto, que es el instrumento que actualmente llamamos "viola"; *sol-re-la-mi* para el tenor (en Italia),* y una octava más alta para el violín, como actualmente. Desaparecido el tenor, quedan en el cuarteto actual el violoncello como bajo, el contralto, "alto" o "viola" y dos violines. Parece que la distribución antigua haya sido preferible y algunos "luthiers" actuales intentan resucitar el tenor u otro instrumento intermedio entre la viola y el violoncello, al que llaman "viola tenor". Sería más lógico desterrar este nombre de viola y llamarle como los franceses simplemente, "alto", mientras que el anterior se denominaría "tenor" o "violín tenor". Un cuarteto de estos instrumentos aparece grabado en la obra de Sebastien CHAMPIER, *Simphonia Platonis*, de 1516 (reproducido por PINCHERLE, *ob. cit.*, p. 9).

El acorde o afinación de las cinco clases de violines, según Mersenne, así como los varios empleados por los grandes virtuosos, como Tartini, Lolli, Paganini, etc., se encuentra en A. LEFORT, *ob. cit.*, p. 1795. (Véase la nota inserta en el texto.) Antonio Lolli estuvo en España en 1787 y dió conciertos públicos en Valladolid en septiembre de ese año, con gran entusiasmo por parte del público, según lo atestigua el "Diario Pinciano" de esa fecha. V. N. ALONSO CORTÉS, "El Teatro en Valladolid", *Boletín de la Real Academia Española*. Madrid, año VII, 1920, p. 485.

[9] M. PINCHERLE, *ob. cit.*, pp. 14-16. El P. Mersenne fué, en el siglo XVII, uno de los primeros entusiastas del violín, al que ya estima como rey de los instrumentos.

[10] En tiempos de Luis XIV todavía eran considerados sus violinistas como gente inferior en dignidad a los tañedores de tiorba y espineta, pues que éstos eran "solistas". Antes de él, estos músicos lo eran de *la cámara* y los violinistas solamente de *l'écurie*. En las casas aristocráticas en que se hizo de moda por esta época tener "bandas" de violines, los ejecutantes pertenecían a la servidumbre. Su baja condición y dureza de su vida está descrita por J. ECORCHEVILLE, *Vingt Suites d'orcheste du xvi siècle français*, París, 1906. Sobre este aspecto de la situación social de los músicos, así como sobre la música de cámara y grupos instrumentales más numerosos, entre los siglos XVI y XVII, *vid.* la obra citada de Michel Brennet, 1ª Parte.

La *musique de chambre* de los reyes franceses data de los tiempos de Francisco I. La *bande de la chambre* estaba compuesta primeramente por cantores, después por "sin-

* Véase la nota relativa a los instrumentos mencionados por Mersenne.

fonistas": arpas, laúdes, violas, órganos, espinetas, violines, óboes, "cornets", sacabuches, musetas, trompetas, cromornas y trompetas marinas. Más tarde se añadió a esta primera banda pífanos y tambores, con el nombre de *bande de l'écurie*. Todavía después vino la *bande de vingt-cinq violons*: fué ella la que se opuso por algún tiempo a los comienzos de Lully y la que con ello dió origen a la banda rival de los *petits violons du roi*. Los músicos de la cámara del rey conservaban en tiempos de Enrique III los elementos establecidos bajo Francisco I. Para darnos idea de la composición de una orquesta real en esta época, indicaremos cuál era la de la "capilla" de Isabel III, reina de Inglaterra, en 1558. Voces: nueve cantores y seis infantes de coro. Instrumentos: dieciséis trompetas, cuatro arpas, ocho laúdes, cuatro musetass, dos violines, ocho bajos de viola, dos flautas, nueve trombones y tres virginales". L. CELLER, *Les Origines de l'Opéra et le Ballet de la Reine*, París, 1868, p. 39.

[11] *Ibid.*, p. 21.

[12] La superioridad de los instrumentos italianos estaba, sin embargo, reconocida en Francia desde el siglo XVI. Carlos IX (cit. por PINCHERLE, *ob. cit*, p. 13) envía en 1572 a Cremona para comprar "ung violon" en la suma de cincuenta libras. "Pardessus de viole" del factor alemán Joachim Tielke, en la segunda mitad del XVII, se encontraban en la colección Heyer de Colonia antes de su dispersión (reproducidos en KINSKY, *ob. cit.*, p. 241/4) y del francés Collin de Mirecourt en la segunda mitad del XVIII. (*Ibid.*, p. 242/3.) Violines *piccoli* o *pochettes* flamencos, de 1543, en la p. 81/1, y uno alemán anterior a esa fecha en la p. 146/1. Del siglo XVII temprano aparece uno en el cuadro de Brueghel antes aludido, en el Museo del Prado. Un empelucado maestro que dirige un grupo de otros instrumentistas dando serenata, se ve en el grabado alemán (al parecer ridiculizando las costumbres francesas) de la citada obra de Kinsky, p. 247/5. Las *pochettes* abundan en los museos instrumentales y había recientemente alguna en el Museo Arqueológico de Madrid, en la sala dedicada al siglo XVIII.

J. S. Bach emplea todavía el *violino piccolo* (Concierto nº 1 de Brandeburgo) como instrumento transpositor (en *mi bemol*) afinando sus cuerdas *si bemol-fa-do-sol*.

[13] L. GREILSAMER, *ob. cit.*, "Les principaux luthiers".

[14] En los escritores españoles de fines del siglo XV y comienzos del XVI aparece el vocablo "sonada" en el sentido de "son" (o "timbre" francés), es decir, de "tonada" perteneciente a determinada letra. Autores de la primera mitad del siglo XVI, como Cristóbal de Villalón, emplean el vocablo "sonaja" en sentido bien claro de "tonada" o, mejor aún, de música "sonada" concertadamente, es decir, un primer sentido de "sonata". Así dice en el *Crótalon*: "Y ansí como descendimos a lō bajo, comenzó a sonar grandísimo número y diferencia de música: de trompetas, cheremías, sacabuches, dulzainas, flautas, cornetas y otras muchas diferencias de sonajas muy graciosas y apacibles..." (Canto quinto del gallo), mientras que en el prólogo de su libro, Villalón no ignora que "sonajas" son también "terrezuelas". "Cantada" por "Cantata" se dice todavía, castizamente, a mediados del XVIII (Don Manuel PLÁ, *El Nacimiento de Júpiter*, 1752). "Soneto" como forma cantada y tocada, que se encuentra en Francia en el siglo XIII (*Del chevrefoie vont le sonet disant*, en Colin Muset, aludiendo al famoso *Lai du Chevrefeuille*) aparece en la *Diana* de MONTEMAYOR (1ª edición, Alcalá, 1564): "Cantando este soneto" (p. 36 de la edición de Michaud, de París); "Sireno [venía] al son de su rabel cantando estos versos" (un soneto, p. 67); "comenzaba al son de una harpa, que muy dulcemente tañía [don Felis] a cantar este soneto" (*Ibid.*, p. 99); "después que hubo cantado el soneto... comenzó a cantar esta canción" (*ibid., p.* 134).

[15] Juntamente con las instrucciones para salir airosos los danzarines en las complicadas danzas de salas aristocráticas, Caroso da Sermoneta ofrece en su libro tan célebre la tablatura de la música con que se bailaban al son del laúd así como *il soprano della Musica*

nella Sonata di ciascun Ballo; danzas y sonatas dedicadas en repetidas ocasiones a las grandes damas españolas vinculadas a la gobernación de los Estados italianos, como, por ejemplo, cierta "gallarda" por eso llamada *gagliarda di Spagna,* dedicada *in lode dell'Illustrma. et Eccma. signora Duchessa di Medina Cidonia, Governatrice di Milano.* Villanellas, españoletas y, sobre todo, "canarios", figuran allí con sus "sonatas", con sus sones. El régimen de estos términos es, claramente, verbal, no sustantivo. En Cavalieri se encuentra: *Aria cantata e sonata, al modo antico* (1600). Su sentido específico, como el mismo de "opera", es cuestión de tiempo.

[16] Música grabada en discos para violín solo, flauta o en concierto y grupos de cámara: Blavet, M.: Sonata para flauta AS 48. Corelli: La Folía CM 232 y C-DB 501. Concierto Grosso op. 6 y op. 8 C-G 6875/6D y V 22448 Sonatas, violín y clave nº 1, G-HN 475, Trío en sí menor, K-8, ídem en sí bemol PM 106, Suite de cuerda, C-X52067. Couperin: Concert dans le goût théatral G-DB 1767/8. Dall'Abaco: Sonata AS 46. G. Gabrielli: Sonata pian e forte. Canzona e Sonata, AS 25. Galupi: Sonata VOC-KO 5203. Geminiani: Siciliano, G-DB 1524. Leclair: Sonata en trío, AS 48. Locatelli: Capriccio, PD 90036. Sonata de cámara C-DHX 16. Loeillet: Sonata para flauta y clave, C 8866. Lully: Overtura de *Alcestes* V 7424. Danzas (de *El Burgués Gentilhombre)* GP 809. Overtura de *Thésée* PAT-Pg 47. Nocturno V 7424. Nardini: Andante, C 7281 M. Aria, C-LF 2. Adagio (violoncello) TA 1840. Purcell: The Golden Sonata AS 22. Fantasías para cuerda Pat-Pat 31. NGS-142. NGS-111. Sonatas y clave G-D 935. Id. para dos violines y clave D-K 809. Rameau: Trío, AS 30. Aless. Scarlatti: Sonata para flauta y clave: V 4250351. J. H. Schein: "Banchetto Musicale", para violas en concierto V 24792. Tartini: Sonatas, C-17036/7D. "Il Trillo del Diavolo", G-DB 1786/7. Trío VOC-X 9877. Variaciones sobre un tema de Corelli, C-5106. Concerto (cello y orquesta) P-E 11151/2. "Sonata a quattro", C-D 5839. Veracini: Sonatas, PD 19870.-G-DB 801. Vitali, T. A.: Chacona, C-68476/7D. G-DB 2799. Vivaldi: Concerto Grosso, AS 37. Idem, arreglado por Bach para clavicémbalo, AS 38. Concerti Grossi de la serie *L'Estro Armonico:* G-C 1984/5. V. 8827. P 28058/9. P-R 1996. T-SK 1318 (para cuatro violines. Versión de Bach para cuatro claves T-SK 1317/8 y G-D 2110/1. C-9823. Sonatas G-DB 1524. Sonata en trío, PM-106.

[17] MITJANA, *ob. cit.,* p. 2087. Las de Fray Bartolomé de Selma y Salaverde están impresas en Venecia, en 1638, y presentan una sorprendente virtuosidad en el fagot, que este músico tocaba notablemente. MITJANA, *Ensayos de Crítica Musical,* 2ª serie.

[18] Hay algunos indicios de que Corelli estuvo en España, donde el arte del violín cobró gran difusión y mérito en el siglo XVIII. Uno de los primeros métodos publicados en castellano es el de Don José Herrando, probablemente grabado en 1756. El autor, que ha dejado bellas composiciones para el instrumento, asegura haber recibido lecciones de Coreli. A más de dieciocho *Spanish Minuets* publicados en Londres, para violín, escribió seis curiosas *Sonatine a solo per violino di V corde,* "per divertimento", dice el manuscrito conservado en el Liceo de Bolonia (1754), "del Sig. D. Carlo Broschi Farinelli", el famoso sopranista, favorito de Fernando VI.

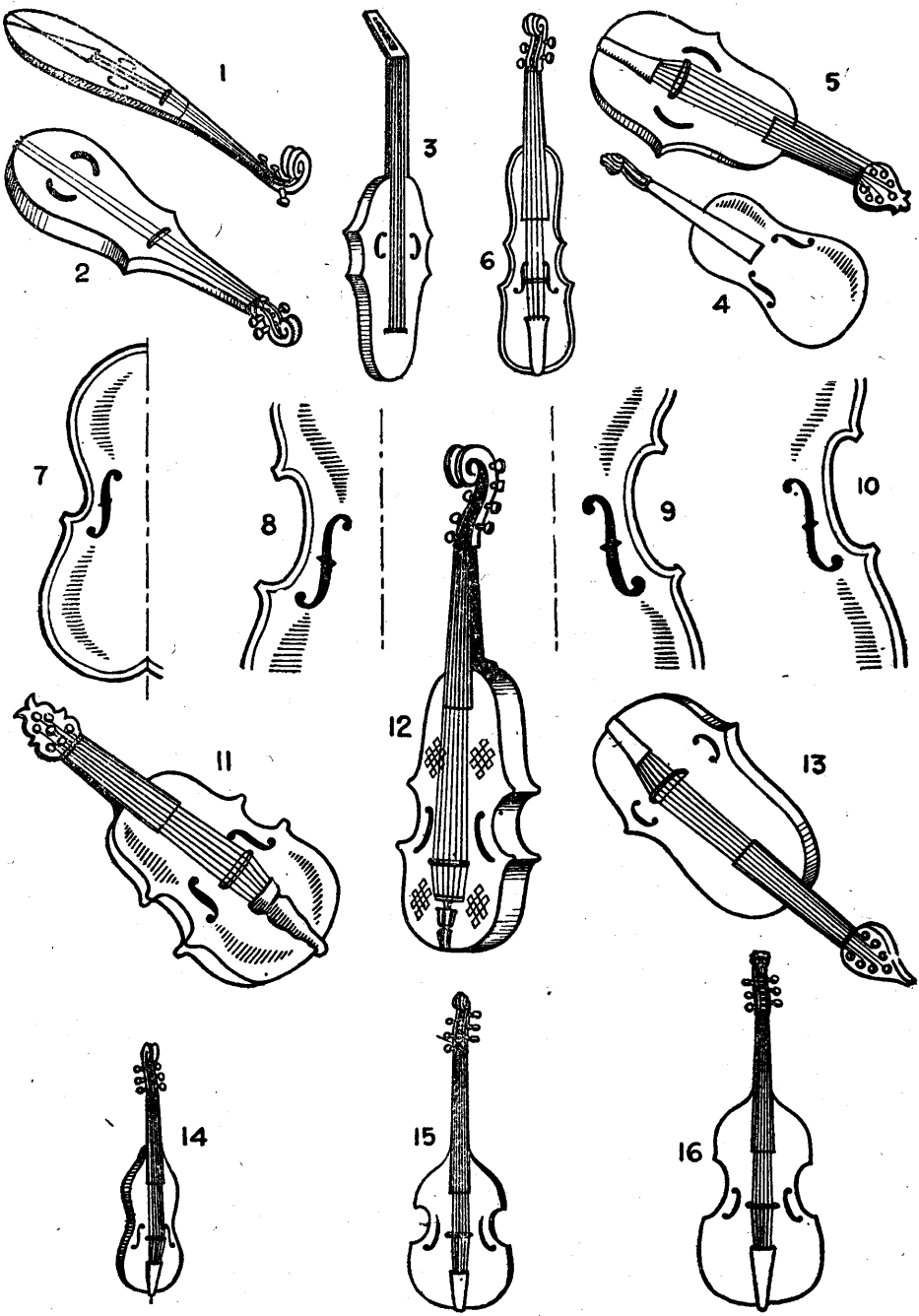
[19] Brossard, citado por PRUNIERES, *ob. cit.,* vol. II, p. 201.

[20] Maret. M. Sonata para flauta, disco nº 48 de la A. S. Leclair. Sonata en trío: ídem nº 8 A. S.

[21] PRUNIERES, *ob. cit.,* vol. II, pp. 154-155, y Michel BRENET, *ob. cit.,* 1ª Parte, cap. VII.

[22] Sobre los *Concerti* de Bach, llamados de Brandeburgo, véase más adelante. Sobre las *Sinfonías* (de ópera) de Vivaldi, *vid.* el prólogo de L. LANDSHOFF a la edición de sus *Zwei Kleinen Sinfonien* (Leipzig, Peters, 1935).

LAMINA 2ª



LIRAS DE ARCO. VIOLAS. VIOLINES

1.—GIGA-RABÉ *(rabel)* según la pintura de Giovanni Bellini, en Venecia, hacia 1478. Forma de media almendra alargada, cuello muy largo; tres cuerdas; clavijero recto en caracol; clavijas laterales; dorso al parecer plano, muy próximo a la tapa; ponticello; tasto o tastiera; dos agujeros en media luna y cordal. Compárese con la giga-rabel nº 2 del grabado inserto en la página 371 del Primer Volumen, procedente de las miniaturas de las Cantigas.

2.—GIGA-RABEL, REBEC o REBECA de Bernardino Zenale, en la pintura existente en San Martino de Treviglio (1485). De tamaño mayor que el anterior. Forma de media pera con dos ángulos en pico, cuello no largo, sensiblemente convergente hacia el caracol; clavijas laterales; tres cuerdas, sin tastiera, al parecer, y dos agujeros en forma de media luna bastante bajos.

3.—VIOLA DE GAMBA del siglo XV (pintura de Francesco Francia en el Museo del Hermitage, de Petrogrado, hacia 1490). Parece provenir de la anterior giga o rabel en la cual habría ya cuatro ángulos en lugar de dos. No tiene puente ni tasto; cordal en la parte baja de la tapa como en las guitarras; agujeros en forma de media luna, altos; tres cuerdas y clavijero oblicuo, como en el laúd y la guitarra. Compárese con la *violetta-piccola* nº 14.

4.—ALTO-VIOLA en forma de guitarra *(guitar-fiddle)* de Pietro Guarneri (1655-1730). Procede de la antigua manera de tocar con arco instrumentos como la guitarra o análogos a ella. No tiene ángulos, sino escotaduras lisas; tasto, clavijero en caracol y efes bien dibujadas. El instrumento, que se conserva en el Museo Instrumental de Bruselas, carece de puente y cordal, pero debieron de ser de la forma corriente en la época. Es análogo a los violines españoles llamados "del cura" de los que se habla en el texto. Compárese a la viola de arco de Memling (siglo XV) en el grabado de la página 371 (nº 5), en el Primer Volumen.

5.—LIRA DA BRACCIO de comienzos del siglo XVI (en la pintura de Bartolommeo Montagna, en Pádua). El rebec-rabel nº 2 ha equilibrado las dos mitades del cuerpo del instrumento, que tiene así dos ángulos casi centrales; tasto; agujeros en media luna, puente y cordal. Tiene siete cuerdas, cinco sobre el tasto y dos van libres, todas ellas con clavijas posteriores insertas en un clavijero que procede de los romboidales, típicos de la Edad Media (véase el Primer Volumen, ejemplos nº 3 y 4 de la página 398). Compárese con la *lira da braccio* del siglo XV, nº 13.

6.—POCHETTE o VIOLINO PÍCCOLO de Antonio Stradivarius (Museo del Conservatorio de París). El cordal, tasto y caracol son los del violín de la época, pero los picos son aún en ángulo agudo, como las violas. Nótese la estrechez de la caja. La distancia del clavijero al cordal es la misma que la de los violines normales.

7, 8, 9 y 10.—La forma definitiva del violín se decide en los modelos cuyo perfil se reproduce. El primero pertenece a Gasparo da Salo, en Brescia (1542-1609). Tiene solamente dos ángulos como las LIRAS DA BRACCIO, pero no ya en pico sino proyectados en forma de "hocico de cerdo" que proporciona mucha mayor resistencia al instrumento a fin de que resista la tensión de las cuerdas, mayor que en las violas. Este instrumento es todavía una VIOLA CONTRALTO, del tamaño aproximadamente de las violas actuales, mayor que los violines que siguen. La parte baja no es seguida, sino que se incurva en la parte central. El segundo ejemplo es de un violín de J. B. Rogeri, de la escuela de Brescia. Rogeri (1650-1730) fué condiscípulo de Antonio Stradivarius en el taller de Nicolás Amati (1569-1684). El tercer ejemplo es de Giuseppe Guarneri (Guarnerius) del Jesú y procede del año 1741. El nº 10 es el modelo típico de Stradivarius, firmado en el año 1713. Los tres últimos presentan ligeras diferencias en las escotaduras, los ángulos y las efes.

11.—LIRA DA BRACCIO italiana de mediados del siglo XVI (dibujada en el tratado de Praetorius *Syntagma Musicum* (1615-20). Es un instrumento de transición entre las anteriores *liras da braccio* y el violín, cuyas formas características se anuncian ya con toda claridad.

12.—VIOLA DA GAMBA, en un cuadro del Tintoretto (hácia 1550). Compárese con la viola da gamba nº 3, aproximadamente un siglo anterior.

13.—LIRA DA BRACCIO en un cuadro del Carpaccio, de la Academia de Venecia, de 1510. Instrumento contemporáneo de la lira nº 5. No tiene cuerdas fuera del tasto, sino siete cuerdas sobre diapasón, como las violas, y se intrecala entre aquélla y la nº 11.

14.—VIOLETTA PICCOLA de Francesco Linarolo, Venecia, hacia 1540. Ejemplar conservado en el Museo de Viena. Tiene seis cuerdas y carece de picos, sino que tiene escotaduras resbaladas a modo de *guitar-fiddle*. Compárese con el instrumento número 4. Tiene seis cuerdas y efes bien dibujadas.

15.—ALTO-VIOLA DE GAMBA del siglo XVII, perteneciente a la Colección Heyer, de Leipzig. Los picos agudos son característicos de las violas en su época de madurez, como en este instrumento, asi como la convergencia de los perfiles superiores, en vez del arco redondeado de los violines.

16.—VIOLA TENOR DE GAMBA, de Jacob Steiner (hacia 1630), conservada en la colección Wildhagen, de Berlín. Seis cuerdas, como las violas de esta época. Cabeza tallada en forma de cabeza humana, como otros instrumentos más antiguos (véase el Primer volumen, página 398, cuyos instrumentos tienen clavijeros en forma de cabezas de animales). Los agujeros tienen todavía forma de C, bien dibujada mientras que la *violetta piccola* los presenta en forma de efes aunque sin trazo central, mientras que el alto-viola nº 15 muestra una transición entre la forma de C y la de F.

CAPITULO IV

El despertar de la conciencia musical alemana. Constitución de los países de habla alemana en el norte de Europa y en el Mediodía. La Edad Media. Imperio e Iglesia. La Reforma. Sentido "nacional" en los pueblos germánicos. Su consecuencia en la conciencia musical alemana. Músicos extranjeros en las cortes alemanas. La canción popular y el coral. Lutero. Consecuencias de la Guerra de Treinta Años sobre el estado musical de los países germánicos. Federico I. La primera mitad del siglo xviii. La tradición en el coral. La lírica profana. Senfl. Influencias extranjeras. Las tres SSS de la música alemana: Schütz, Scheidt, Schein. Primeros nombres ilustres. Las Sinfonías sacras y los Conciertos espirituales de Schütz. Su herencia veneciana. Los músicos instrumentales en Alemania. Las dos mitades del siglo xviii. Organo, clave y violín. La música concertada. Suites instrumentales. Antecesores de Juan Sebastián Bach. Kuhnau. Sus Sonatas. La "Tonmalerei". Operistas italianos en Alemania. El "nuevo estilo". Telemann. Mediocridad del ambiente musical. El recitativo en Telemann. Su herencia francesa. Jóvenes y viejos: Melodistas contra Contrapuntistas. El rococo en Alemania. El "sentiment". La revolución dieciochista en España e Italia. La Misa de Valls. Eximeno, Arteaga y el fin del mundo antiguo.

EL DESPERTAR de la conciencia musical alemana es un proceso largo y lento, tan estrechamente unido a la formación de la conciencia nacional de los pueblos germánicos que la Música de un conglomerado de pequeños Estados, en el Norte, diferirá de la de los pueblos alemanes del Sur, en un modo análogo a su concepto político y religioso; semifeudal en aquéllos, imperial en estos otros, católico y romano en el mediodía, "protestante" en los primeros como consecuencia inmediata de su deseo de libertad política y religiosa. "Europeos", por decirlo así, sus pueblos más meridionales. Concentrados, metidos dentro de sí mismos y de sus peculiares idiosincrasias, "nacionalistas", en una palabra, los norteños, apenas unidos todos ellos entre sí por el idioma, no por una comunidad de sentimientos y de gustos, ni aun de ideas; unidad final solamente conseguida por el despotismo y por el avasallamiento de la fuerza, en estos días mismos que vivimos.

Desde su aparición en la vida de la cultura, en la Europa mediterránea, en seguida cristiana, y a lo largo de toda la Edad Media hasta el Renacimiento, los pueblos germánicos parecen como una gran masa sombría, nebulosa, animada de lentos movimientos instigados por instintos os-

curos y sordos. Gigantesca amiba que extiende pausadamente sus pseudopodos acercándolos, por una especie de instinto heliotrópico, a los pueblos soleados donde la civilización nació, muchos siglos atrás, en forma de huesos pulidos y grabados, figuras pintadas en las paredes y danzas de significado mítico y mágico. La nueva forma de la civilización se llama ahora Grecia, Roma, Bizancio. Roma otra vez, con nuevas características transformadas en hechura propia tras de haberlas recibido como un último destello de las civilizaciones orientales. Durante el largo período de formación de la Iglesia, creación occidental basada en un principio ideológico oriental del que apenas perviven sino usos exteriores, los pueblos bárbaros asoman a las fronteras del mundo mediterráneo. Tienen el poder de su fuerza joven, de su inteligencia ruda e inocente. Los tentáculos que el monstruo nórdico avanza sobre Roma son lentos, curiosos, humildes en la simplicidad de sus apetitos y obedientes. Las combativas huestes que en Roma van guiadas por otro género de ambición, infinitamente más inteligente, y que (como en nuestros tiempos) ansían la formación de un poder capaz de subyugar al poder existente sin destruirlo (porque supone una formidable organización secular), necesitan aliados frescos, juveniles, con que puedan dominar a las fuerzas del poder anteriormente constituído, a la organización "pagana", en plena decadencia física, moral e intelectual, arca y archivo de todo cuanto hasta entonces significaba espíritu y organización. Así, la Iglesia se alía con los Bárbaros en contra de su propia raza, a la que, en virtud del principio ideológico que adopta como razón combativa, califica de "pagana", mientras a sí misma se da el nombre de "cristiana": meros nombres, denominaciones falaciosas, como en nuestros días, a fin de que puedan arrastrar en pos de sí a las enormes masas de gentes ciegas enroladas en el movimiento que aquélla dirige y cuyo núcleo dinámico es la ambición de poder: el instinto de la imposición de una forma de poderío en todos sus aspectos, territorial, moral, político.

La Edad Media es, puede decirse, la alianza de la Iglesia con los Bárbaros contra el Imperio, o lo que queda de él, y el tiempo en que esta alianza toma los nuevos caracteres que la mezcla de dos sangres, tan opuestas en tendencias y principios, ocasiona. Profundo trastorno en el mundo mediterráneo por los aportes de las razas nórdicas en constante aflujo. Fuerte conmoción en éstas ante el espectáculo de la civilización. El resultado final no se ha logrado todavía. Nuestra época contempla (o sufre, mejor dicho) nuevas etapas en la colisión de estos dos principios vitales antagónicos y, por ende, irreconciliables. Aquellos países más próximos geográficamente al área de la civilización mediterránea, la absorben en mayor cantidad y de un modo más orgánico. En las zonas más lejanas, la absorción es superficial; el instinto diferencial es más acusado, más rebelde.

La Iglesia y el tipo de cultura que crea tienden a la dominación total: de la economía, del poder y del espíritu. Cuando la expansión de los conocimientos debilita el principio de la Revelación sobre el que aquélla se funda, y cuando el formidable edificio del poder eclesiástico se resquebraja, dejando penetrar en la oscuridad de sus mansiones los rayos de una luz nueva, otra etapa en la civilización europea comienza. Es lo que, en los países meridionales, se llamó, primero, el Humanismo; tiempo después, el Renacimiento, y lo que en los países más al Norte constituyó el movimiento de liberación de las conciencias, del poder romano y aun del poderío del Emperador, que se conoce con el nombre de Reforma, porque en su aspecto más aparente fué un movimiento para reformar "la" Iglesia, pero que por la ambición más estrecha, menos "católica" (es decir, menos "universal") que la romana, se contentó con ser la reforma de "su" Iglesia. Movimiento sordamente gestado, lentamente organizado, de radio corto, "nacional", mientras que la idea imperial, que ya había caído en Roma, suplantada por la universalidad de la Iglesia, perduraba en razas de sangre germánica, geográficamente próximas a Roma. Así, tras de Carlomagno, de sangre bárbara; de las dinastías de Ottos y Staufen, güelfos y suaves, la idea del Imperio católico pasó a las dinastías austríacas, tanto en su rama española, donde la soberbia ambición fracasa ruidosamente, como en la propia Austria, en donde la lucha contra el infiel turco sostiene el aparato ideológico.[1]

Este hecho contingente hace que el Emperador ceje en su presión sobre los pueblos germánicos del Norte (y recuérdese que, en parte, Francia e Inglaterra llevaban esa sangre), donde la Reforma se consolida en sus dos aspectos principales: el religioso, con su pluralidad de organizaciones, y el político, con la multiplicidad de pequeños, minúsculos Estados soberanos. Por fuerte que sea el deslumbramiento que la luz meridional produzca en la conciencia del germano del norte, será efímero. La ópera italiana puede llegar hasta Hamburgo y crear allí un foco interesante, en seguida apagado; el clave francés, el violín italiano, la música instrumental concertada perderán en seguida su brillo y claridad en el Norte, para conservarla por más tiempo en el Mediodía, mientras que las primeras inveneiones de la Europa sur-occidental que los pueblos germanos se asimilan, perdurarán largo tiempo después de haber decaído en el lugar de su origen, como son los tipos instrumentales de improvisación y el contrapunto en imitaciones y el desarrollo por variación. La Fuga misma resuena aún en magnífica amplificación y profundidad en el sometimiento a que la obliga la elaboración germánica, lenta y densa, pero constante y profunda, hasta el momento en que la brillantez de la corte vienesa, frente a la pobre y rústica monarquía prusiana, impone el cambio y crea el rococo franco-italo-vienés que entendemos por "clasicismo" simplemente porque la forma en que se basa, la

Sonata, se impone en él a todo el mundo musical, dejando en un término de relegación a las formas anteriores, principalmente alimentadas por el espíritu conservador de la Alemania del Norte.

Nos interesa en este capítulo examinar todo ese período netamente "alemán" que se extiende desde que al periclitar la Edad Media toma formas concretas la conciencia musical alemana hasta que alcanza su hegemonía en el mundo musical con la fusión del espíritu germánico y de la forma latina, que es, sustancialmente, el "clasicismo" en Alemania: el período de la música alemana resultante de la difusión de la Sonata. Invasión cuya rapidez contrasta con la lentitud anterior en el desarrollo del genio musical alemán y en la que hay que reconocer a más del factor esencial, idiosincrásico, la influencia de los hechos exteriores que retrasaron todo género de actividades musicales en la Alemania "protestante" en lucha contra los países católicos; lucha que si encendió la "llama de la Contrarreforma" con los Hausburgos y el Concilio de Trento, tuvo su desenlace más lamentable en la Guerra de los Treinta Años, feroz etapa de crueldad y de barbarismo que arruinó, asoló, las áreas donde se ejerció su acción devastadora.

Si Alemania es el último país que llega a la Historia de la Música europea, también es la última "nación" —en el sentido organizado, de alta estructura (no simplemente de conglomerado etnológico o filológico) que entendemos por este concepto— llegada a integrar el complejo de naciones que es la Europa moderna. La reunión de pueblos que componen el país germano bajo la idea de la sangre y el idioma era una aglomeración informe, de vida lenta en lo dinámico, oscuramente intelectual. Vida lenta en el aspecto religioso, calmoso pulso político en la interna relación entre los minúsculos sumandos que integraban esa suma, puesta en movimiento por el espolazo de la ambición prusiana, tras de su política absorbente de cerca de dos siglos. Pausada sociedad burguesa, que asimila mal las invenciones extranjeras; que no rechaza, pero que luce sólo como un adorno prendido en sus modas de otros tiempos y que, mientras que se halla muy a gusto dentro de ellas, quisiera tan lucidas como las de sus consanguíneos del Sur, en la corte imperial. Viena, en efecto, resumirá más tarde todos los esfuerzos, los largos tanteos del arte alemán, y ofrecerá, en una hechura que cuaja avanzado el siglo XVIII la admirable fusión del espíritu lírico germánico con la aportación latina y la síntesis de otras sangres que colaborarán en la creación del "clasicismo vienés": Haydn, quizá con su sangre croata, es decir, eslava; * Stamitz y Gluck, bohemios; Mozart, tirolés de Salzburgo; Beethoven, de ascendencia flamenca (en la que quizá había un poso español que sus compatriotas renanos reconocían instintivamente en el remoquete de "el Moro" que le daban en su juventud)...

* Tesis discutida hoy. Véase más adelante.

En ese largo proceso de formación, la musicalidad del pueblo alemán, su conciencia de ella, la selección de sus rasgos distintivos y su aplicación inteligente se distinguen más por la fuerza de carácter que por su facilidad. Los tanteos son prudentes, torpes, se diría; pero en el fondo late un espíritu fervoroso y apasionado que lucha contra sus apariencias frías y gruesas. Los señores alemanes atraen a los maestros extranjeros más famosos, pero los someten a la disciplina de sus maestros locales,[2] y entrado el siglo XVIII, Caldara, por ejemplo, tuvo aún que actuar en la corte vienesa como auxiliar de J. J. Fux. Mas el ímpetu italiano, su facilidad, su gracia, vencían pronto esa disciplina obligada y se apoderaban del terreno, como Steffani en la corte de Hannover (de 1688 a 1710), Lotti en Dresde, en la segunda década del siglo, Antonio Bioni en Breslau más adelante y Jomelli en Stuttgart, en los años centrales. Así, dice Burney —quien en sus viajes por la Europa central, Italia y Francia entre 1770 y 1773 observó de cerca el ambiente musical de las grandes y pequeñas ciudades— que el más neto espíritu de la música alemana no aparece en las cortes de los señores de mayor categoría, sino en los pequeños burgos metidos en el interior, donde se luchaba todavía contra el estado de miseria y desolación que la Guerra de Treinta Años había dejado como herencia y que se traducía por la carencia de medios instrumentales y pedagógicos: falta de buenos instrumentos y de obras recientes y por la escasez de visitas de "virtuosos" o "maestros" extranjeros. La actividad musical concebida como tradición era un producto familiar, transmitido de padres a hijos a través de varias generaciones; y si en Francia esta sucesión de talentos dió como resultado el refinamiento estilístico del rococo, en Alemania dió la depuración de las más hondas esencias del genio musical germánico en familias como la de los Bach, en su rincón de Turingia, al pie mismo del medieval castillo trovadoresco de la Wartburg, el burgo-atalaya de los guardianes de la tradición. El clavicordio y la espineta anticuados; el órgano de la iglesia, fría y desnuda; el coro de fieles; las viejas violas de blandos acentos amorosos y sus añosos coetáneos, los laúdes, de los que J. S. Bach no quería todavía prescindir en su tiempo, eran los únicos medios instrumentales a mano, con algún rudo, áspero instrumento de aire.

Por su esencia misma, el movimiento que creó la Reforma fué un impulso de dentro afuera, movimiento de conciencia social, esto es, demótico, popular. Los regentes de los pequeños Estados, al defenderlo y defenderse, seguían la misma trayectoria, aunque ellos, dentro de sus estadículos, pudieran ser tiranuelos tan abusivos como los príncipes de las pequeñas Repúblicas italianas del Renacimiento. Este régimen alemán que prolongaba tardíamente el feudalismo, se convertía netamente en "burguesía", en su acepción más estrecha tanto como en su sentido moderno. El estadito,

el "burgo" estaba regido por un "patrón", el príncipe, o duque o elector, o como quiera que se llamase; la organización interior consistía en agrupaciones de carácter burgués, casi burocrático, en donde el espíritu de las "guildas" y corporaciones flamencas y francesas se agruesaba, perdía finura y elasticidad, conforme tras de los trovadores y troveros, los aristocráticos Minnesinger fueron a parar en los Meistersinger, entidad entre burguesa y menestral, en la que, si bien la tradición técnica tendía a anquilosarse pedantescamente, un destello popular, la humilde flor de la canción campesina alemana, traía perfumes siempre frescos que, siguiendo el mismo proceso, penetraban asimismo en el seno de la Iglesia reformada; con tanto mayor motivo pues que ésta abría el rito, y las letras en que se basa, al uso e idioma vulgares, traduciendo la Biblia y convirtiendo en norma la colaboración de los fieles en el templo, que la Iglesia romana había ido olvidando poco a poco conforme su arte musical ascendía y conforme sus ritos se hacían cada vez más arcanos; tan alejados de la comprensión popular, que ya en el siglo XIII Gonzalo de Berceo tiene que dar una explicación poética de la Misa para que sus lectores entiendan qué es lo que sus múltiples fórmulas mágicas significaron en su origen.*

La canción popular y el coral, que en sus primeros tiempos asume una función popular, son asimismo los medios más económicos, más simples para traducir el sentimiento musical. No era posible, por otra parte, a los pueblos devastados por la Guerra de Treinta Años otro procedimiento más dispendioso de producción. Hemos repasado en un capítulo anterior (Tercera parte, cap. III) el desarrollo que la función del "coral protestante" asume desde sus primeros tiempos hasta que, sometido a la variación instrumental y unido al comentario que le proporciona el arte del órgano, asciende a su máximo esplendor en la primera mitad del siglo XVIII. Todo el siglo anterior había estado ensangrentado por las luchas entre civiles y religiosos que comenzaron en 1618 para no resolverse de una manera suficientemente duradera hasta que se levanta en Alemania, en Prusia, el primer trono de su historia, con Federico I, el "elector" de Brandemburgo, y que al comenzar el siglo XVIII (1701) inaugura su política, de incalculables consecuencias para la historia de Europa, como rey de Prusia. La Guerra de Treinta Años (1618-48), que equivale en Alemania a lo que fué la guerra civil en Inglaterra (1643-49) y aun a la guerra de la "Fronda" en Francia (1648-55), en las que los herederos de los señores feudales se revuelven contra el poder unificado en la Corona, fué, en el orden económico, mucho más desoladora para Alemania que esas guerras lo habían de ser para los mencionados países. Por varias razones: una, porque al faltar la unificación en el poder, no se pudo apelar a un régimen de exenciones y gabelas como el que aquellas

* Véase vol. I, p. 108 *s.*

naciones utilizaron para revitalizar el erario; otra, porque al convertirse el ejército durante esas tres decenas en una organización de "técnicos" a consecuencia de la invención de la artillería, en vez de ser, como antes era, una suma de simples masas de choque, esos "especialistas" exigían gajes que sus condotieros no podían darles, por lo que, en su lugar, les fué permitido el viejo arbitrio del saqueo. Y no es difícil imaginar a qué extremos lo llevarían tanto más cuanto que el odio es más fuerte entre los próximos parientes, entre los vecinos "rivales", y pues que la Guerra de Treinta Años no se verificó a la largo de frentes de batalla determinados, sino en una espantable mezcolanza de luchas en pequeños círculos y, en la confusión de los pequeños Estados soberanos, en feroces colisiones. Los más grandes capitanes, como Wallenstein, Tilly o Gustavo Adolfo no eran sino capitanes de bandidos y de pillaje, y aunque Voltaire tenga razón al decir que en todas las guerras no se trata sino de robar, el despojo, el asesinato, la rapiña que devastó la Europa Central durante la guerra de Treinta Años no volvió a repetirse con tanta crueldad y bestial saña hasta los días mismos que estamos viviendo.

El poder que con Federico comenzaba su orto frente al Emperador significaba la oposición entre Reforma y Catolicismo; tradición contra europeísmo (o extranjerismo); ámbito estrecho (su hijo, Federico Guillermo I, el padre del "gran Federico" fué denominado "el rey sargento") frente a horizontes dilatados.* En esa primera mitad del siglo, la música alemana, que había comenzado por ser fiel seguidora de enseñanzas extranjeras (las cuales sometía lentamente a inflexiones y acentos inconfundibles) es cuando la conciencia musical alemana alcanza su apogeo. Veamos, sucintamente, cómo se

* La doctrina de Lutero no fué tampoco solamente religiosa. Combatía al Imperio, pero con la esperanza de constituir uno nuevo bajo el poder unificado de la Fe. En este aspecto, los ideales imperialistas de Carlos V no están lejos de la idea más profunda de Lutero, quien al principio esencial del Amor (que es la base del más antiguo cristianismo, y que dió origen a la idea caballeresca medieval) sustituye la Fe: "La Fe nos hace señores (Herren), mientras que el Amor sólo nos hace caballeros (servidores) (Knchte), *Das Reich muss uns doch bleiben!*", "¡El Imperio, pues, nos quedará!", termina diciendo el famoso coral de Lutero. "Lutero (véase J. E. SPENLÉ, *La pensée allemande*, París, 1939, p. 25) desencadenó la gran guerra espiritual que rompió el universalismo ecuménico de la Iglesia y del Imperio. Pero la Fe germánica subsiste *(Gott mit uns)* y no se referirá ya a las ideas de Razón, de Derecho, de Humanidad, surgidas en el Renacimiento. Esa Fe subsiste en el corazón de Europa como una fortaleza rebelde —*eine feste Burg*—, una amenaza perpetua para el orden y para la paz humana. Periódicamente partirá de ella un nuevo "protestantismo" alemán. El espíritu de la Reforma luterana se ha confundido así desde su origen con la conciencia nacional alemana. El luteranismo secularizado es el nacionalismo alemán. E, inversamente, todos los períodos de cosmopolitismo o de internacionalismo en Alemania coincidirán con una debilitación de la Fe y con cierto indiferentismo religioso."

combinan durante su larga gestación las aportaciones extranjeras (pues que esa raza no inventó nada) con lo idiosincrásico, con la aportación de lo nacido en el seno profundo de la raza: choque de sus fuerzas interiores con las qué vienen de otras tierras, otras gentes, otros climas espirituales y geográficos y que da, a la larga de cuatro siglos, entre el siglo de los Minnesinger y el de la Monarquía prusiana, como excelso producto espiritual, la Música alemana.

Se ha visto anteriormente que si la técnica del arte trovadoresco procedía de las enseñanzas monacales, su espíritu era profundamente distinto, afín con las ideas caballerescas (el "caballero" —notable mezcla de libertad en la elección de señor a quien servir o de dama a quien ensalzar, y de la servidumbre a que su lealtad le imponía, una vez la elección fué hecha— fué la gran creación de la época) sobre el amor, principalmente, que predominaban en las regiones por donde se extendió aquel arte. Por Borgoña y la Francia del nordeste la lírica de los troveros pasó a la región renana, se extendió por la Alemania meridional y lentamente, siguiendo el proceso confirmado más tarde, continúa hacia el norte, donde se enquista. Los dos aspectos de la lírica trovadoresca: reminiscencia monástica en los modos del canto llano y aspecto formal de la canción secular, son los que predominan en el arte de los caballeros teutones, servidores de la *Minne,* la dama, en la que hacen residir sus sentimientos amorosos los *Minnesinger,* su cantores. En un sentido, sin embargo, los troveros alemanes encuentran un acento propio: en la prosodia de sus versos, fuertemente enraizada en el idioma popular, vulgar, al que ajustaban los modos rítmicos que en los trovadores se imponían (al parecer) a su propia verificación, elegante y rebuscada, llevada a veces a un exceso culterano, en total oposición con el sentido teutón de la lírica. El latín se mezcla con la lengua vernácula alemana mediante un proceso análogo al que engendró en la iglesia medieval algunas formas de canto religioso-profano. En una época ya avanzada del arte de los maestros cantores, que suceden, aburguesándolos, a los caballeros cantores, la mezcla persiste, como en la famosa "canción de plata" de Hans Sachs, ya en el siglo XVI, donde se canta: *Salve ich grus dich schone, Rex Christe in dem throne* y *Vita dulcedo bist fur mar des lebens, Clamamus wir stets schreie,* etc.* Pero esos acentos, que terminarán por ser inconfudible expresión del alma alemana, conforme empezaron por serlo simplemente de su lengua, se encuentran inequívocamente en esa ensalada latino-tudesca, y Johannes Wolf hace notar que la melodía con que se cantan las palabras *Ad te Christe gar freie* es la que luego va a tomar forma definida en el coral de Philipp Nicolai *Wachet auf ruft uns die Stimme,* melodía que va a hacer, finalmente, famosa Juan Sebas-

* Vol. I, p. 230.

tián Bach en su *Cantata Nº 180.*[3] Otros muchos poetas cantores de esta época cincocentista son quienes inventan las melodías de coral, inspiradas a veces en modelos popularizados, más antiguos.

Parece verse con claridad cómo el espíritu religioso-popular inspiró a los compositores de las melodías para el coral. Y si ellos seguían tan de cerca como fuese posible el viejo acento lírico de los Meister, estos mismos veneraban, aunque los aplebeyasen, a sus ilustres antepasados. Entre medias de ambos *saenger*, la lírica pierde finura, se hace gruesamente humorística, los caballeros de castillos famosos como el de la Wartburg, donde Tannhauser alternaba con Wolfram de Eschembach y con Hermann de Turingia, degeneraban en creciente tosquedad y ordinariez. El lirismo busca albergue en las casas de las ciudades, por una parte, y en los conventos, donde algún fraile, como el de Salzburgo, en el sur alemán, busca el modo de conservar, popularizándolas en lengua vulgar, las viejas melodías eclesiásticas. Este monje de Salzburgo, con algún otro caballero místico y poeta, eran de fines del siglo XIV, época en que la canción nacida de aquellos antecedentes se populariza, mientras que la canción religiosa derivada de los himnos se había difundido entre el pueblo desde el siglo anterior y aun antes. Las peregrinaciones las habían llevado fuera de su ámbito mezcladas con las de otros países, trayéndolas al extremo occidental, hasta Santiago de Compostela,[4] en ensayos de primitiva polifonía.

La lírica profana se desarrolla en Alemania de una manera semejante a la que vió en España crecer la canción polifónica bajo la influencia flamenca.* Algunos cancioneros alemanes vienen a equivaler al nuestro editado por Barbieri, y el sentido de esas pequeñas obras polifónicas alemanas se asemeja al español en simplicidad, acentos estrechamente unidos al de la prosodia con predominio de la regularidad isosilábica, es decir, un concepto enteramente lejano a la galanura, complicación, aire señorial de la *chanson* polifónica del norte de Francia. Si la canción alemana se afina, si toma acentos poéticos más delicados, es, en buena parte, porque un flamenco que viene de Italia, Heinrich Isaac, músico de la corte florentina de los Médicis, lleva al Tirol, después a Viena, esas inflexiones que todavía son rudas y frías en su contemporáneo de más al norte, Heinrich Finck (primera mitad del XVI). Pero la Iglesia alemana es conservadora, a pesar de sus reformas, y no olvida la suave inflexión de las melodías de Isaac, cuyo discípulo, el suizo Ludwig Senfl[5] empuja hacia el norte estas auras desde la corte imperial donde sucedió al flamenco. Senfl fué el más eficaz colaborador de Martín Lutero y,

* El *Cancionero de Oeglin* (1512) es el primero de una serie que tiene en Alemania, en el siglo XVI, ese equivalente a nuestro *Cancionero de Palacio* (Barbieri). El *Cancionero de Lochman* le precede a mediados del siglo XV. Otro, como el de Spörl, muestra una polifonía aún tosca (J. WOLF, *Hist. de la Música*, p. 116 *s*).

ya en el desarrollo del coral, ya en la canción profana, su huella en la formación de la lengua musical alemana es profunda. El eco meridional se deja oír todavía durante todo el siglo XVI y, como en España, *villanelle* y *canzonette* dan forma a la inspiración popular (incluso en el género cómico del *quodlibet*, que viene a equivaler a nuestra "ensalada". Melchior Franck, en los primeros años del XVII, equivale en Alemania a lo que es Mateo Flecha entre nosotros más de tres cuartos de siglo antes). Jacob Regnart, maestro de la capilla imperial en la segunda mitad del XVI, viene a ser, con sus *villanelle*, lo que Juan Vázquez en España con sus "villancicos" por la misma época. Las *canzonette* de Hans Leo Hasler proceden directamente de Venecia, donde fué discípulo de Andrea Gabrieli, para encontrar forma más netamente alemana en sus *Teutsche Gesaenge*, cuyas colecciones entran dentro del XVII: ni ellas, ni los *Teutsche Lieder* de Regnart serán impermeables para el coral de la Iglesia reformada, que todavía los conserva en flor. Esta influencia meridional había llegado, finalizando el siglo XVI, hasta el extremo norte, hasta Koenigsberg, donde encuentra a Johannes Eccard, quizá discípulo de Orlando de Lasso, y en quien los reflejos del sol latino se cubren con la melancolía del mar Báltico; morosidad que templa con el aire lírico, latino-franco-italiano-alemán, de sus canciones amatorias y, sobre todo, con el grueso humor de sus canciones "de sociedad", en las que se trata, más que de cantar a la dama huéspeda, de convidarla a los suculentos bocados y a los buenos tragos de cerveza.

No es sólo la influencia del madrigal la que colorea fugazmente los tanteos que la música alemana hace para seguir la corriente de las importaciones culturales que le llegan del sur, sin perder pie en la realidad del gusto vernáculo, que aunque más tosco, era más profundo. Modas en cierto modo esnobistas, como la del humanismo florentino, aunque muy pasajeras, dejan su huella, porque uno de sus aspectos consistía en el isocronismo de las voces del madrigal, homofonía que asimismo preocupó a los poetas franceses de la "Pléyade", cuyo más significado colaborador musical, Claude Lejeune, fué uno de los formadores del coral protestante francés. La traducción latina de los Salmos es el puente que, en este momento, lleva de la antigüedad clásica al coral alemán, en donde todos esos ensayos dejan huella aún viva, y acerca de cuyo desarrollo hemos hablado con el suficiente detalle en lugar oportuno.[6]

Con la canción monódica alemana, acompañada al "bajo continuo" a la italiana, del sajón Heinrich Albert, que es la respuesta que la Alemania del norte da a las llamadas del humanismo florentino acercándose la mitad del siglo (las canciones de Albert llevan aún el título de *Arien*, y las últimas datan de 1650, en Koenigsberg, donde muere al año siguiente), y con la monodía religiosa y de ópera que su tío y maestro Heinrich Schütz envía desde

Venecia al landgrave de Hesse-Cassel y lleva al elector de Dresde, al servicio de cuyas cortes respectivas estuvo en su juventud (había nacido en un pueblecillo de Sajonia en 1585, marchó a Venecia a estudiar con Giovanni Gabrieli a los veinticuatro años, y regresó a la patria tras de la muerte del gran maestro, en 1612, para vivir en ella sesenta años más), el período decisivo en la formación de la música alemana se alcanza. El genio latente de la raza brota a lo largo del siglo xvii entre las ruinas con que se corona la política religiosa inter-alemana. En la nueva Europa del norte, que se construyó en Westfalia al mediar el siglo (1648), había otra novedad, trascendente en el terreno del espíritu: la música alemana era ya una entidad poderosa.

"Tres grandes SSS marchan a la cabeza de nuestra música —decían los alemanes de esa época: Schütz, el músico de las *Pasiones* y de los *Conciertos Espirituales;* Scheidt, el gran organista; Schein, que lleva a su apogeo la música instrumental alemana", iniciales a las que J. Wolf añade las de la ilustre familia de los Schulz,* tan destacados en la música religiosa como en la teoría (Michael Praetorius Schulz, de Turingia, es el autor de la famosa *Syntagma Musicum,* 1615-20, que es el emporio del saber musical de ese tiempo). Otros nombres ilustres se les juntan: los de Andréas Hammerschmidt, el ya mencionado Melchior Franck, Johann Andrea Herbst, el admirable Pachelbel, Heinrich Albert, Johann Crueger, J. Philipp Krieger y J. Adam Krieger, Johann Caspar Kerl, Johann Cristoph Bach, entre los sobresalientes en sendas actividades que van desde el "lied" y el coral a la música sagrada y a la ópera.

Entre todos sus contemporáneos, Heinrich Schütz es, a más del hombre de mayor genio, el artista de más rica técnica, y el que con una personalidad poderosa da el golpe de pulgar decisivo en el modelado de la estatua. Hombre de letras, estudiante de leyes en la Universidad de Magdeburgo, Schütz, que había nacido en las postrimerías del siglo xvi, busca en el estilo recitativo recién florecido en Toscana el medio oportuno para aligerar el arte contrapuntístico, denso, macizo, de la tradición vernácula y lo aplica, tanto a los Salmos en vigor en su Iglesia, como a tímidas tentativas para implantar entre los auditores sajones una imitación de la ópera florentina, para lo cual un poeta local parafrasea como puede la *Dafne* de Rinuccini (1627). Ensayo sin consecuencias, porque la gruesa circulación sanguínea de los sajones y el modo de vista acompasado en el momento eran enteramente refractarios a un lirismo tan fino y evanescente. En sus *Cantatas* y en sus *Conciertos Espirituales,* es donde Schütz traza el camino que a lo largo de un siglo va a conducir hasta Bach y Haendel, y este camino está asentado en aquella firme base de la declamación melódica solidaria del acento, con la prosodia del

* *Schultze,* alcalde, latinizado en *Praetor*: Bartholomeus (comienzos del siglo xvi), Godescalcus (1524-1573), Hieronimus (1560-1629), Jacob (1586-1651), Michael (1571-1621. Heinrich Schütz había latinizado también su nombre en *Sagittarius.*

idioma; sentido de la melodía recitada, tan justamente ceñido al genio de la lengua (como en los viejos siglos de los "saenger"), y tan valedero por su auténtica expresión humana, por el dramatismo del recitado, que Schütz apenas necesita sino acompañarla en esta síntesis armónica que aparece en la monodía italiana con el bajo de la armonía al clave o al órgano. Incluso los pocos instrumentos de arco que utiliza en sus *Sinfoniae Sacrae*, en las cuales se ve la huella directa de Gabrieli, van a desaparecer, a causa quizá, como apuntan los musicólogos, de la penuria extendida por la guerra. Pero la necesidad se hace virtud, y esa virtud resplandece en los mencionados *Kleine geistliche Konzerte*, en los que la libertad prosódica se une a la justeza de acentos. Es lo que predomina en sus *Pasiones* (según San Juan y según San Mateo), que escribe poco antes de morir (1672): desde ellas a las de Juan Sebastián Bach median dos generaciones de músicos, entre los cuales hay unos que, como W. K. Briegel (1626-1712), Johann Kaspar Horn, Johann Theile (1646-1724) y los mismos antepasados familiares de Juan Sebastián, practican una humilde música de iglesia, próxima, sin embargo, a la conciencia tudesca, mientras que otros músicos, como Johan Rosenmueller (1620-1684), Johann Philipp Krieger (1649-1725), Johann Kaspar F. Fischer (1650-1746), miran con ansiedad, en su música para intrumentos, al otro lado de sus fronteras. ¿No se recuerda que el propio Juan Sebastián transcribió para el clave varios *concerti* de Marcello, de Vivaldi, que le fueron atribuídos durante algún tiempo, tanto como alguna otra obra más leve, para clave, de François Couperin?[7]

A diferencia del siglo XVII, en el cual el arte de los distintos países, incluso en regiones de un mismo país, adquiere características peculiares, como se ha visto, sobre todo, para la ópera (florentina, veneciana, romana, napolitana, francesa, también inglesa), el siglo XVIII en su primera mitad más señaladamente y en otro aspecto no vocal, es unitarista: un estilo casi idéntico rige en la música instrumental italiana, francesa, alemana. Pero en la última de estas naciones musicales, acaso por llevar dentro de su arte un impulso que procedía más del espíritu del siglo XVII que del XVIII mismo (y por las demás razones antes apuntadas), el principio de diferenciación nacional se afirma conforme su arte asciende a una posición preeminente. En las dos figuras máximas de su primera mitad, en Bach y en Haendel, lo alemán acusa vivamente aún la última influencia europea recibida, mas en una trayectoria distinta: a través de un estilo mundano, italianizante, la recia vena sajona de Háendel late con su ritmo pausado; Bach toma la técnica franco-italiana de su tiempo y la aclimata a su propio pulso vital, la transforma paulatinamente a su íntima sustancia. Así puede decirse que Bach es ya el primer músico alemán de rango universal; y podría decirse asimismo que Haendel fué el último músico internacional de la época barroca si no se

interpusiese entre él y Mozart la gran figura de Gluck. Antes de mediar el siglo, la Alemania del Norte y la Alemania del Sur (incluyendo Austria, por supuesto) son, en la práctica, dos países musicales enteramente diferentes.

Y, en rigor, ambas mitades del siglo XVIII parecen separadas en Alemania por la solución de continuidad que establece el cambio radical de los gustos, morosos en los pequeños señoríos, volubles en la sede imperial. La primera mitad de la centuria arrastra el fasto barroco del XVII y el estilo ornamental profusamente tejido en los planos fugados de las grandes composiciones para órgano. En la segunda, episodios inequívocos anuncian, en las orquestas del sur, el siglo XIX. En el siglo XVIII, lo más característicamente "siglo XVIII" en su música, coincidentemente con el estilo rococo en la decoración es casi, como este mismo, un episodio, por más que musicalmente sea un episodio delicioso, colocado entre Juan Sebastián, el viejo ciego, y el joven sordo Luis Van Beethoven. Este episodio es el de la Sinfonía "clásica", el de la etapa denominada como "clasicismo vienés": Haydn, después Mozart, luego Haydn otra vez. Antes de la Sinfonía, el órgano y la fuga; el clave y la suite, los grupos concertados de ocasión; los conjuntos corales, habían predominado.

No se puede comprender con exactitud el arte de Bach sin referirse a sus antecesores en el órgano y en el clave; en la música coral religiosa, sobre todo. Ni se comprenderá mejor el arte de Haendel sin hacer referencia al arte del teclado alemán, a la ópera italiana, al oratorio inglés. Aquellos antecedentes que continuaba en un magnífico sentido de perfección el arte de Bach, aunque sin renovarlos, eran para la generación posterior a la suya, la de sus hijos, un tipo de arte viejo que se prolongaba sin aliciente dentro de un período en el que urgía esa renovación, acentuada al compás de aires ultramontanos —los de la música armónica de instrumentos concertados en dirección al cuarteto y a la sinfonía—; tipo de arte, aquél, que por mucha que fuese la perfección lograda, les era ya indiferente. Cuando Juan Cristian Bach, el hijo músico más joven de Juan Sebastián, fué a Bolonia a recibir las enseñanzas del P. Martini, se presentó como hijo de un músico provinciano, buen organista, pero chapado a la antigua en sus composiciones, prolijas de contrapuntos. Y fué, precisamente, Juan Cristian Bach, quien al llegar a Londres hereda el alto puesto que Haendel tenía en la afición inglesa y se convierte en su sucesor, no en el sucesor de su padre.

De las diferentes corrientes musicales que llegaban a la Alemania del XVII, la del violín era enteramente italiana. Desde los primeros años del siglo orea con su lirismo las cortes meridionales como las de Munich, Regensburg y Nuremberg. Entre otros muchos nombres, uno destacado, el de Nathanael Schenittelbach, nos muestra cómo el arte del violín alcanzaba ya hasta Lübeck. La sonata en instrumentos concertados, viene de Italia o de Francia,

pero ya encontramos músicos tan profundamente alemanes como Johann Pezel, música que compone para los menesteres municipales, cuyas corporaciones gustaban de hacer oír piezas para instrumentos de viento desde los anchos balcones de sus palacios (su *Leipzigische Abend-Music*, de 1669, es por demás interesante) o tan evocadores de brisas versallescas, venecianas o florentinas como el galante Rosenmueller, que escribe música para los estudiantes de Leipzig (*Studentenmusic*, 1654), George Muffat, con su *Florilegium*, y Johann Kaspar Ferdinand Fischer, cuyo *Journal du Printemps* (1695) pudo pasar, aunque ligeramente, por música de Lully,[8] del que fué copista y discípulo.

Mas no sólo fueron el sur y el cercano oriente las puertas por donde los efluvios extranjeros penetraron en Alemania. Por el norte, por la comercial ciudad libre de Hamburgo, en contacto frecuente con Inglaterra, llegan compañías de cómicos ingleses con sus diferentes espectáculos, en los cuales se precisa buena música e instrumentistas notables. Desde los primeros años del siglo, en 1607 y 1609,[9] las danzas clásicas, bien para el clave, bien para conciertos de violas, se difunden conforme va definiéndose y asentándose su sucesión en la forma, luego bien precisada, de la *suite*. Mas no por mucho tiempo, porque los desastres de la guerra interrumpieron el progreso de la música instrumental de sociedad en Alemania, y no solamente en los treinta años de esa contienda, sino con más dilatadas consecuencias.

El espíritu musical alemán tuvo, pues, que retraerse a su medio más tradicional y que más hondamente hablaba a su conciencia; por un lado el coral; por otro, el órgano. Ambos juntos formarán el primer plano fundamental y básico de la música germánica, bien en los comentarios que el órgano hace sobre el tema litúrgico, bien en los preludios con que sienta la tonalidad y aun el ambiente dramático, por decirlo así, del poema, preparando a los fieles para la contrición y entonándolos cuando hayan de cantar el coral propiamente dicho. El órgano de los Países Bajos y el italiano serán los principales modelos: Sweelinck y Frescobaldi. Música para "klavier", sin distinción, que cuando está destinada al órgano procede de esas fuentes, y, cuando al clave, de la inglesa o francesa, principalmente. El más destacado organista del norte, Samuel Scheidt, de Halle (1587-1654), procede de Sweelinck; los del sur, los más ilustres nombres anteriores a Bach, buscan el calor de Frescobaldi o Gabrieli: Leo Hassler, de Nuremberg (1564-1612) y su paisano el gran Pachelbel (1653-1706), componen a un siglo de distancia el ciclo en el que se incluyen algunos de tierras más al norte, como Johann Jacob Froberger, de Halle (m. 1667), y otro sajón, Johann Kaspar Kerll (murió en Munich, 1693). Todos esos nombres, incluso los que en el clave se inspiraron más directamente en el arte francés, como Matheson, Pachelbel mismo, Johann Kuhnau, George Philipp Telemann, son ya representativos del

más neto arte alemán y trazan con inminencia el camino que conduce a Juan Sebastián, heredero del arte de Pachelbel en el órgano, conforme éste lo había sido de Froberger, al paso que Bach fué el sucesor directo de Kuhnau en su puesto de "cantor" (o maestro de coros, de capilla y compositor oficial) de la Iglesia de Santo Tomás, en Leipzig, compadre de Telemann, que apadrina a uno de sus hijos más famosos.

Juan Sebastián Bach está llamando imperiosamente a la puerta desde que el siglo XVIII entra en turno. Pero es menester dedicar unas líneas a figuras tan genuinamente alemanas, de tan curiosos sesgos, tan "europeas" al mismo tiempo (Alemania entraba con Prusia en el concierto o en el desconcierto político), como fueron Kuhnau y Telemann.

Se recuerda hoy, sobre todo, a Kuhnau en calidad de "precursor" de la música llamada de "programa" o "descriptiva" que, como hemos visto, tuvo antecedentes ilustres en el Madrigal franco-italiano, o, en menor escala, en las *pièces* del arte inglés del virginal y francés del clavicémbalo. Las *Sonatas* o *Historias Bíblicas* de Kuhnau, en efecto, merecen que se las preserve del olvido, pero no simplemente por esa razón superficial, ya que, en primer lugar, no eran precursoras de nada, sino al revés, frutos tardíos de una vieja afición por la pintura hecha en términos de música; es decir, que Kuhnau, en su "estética" y en su estilo, es la figura decadente del rococo en Alemania (del rococo musical de Couperin, contemporáneo estricto de Kuhnau, y cuyo estilo corresponde al rococo de Luis XIV en la decoración francesa de interiores —según hemos visto—, estilo que pasa al Berlín de Federico I al comenzar el siglo XVIII, época de la cual datan las *Sonatas Bíblicas*). En segundo lugar, esas sonatas muestran el arte del clavicordio (no del clavicémbalo) en su punto de apogeo inmediatamente antes de Juan Sebastián Bach, y tanto por su agudo sentido expresivo (tan sorprendente, inclusive, si se tiene en cuenta la limitación de recursos del instrumento); por el ingenio que Kuhnau muestra en la técnica manual; por la cohesión de la forma y la disposición de las secciones de la Sonata, las *Historias* del inteligente bohemio-alemán (nació en Geising, en Bohemia, en 1660, y murió en Leipzig, en 1722), pertenecen a la producción musical alemana más representativa de este país en los últimos años del XVII y comienzos del XVIII. A esta producción hay que añadir los *Klavier-Fruchte oder Sieben Sonaten von guter Invention*, siete sonatas compuestas en los siete días de una semana, por la misma razón, dice Kuhnau en su prólogo, que la Naturaleza, en breve plazo, hace florecer y dar fruto a los árboles cuando el buen tiempo (la *guter Invention*) aparece.

Kuhnau, en efecto, era un hombre sumamente ingenioso. Muy culto, como lo reconocía el propio Mattheson, orientalista y helenista, traductor del hebreo y del griego, instruído en materias de teología, derecho, elocuencia, poesía, matemáticas, lenguas extranjeras y... música, trazó en un librillo por

demás gracioso[10] una pintura vivaz del ambiente musical de su tiempo en Alemania. Este ambiente, que es útil delinear, siquiera sea en sus rasgos más señalados, está asimismo descrito, en los colores menos atractivos, por el compositor inglés Charles Burney en el viaje que hizo por la Europa musical en las últimas décadas del siglo XVIII (en Alemania, en 1773). Entre Kuhnau y Burney, pues, está pintada la Alemania musical que va desde la juventud de Bach hasta el nacimiento de Beethoven.

La novelita de Kuhnau, en la que se burla de un mixtificador alemán que se hace pasar por italiano (la epidemia del momento) data, como sus *Historias Bíblicas,* del año 1700, cuando Federico I, el Elector de Brandeburgo, estaba a punto de coronarse en Koenigsberg como primer rey de Prusia. Merece tenèrse en cuenta el título completo y exacto de esa obra que es el de *Musicalische Vorstellung einiger biblischen Historien in Sechs Sonaten,* título casi moderno en el que no se dice sino que las tales sonatas son una "introducción" a las historias narradas en el texto bíblico, en el sentido en que un Debussy pudo referirse a un "Preludio" para *L'aprés-midi d'un faune.* El otro librito en donde Kuhnau se burla del supuesto músico italiano Caraffa, lleva el título de *Der Musicalische Quack-Salber* (El Charlatán Musical), palabras a las que siguen muchas más, según aquel principio ilustre en el que se asentaba que el título de un libro debía resumir en epítome todo el contenido.[11]

Frente a Caraffa, el mal alemán en trance de esnobismo italista, o *welche,* como los alemanes llamaban todavía por esta época a los italianos, Kuhnau representaba el espíritu tradicional en lucha consigo mismo para afirmarse, y con el extranjero, al que no rechazaba íntegramente, sino del que sólo quería admitir aquella parte asimilable por el genio vernáculo. Una generación más tarde, Juan Sebastián Bach encarnaría este aspecto de la lucha entre dos maneras de sentir el arte, entre dos conceptos divergentes; esta vez a punto de periclitar lo tradicional, mientras que lo aportado triunfaba irresistiblemente: no es la menor gloria de los "clásicos" vieneses, desde Gluck a Haydn y a Mozart, haber sabido mantener en punto de equilibrio ambos aspectos que traerán a su música su incomparable grandeza. En seguida, alboreando el siglo XIX, nuevos genios, una vez asimilado el espíritu musical "europeo", ahora en decadencia, levantarán la llama del espíritu alemán. La nueva etapa, el Romanticismo, será el asombro permanente del siglo y la más alta corona del genio musical alemán, esta vez en indudable hegemonía.

Mas en tiempos de Kuhnau, cuando la vida quería resurgir en Alemania tras de las ruinas que habían sembrado las guerras en su área, Italia, en plétora de arte, la inundó con su música optimista: óperas y conciertos, arias y sonatas de cámara. Las pequeñas cortes señoriales rebosan de músicos italianos; de los mejores, por lo regular; mediocres en otro caso. Si Cesti y

Caldara figuraban entre los favoritos de la corte vienesa, los Draghi, Bononcini, Ziani y Porta se mencionan entre ellos. Torelli era maestro de la capilla de Brandeburgo-Anspach; Vivaldi de la de Hesse-Darmstad; Cavalli, la gran figura de la ópera "internacional", se había entronizado en Munich, y con él Steffani, Bernabei, Torri. En Dresde dominaban las figuras menores de Bontempi y Pallavicino. Otros italianos estaban instalados en Turingia, la tierra natal de los Bach. Imagínese la cantidad de instrumentistas, de cantantes y, con ellos, de sus adláteres en la escena: peluqueros, bailarines, escenógrafos, poetas de *libretti,* modistos, apuntadores... Si la ópera recién llegada se instaló un momento en Hamburgo, logró mantenerse durante todo un siglo en Dresde, y Hasse elevó ese menester lírico en la corte sajona a un punto inigualado en Alemania, foco de donde radió hasta el baluarte del arte tradicional alemán: hasta Leipzig, donde se entroniza en las propias narices de Kuhnau (1693), pocos años después de entrar éste como organista en la iglesia famosa de Santo Tomás (1684). Jorge Felipe Telemann, que con Kuhnau son las lumbreras más cercanas que iluminan a Juan Sebastián, acababa de nacer por entonces, y apenas Kuhnau publica sus *Historias* y su sátira contra el charlatán esnobista, el año mismo del gran acontecimiento regio, Telemann, el hombre más brillante del primer tercio del siglo XVIII alemán (fulgor que no eclipsó hasta mucho más tarde el genio profundo, modesto, de Juan Sebastián), entraba en la Universidad de Leipzig como estudiante de Leyes, al ejemplo de Schütz y de Kuhnau. Tres mil composiciones cuentan en su haber, a lo largo de ochenta y cinco años de incensante actividad: fecundidad de sedentario en la que sólo le alcanza su contemporáneo Juan Sebastián y al lado de cuyas gigantescas producciones la de Kuhnau, inteligente, aguda, espiritual, pero sumamente escasa, parece la obra de un aficionado.

Como Romain Rolland recuerda,[12] todavía era costumbre entre los refinados intelectuales franceses burlarse de la tosquedad del espíritu alemán, no importa en qué actividad, al comenzar el siglo XVIII. Una generación más tarde Voltaire prodigaba sus sarcasmos al segundo Federico, el "grande", el rey de Telemann, de Quantz, Graun y Juan Sebastián Bach. El rey, siguiendo la moda llegada de Versalles, podía ser un gran flautista, pero lo que sobraba en el frío palacio rococo de Sans Souci faltaba en las calles y en las casas. La narración de Burney (que pudo leerse en la admirable obra de Romain Rolland *Voyage Musical au Pays du Passé* antes de que los editores ingleses publicaran una edición moderna de la famosa *General History of Music)* muestra un estado de cosas sin duda endémico: no hay que extrañar la falta de oído de los músicos callejeros, en comparación con la finura de los italianos, o si los estudiantes de música en Sajonia o en Austria exhibían un juego en general duro y grosero. Los aficionados que recuerden las luchas de hace

unas cuantas décadas para imponer el teatro wagneriano con sus artistas nativos, comprobarán que aquel estilo de canto, agrio, entubado, metálico que tanto les sobresaltaba, no era un vicio moderno: "estallido desagradable, aullido en los tonos elevados, grito golpeado", parece a Burney el canto, según se practicaba en Leipzig. En Berlín, ni idea del matizado instrumental, ese juego de "piano" y "forte" que será el gran mérito de la orquesta de Mannheim, aún cuando Burney estime que sus instrumentos de aire estuviesen desafinados. Cada instrumentista procura eclipsar a su vecino tocando más fuerte y más de prisa que él, y en Salzburgo, la orquesta del príncipe-arzobispo en la que iba a mamar sus primeras leches el genio de Mozart, sólo era un conjunto inelegante y ruidoso: tan "grosero, destemplado, relajado", según testimonio del futuro autor del *Don Juan*, que no cree que pueda convivir con aquellos *musikanten* un hombre decente, y cuenta su padre que un hombre tan respetable como Miguel Haydn, el mejor músico de la corte, se dirigía hacia el órgano de la capilla cuando estaba ebrio perdido. ¡Qué órganos, aquellos de Froberger, de Buxtehude, de Palchelbel! "Grandes, groseros, cargados de registros [inútiles, podía haber añadido Burney], ruidosos, falsos de entonación, horriblemente desafinados." Ni aun en la mismísima Leipzig escuchó Burney un buen órgano ni a un buen organista, y esto poco más de veinte años después de la muerte de Juan Sebastián.

Algunas cortes principescas, sin embargo, cuidaban con mayor refinamiento los asuntos musicales; pero en estas cortes, en la de Bayreuth, por ejemplo (nombre, tiempo adelante, famoso), en la que "reinaba" la "margravesa" Guillermina, hermana del gran Federico y amiga y huéspeda, como él, de Voltaire; en la corte misma de Berlín, la vida era de una estrechez, de una miseria tan sorprendente [13] que mantener la música a la altura con que lo hacía Federico en Berlín y Postdam, parecía un exceso criticable. Ni huellas de música decorosa a lo largo del Rin, cuyas riberas, desde el castillo de Weissenfelds, se habían hecho famosas filarmónicamente. Burney llega a Coblenza un domingo y no logra escuchar el más triste rumor musical. Beethoven acababa de nacer cuando pasa por Bonn: se recordará el mediocre espectáculo de la capilla arzobispal en sus años más tempranos. Felipe Manuel Bach, el ahijado de Telemann, el hijo más glorioso de Juan Sebastián, arrastra una vida cansina en Hamburgo, sede brillante de la ópera cincuenta años antes, y cuya silla curul le lega, a su muerte, su padrino. Cuando el "clasicismo", la sonata, el cuarteto, la sinfonía, levantan su vuelo en Viena, parece que nadie se acuerde ya de que había habido una música alemana cuyas raíces tradicionales se habían ahondado más profundamente en la Alemania del Norte.

Un áspero viento de olvido se llevó casi íntegramente la enorme producción de Bach tras de su muerte. Un siglo más tarde pudo resucitar, no dire-

mos que casualmente, gracias al fervor de los músicos románticos; de un judío, en particular: de Félix Mendelssohn. La de Telemann no mereció ese nuevo día del juicio, pero cuando se escucha hoy alguno de sus trozos para cuarteto de arco,[14] se asombra uno de la inconstancia de la memoria humana y de su injusticia. "Un ilustre olvidado" lo llama Romain Rolland al recordarnos la autobiografía en la que ese músico, buen escritor y fino crítico de la música de su tiempo, se retrata a sí mismo y a alguno de sus contemporáneos, con los que discute con tanta viveza como buen sentido.[15] La preocupación principal de Telemann, en efecto, consistía en encontrar el acento preciso en la declamación, por una parte, cosa que discute minuciosamente con Graun, con motivo del *Castor y Pollux* de Rameau. Graun, que era el oráculo de la corte de Federico II, se equivoca gravemente en unas apreciaciones cuya razón recae íntegramente sobre Telemann.[16] Por otra parte, la misma inclinación de Kuhnau hacia la *Tonmalerei,* la pintura o descripción en términos generales, se acentúa en Telemann en un sentido cada vez más acusado por la música alemana, sobre todo a través del Romanticismo. Y aun el ingenuo egotismo que Telemann muestra en su *Memorias, Confesiones* o autobiografía (tan favorecidas por el Romanticismo desde Rousseau, que treinta años más joven que el músico apenas le sobrevive diez: los *Pensamientos poéticos* con los que Telemann intenta "honrar las cenizas de la bien amada de su corazón", de su primera esposa, datan justamente de 1711, el año antes de nacer Rousseau, que hubiera podido encontrar en el fácil músico-poeta un precursor, si la moda no hubiera difundido este género delicuescente), su confidente sentimentalidad, su gusto y sentimiento por la naturaleza, el paisaje y las flores, su propensión a poner en primer término su propia persona, son otros tantos aspectos del Romanticismo *avant la lettre* y que en la música se traducen frecuentemente en giros expresivos por demás dignos de atención, los cuales van a tener un sucesor en su ahijado Carlos Felipe Manuel Bach, trozos de cuya música anuncian ya un estilo que hoy se encuentra más propio del siglo XIX que de la época en que esos inspirados ingenios desarrollaron sus talentos.[17]

La juventud de Telemann, en Leipzig, frente a Kuhnau, representaba las nuevas ideas musicales, el "progreso" (palabra que vendría más tarde), la moda, mejor dicho. En pocas palabras, la batalla entre jóvenes y viejos, entre anticuados y modernos, se libraba en Alemania desde los primeros años del siglo XVIII bajo el aspecto de "melodistas", que eran los jóvenes italianizantes, o "descriptivos", a la manera francesa, frente a los "contrapuntistas", partido del que Bach no se separó un instante (sin dejar de hacer alguna excursión por el campo vecino y rival): la opinión que Juan Cristian daba de su padre al P. Martini[18] no era, pues, sino un último eco de la batalla, ganada, al parecer, por los jóvenes, aunque a veces el tiempo, en su marcha oscilatoria

(como la corriente eléctrica), vuelva a subir, largos años después, a quienes había dejado en silencio, y al contrario.

El nuevo estilo, si bien procedía de países latinos, era patriota, nacionalista, y los músicos sobresalientes de la generación de Telemann, con éste, Keiser y Mattheson, el crítico y teorizador del momento, no van ya a Italia. Tampoco era muy necesario, puesto que Italia venía (o había venido) a ellos. Bien que Bach fuese un "conservador", se une al "nacionalismo" de sus coetáneos y no va a Italia tampoco. El resultado se traduce en que esos ingenios, el de Juan Sebastián inclusive, no trascienden fuera de sus fronteras, mientras que Haendel y Juan Cristian alcanzan una reputación mundial debida en buena parte a su expatriación. Telemann, es verdad, hizo un viaje a París, su gran ilusión, y fué recibido allí con cordialidad y aun con entusiasmo, pero el resultado fué más favorable para la causa de la música francesa en Alemania que al contrario, por la simple razón de que Telemann parecía a los franceses un caso excepcional de gran músico en un país que carecía de ellos. Telemann llega a París a los cincuenta y seis años. Su educación musical había estado dirigida por modelos franceses más que por alemanes, y en diferentes ocasiones se había puesto en contacto con medios musicales franceses. En los treinta años que todavía le quedaron de vida, su entusiasmo por la música francesa, "que había puesto de moda", según la expresión de sus contemporáneos, no decayó un instante, y aunque no admirase demasiado a Rameau, al que encontraba más matemático que músico y no poco presuntuoso, aclimató en Alemania la "overtura francesa" a la Lully, en lo que Steffani y Cousser (J. S. Kusser) le habían precedido en las últimas décadas del siglo anterior; pero más de doscientas obras de este género, escritas por Telemann en el espacio de dos años, imponen una forma que no tiene más inconveniente, en él, que lo liviano de su contenido.

La influencia francesa se deja sentir, además, en otros pasajes de sus óperas (entre las cuales merece citarse un cierto *Don Quichott der Loewenritter*, que lleva el subtítulo de "serenata" y que, con otras ocho óperas, pertenece a los años 1721-29). En su música concertada, sea en las sonatas en trío, sea en las piezas con violín concertante, Telemann prefiere la ordenación italiana de *tempi*, como en la overtura a la Scarlatti. La profundidad no es su elemento, sobre todo cuando se encuentra con que la profundidad musical va unida a una escritura fuertemente contrapuntística, pero sí el sentimiento, el *sentiment*, que es la forma del rococo alemán anterior a la etapa vienesa que desciende directamente de Telemann y de Felipe Manuel Bach. Ambos músicos murieron, como Abraham, cargados de años: ochenta y seis aquél, setenta y cuatro su ahijado. Cuando Burney visita a éste en Hamburgo, se encuentra con un hombre, aunque sano, reblandecido en sus emociones, casi lacrimoso, y su "despedida al viejo clavicordio" [19] es una pieza que parece

deshacerse, pero en la que no hay síntomas de retroceso: es el caso de Telemann, que aun en su extrema vejez seguía batallando por lo "nuevo", en lucha contra Graun, pacato y retardatario, que le reprochaba (con razón) por su excesiva ligereza de pluma, y a cuyas censuras contesta diciendo que el verdadero artista debe llegar *den untersten Grund*, hasta lo más profundo de su arte, si quiere merecer el nombre de maestro. Y añade: "es lo que he querido justificar en mi Sistema de los Intervalos y espero del porvenir, no un reproche, sino un *gratias*". Mas ¿quién se acuerda hoy del sistema de los intervalos de Telemann? La ciencia de Rameau, pese al buen tudesco, ha logrado más larga pervivencia. Lo profundo, para Telemann, no penetraba mucho más abajo de la superficie, y Haendel, podía sonreirse de su fecundidad (él, que como Bach fueron infatigables) diciendo que Telemann escribía una ópera o una obra de iglesia como quien escribe una carta.

Pero esta facilidad, excesiva sin duda, era el mejor testimonio de lo genuino de su vocación. Como tantos músicos alemanes, Schütz, Haendel, Bach mismo, Schumann más tarde, Telemann encontró dificultades en su primera juventud para dedicarse al arte. Pronto las venció su maravillosa espontaneidad, que reaccionaba contra aquellos impedimentos bajo la apariencia de una oposición al arte tradicional. Ser músico, componer música, era, en el joven Telemann, una afirmación de su propia juventud: su defensa de la novedad era, pues, correlativa. La novedad se llamaba Corelli, Rosenmueller, en lo instrumental; Steffani, Caldara, en lo vocal. La juventud leipziguesa encontraría en él al abanderado de las ideas nuevas en la Música. Pronto su reputación era inmensa.

Tan rápida y tan sólida que, al confirmarse, le puso durante mucho tiempo por encima de sus compatriotas contemporáneos más ilustres, por encima de Haendel, su amigo y condiscípulo, y de Bach mismo, que había comenzado su aprendizaje de compositor copiando cantatas enteras de Telemann (quien había estado algunos años en Eisenach, la ciudad natal de Juan Sebastián). El pobre Kuhnau se batía en retirada ante el genio invasor del joven, que se le metía por sus puertas, las severas puertas de la iglesia de Santo Tomás, en la que aquél se creía inexpugnable como dentro de una fortaleza. La novedad, la alegría, la frescura del nuevo estilo melódico cuyo adalid era el magdeburgués, hirieron en el corazón al maduro bohemio, al que Telemann, por otra parte, honraba y enaltecía. Los últimos años de Kuhnau estuvieron amargados por los triunfos avasalladores de su joven rival. Por fin, en 1722, Kuhnau muere (tras de casi veinte años de resistencia). Era menester sustituirlo: el nombre de Telemann sonó en todas las bocas y en todos los oídos; pero Telemann estaba demasiado entretenido en Hamburgo, adonde había llegado el año anterior, con sus ocupaciones en la música religiosa, en seguida en la Opera, luego con los conciertos instru-

mentales del Collegium Musicum que funda allí, como en Leipzig, y que, con otros semejantes, son las entidades donde se comienza a dar valor social al concierto sinfónico: en fin, funda el primer periódico musical de Alemania. Telemann renuncia a la sucesión que se le ofrece y, por esta causa accidental, Kuhnau, desde el otro mundo, va a ver en su puesto a un músico joven aún, aunque ya próximo a la cuarentena; famoso como organista sobre todo, altamente considerado en varias cortes principescas, hombre serio, honesto, apegado a su incesante trabajo (según era de tradición), hondamente religioso y amablemente cortesano a la vez. Juan Sebastián Bach ascenderá solemnemente al coro de la Saint Thomas Kirche en un mes de mayo en flor del año 1723.

La revolución incruenta, pero hondísima, que dividió en dos mitades inconciliables el siglo XVIII, fué el punto de crisis de una transformación radical en el concepto de la Música que se estaba gestando desde mucho tiempo atrás. Sus aspectos parciales de polémicas entre "melodistas y contrapuntistas", entre "los viejos y los nuevos", no fueron querellas frívolas y pasajeros cambios en el gusto y en la moda, sino que, con otros aspectos de diversa índole, señalaron en el arte musical una escisión tan profunda como la que antaño le acarreó el auge de un *Ars Nova;* mejor aún, la transformación del viejo arte monódico en un nuevo arte polifónico, o, como más tarde, la sustitución de este arte polifónico envejecido por una melodía acompañada armónicamente. A partir de los años centrales del siglo XVIII un nuevo modo de concebir y de sentir la Música ha reemplazado enteramente, tras de victorias aisladas, a lo que hasta entonces había sido norma; en el gusto, tanto como en la técnica, que al encontrar en la reforma del "temperamento" su camino de Damasco,* conducirá al arte "moderno", que, comenzando con el período vigente que nuestro mundo musical tiene de este arte. Así ocurre que para el mundo musical en que vivimos, la música anterior a Mozart y con mayor motivo la anterior a Bach, parezca, en términos populares, una música "primitiva". Nuestro concepto musical vigente comienza, puede decirse, con la aceptación general del "temperamento", que al igualar todas las notas de la escala respecto a sus equisonantes, permite a cada una de ella aceptar la función que nos convenga (es decir, que cada nota puede convertirse en una tónica, una dominante, una subdominante, etc., lo cual no ocurría con las afinaciones justas o desiguales, como se comprende) y con ello amplía el horizonte armónico hasta el límite máximo, dentro del repertorio de sonidos admitidos en el sistema. La tonalidad se ensancha, en consecuencia, hasta ese mismo límite con la perspectiva de un proceso modulatorio tan extenso

* Véase el capítulo siguiente, nota 8.

que, dentro de la organización, será posible llegar a las fronteras mismas de la disolución tonal, de la atonalidad, sin necesidad de apelar a la presencia de sonidos fuera del sistema temperado. La revolución del siglo XVIII significa, pues, el triunfo total de la Armonía como fundamento de la Música y del juego armónico-rítmico que sirve de base a la Tonalidad; juego en el cual cada "buen grado" tonal supone un lugar especial en la organización del ritmo.

De la misma manera que Colón no supo que había descubierto un Nuevo Continente al abordar las islas del Golfo, los músicos del siglo XVIII no sabían que con sus descubrimientos inconexos y parciales estaban colaborando en la formación de un nuevo concepto de la Música bajo cuyo influjo trabajaban cada cual en su laboratorio, desde los tiempos de Ramos de Pareja y Bermudo a los de Bach, desde Rameau y Tartini, hasta Kirnberger y Albrechtsberger, que fué el maestro de Beethoven.[20] La historia de sus esfuerzos, de sus polémicas, de sus entusiasmos y de sus rencores contra las "viejas pelucas", llena todo el siglo. Como se ve, tenía antecedentes añejos, y va a continuar hasta nuestros días; pero en el siglo XVIII se colorea con los matices propios de una filosofía que dió su carácter tan marcado a ese siglo. Su sensualismo tiene correspondencia exacta en la expresividad proclamada como fin normal del arte. Su naturalismo aprueba un sistema de armonía que arranca de los armónicos naturales, de la resonancia natural. Su cientifismo penetra en la Música con la pretensión de encerrarla dentro de términos matemáticos. Su afán por la libertad se traduce no sólo en lo que el Romanticismo incipiente considerará como los "derechos del artista", sino en razones específicamente técnicas. La teoría "enciclopedista" de que la Música es un arte "de imitación" (de imitación de los afectos humanos y de su expresión), se refleja en el tono "cantable" de la melodía y en la victoria del "arioso" sobre la melodía abstracta concebida "para" ser tratada en contrapunto.

Los pasos de esta transformación del gusto y del concepto de la Música en el siglo XVIII, de su técnica también, se siguen con claridad en los países latinos y, sobre todo, en España, desde los comienzos del siglo: en su primera mitad, con la furibunda polémica acerca de las licencias introducidas por el maestro catalán Francisco Valls (1665-1747), en su misa titulada *Scala Aretina* (1715); y con las diatribas del P. Benito Jerónimo de Feijóo (1676-1764), sobre la música de su tiempo. En la segunda mitad, con los tratados escritos en Italia por los jesuítas españoles desterrados en aquel país a raíz de la disolución de la Compañía de Jesús en el año 1767 y entre cuyos escritos forman época el del P. valenciano Eximeno (1729-1808), titulado *Del origen y reglas de la Música* (Roma, 1774), y el del madrileño Esteban Arteaga (en París, 1799), sobre las "revoluciones" del teatro musical en Italia "desde sus orígenes" hasta los días del autor, en 1783, en Bolonia.

Es significativo que el punto candente en las discusiones técnicas con

que amanece el siglo XVIII sea el que se refiere a la libertad en el empleo de la disonancia. Así puede decirse que este siglo, que comenzó desasosegado por una segunda y una novena sin preparación, termine con una séptima en el acorde de tónica (en la primera sinfonía de Beethoven, compuesta en 1797 y estrenada en 1800). Sin referirnos aquí a la licitud doctrinal o efectiva belleza de las disonancias producidas por la marcha contrapuntal de las voces en la Misa de Valls, lo cual prolongaría neciamente aquella terca polémica, nos importa en este momento ver lo que esas opiniones divididas significan en la transformación del criterio estético que el siglo XVIII lleva a cabo.* La respuesta que Beethoven dió a alguien que le reprochaba su empleo incorrecto, según la técnica de Fux a Albrechtsberger, de varios intervalos de quinta en sucesión, es semejante a la que casi un siglo antes había dado Valls a sus impugnadores. "Ninguna regla hay que no pueda ser transgredida si es por causa de una mayor belleza", respondió el gran sinfonista,** y Valls escribía que "no son los preceptos de la Música más fuertes que los de otras facultades, en especial de la Poesía, que para la expresión de una agudeza tiene varias dispensaciones permitidas, que el usarlas ni destruye las reglas del arte ni empaña el crédito del poeta, sucediendo lances asimismo en nuestra Música que precisan al compositor a exceder los límites del Arte". Y en cuanto a los derechos que asisten al artista para llevar a cabo revoluciones más o menos profundas en su arte, añade Valls muy cuerdamente que "si todo lo hubieran visto los antiguos, poco nos sobrara que inventar a los

* Sobre esta famosa discusión, véase MITJANA, *ob. cit.*, p. 2115, y sobre el aspecto estético y crítico de los escritos de Valls, Feijóo, Eximeno, Arteaga y Requeno, véase el cap. v del tomo III (siglo XVIII) (edición de 1940), de la *Historia de las Ideas Estéticas en España*, de D. Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, redactado sobre las notas con que le ayudó D. Francisco ASENJO BARBIERI, si no escrito enteramente por este mismo.

** "No hay regla que no pueda ser sacrificada para conseguir un efecto" (Gluck, en su prefacio a la edición de *Alcestes)*. Véase Ernest NEWMAN, *Gluck and the Opera*, páginas 238 *ss.* La primera versión del *Alcestes* data de 1767. Es interesante encontrar ahí implícito el cambio en las ideas estéticas en el siglo XVIII, que los "clasicistas" franceses mantenían intransigentemente en el terreno del teatro. Cinco años antes de aparecer el *Art Poétique*, de BOILEAU, escribía, en 1769, D'AUBIGNAC en su *Pratique du Théâtre* que: *En tout ce qui dépend de la raison et du sens commun, comme sont les régles du théâtre, la licence est un crime qui n'est jamais permis.* La idea horaciana acerca del "sueño de la razón, que engendra monstruos", sobre la cual se basa la estética de Boileau, es conocida. Pero Ernest CASSIRER, en su *Filosofía de la Ilustración* (trad. esp. de Eugenio Imaz, México, Fondo de Cultura Económica, 1943) dice que "por lo contrario, en Alemania, aun en los casos en que se luchaba por los derechos y la primogenitura de la imaginación, la estética nunca se sublevó contra el dominio de la lógica. No hizo la guerra contra la lógica, sino alianza con ella; no pretendía liberar a la fantasía de la prepotencia de la lógica, sino que buscaba una lógica propia de la fantasía". (Cap. VII, *Los problemas fundamentales de la Estética.* 5º). Importa mucho tener en cuenta esta observación de Cassirer para comprender bien el papel de Gluck, artista germano, en el medio francés.

modernos, porque en todas las Artes y Ciencias se va añadiendo y perfeccionando cada día". Expresión, progreso, modernidad... El lenguaje es nuevo en esta época; pero las pasadas ya habían conocido otro tanto. El espíritu del siglo se muestra inequívoco: "Es el fin la regla de las reglas, y como se logre aquél, han de ceder y callar éstas [como las criadas, añade Valls, para que no se olvide que es español y, en lo social, de vieja estirpe]. Ahora pregunto: ¿cuál es el fin de la música? Cualquiera que no sea sordo responderá que la Melodía, pues como se logre ésta ¿qué importa que se falte en algunas de las reglas que establecieron los Antiguos?" Graciosa y justa respuesta en sí misma, que costaría trabajo deducir del objeto mismo de la discusión, o sea las disonancias que el contrapunto del "altus", "cantus II" y "cantus I" promueven sobre el "Miserere" del tenor doblado a la octava por el bajo.

(Según Miljana: H. de la M. pág. 2115)

Mas en esta defensa de la melodía hecha por un contrapuntista es menester ver, en primer término, el ánimo de repulsa de la vieja escuela y de la vieja estética que basaba en los artificios del contrapunto la *summa artis* de la Música. Su afirmación más categórica en este momento no se cifra en la historia del arte musical, que, en efecto, había cimentado en esos artificios sus más ostentosas construcciones, sino en los apotegmas del "monstruo de naturaleza" musical que era por aquellos días el bergamasco Cerone y cuya Biblia casi políglota (pues que no puede decirse enteramente castellana) fué su voluminoso tratado, al que titulaba *El Melopeo y Maestro, tractado de musica theorica y practica,* impreso en Nápoles en 1613.[21] "El gusto de la Música —dice, en efecto, en el cap. XXXIII del Libro I— consiste en el artificio de las partes y no en la suavidad de las consonancias, y que, por tanto, el verdadero juez de ella ha de ser el entendimiento artificioso del perfecto músico, y no el simple oído de cualquier persona", opinión que no era privativa suya, sino propia de una larga época musical que no había tenido por base la Armonía, lo cual llegó muchos años después de la redacción de *El Melopeo,* sino un Contrapunto que, en el siglo de Ce-

rone, el siglo barroco por antonomasia, alcanzaba el máximo despliegue de sus fuerzas, ya amenazado seriamente desde pocos años atrás con el *stilo rappresentativo* de los operistas florentinos. "Música antigua", pues, aquélla, frente a las que, comenzando con Caccini, iban a considerarse como nuevas, como "Nuove Musiche". Y Don Antonio Rodríguez de Hita es consecuente con su tiempo cuando redacta sus *Consejos a sus discípulos sobre el verdadero conocimiento de la Música Antigua y Moderna*, hacia mediados del siglo.[22]

Ya entonces esa "música moderna" melódica más que contrapuntal, había progresado demasiado; mejor dicho, se había extendido por terrenos donde había de ser siempre mal recibida, como era el de los templos. Desde los primeros años del siglo, el P. Feijóo, que en lo tocante a lo literario era bastante liberal y en sus *Cartas Eruditas y Críticas* (Carta XXXIII) rechaza los purismos de lenguaje que consisten en el horror a los neologismos, *diabolus in lingua* de los pedantes, y afirmaba, semejantemente a lo que Valls hacía en su terreno, que "no hay escritor de verdadero ingenio que pueda contenerle [el sentido] dentro de los límites del Diccionario", mostraba, en cambio, una ejemplar intolerancia en lo tocante a la música, sobre todo a la música en el templo. ¿Porque fuese "melódica" y no "contrapuntística"? No, sino porque aquélla no fuese suficientemente "grave" y se compusiera de "minuetes, recitados, arietas, alegros", que procedían del sarao y los espectáculos teatrales. Música de sirenas, que le hace añorar la de Josué, capaz de derribar con sus trompetazos los muros de estos Jericós de nueva planta. Le molestan sobre todo los violines, flor de los tiempos en que Feijóo vivía, y las figuraciones rápidas que le son tan propias con sus "tricorcheas y cuatricorcheas, y esto por dos razones potentísimas: "1ª, porque hay pocos ejecutores capaces de dar puntos tan veloces; 2ª, porque no se da lugar al oído para que se perciba la melodía". Se ve, pues, que dentro de los imperativos del tiempo un espíritu reaccionario puede asomar en seguida la oreja.[23]

Pero no se debe reprochar a Feijóo ni a su émulo el Marqués de Ureña, porque creyesen inoportuna la presencia de arias del *Demofonte* o del *Eneas* de Metastasio y de otros músicos a la moda en las iglesias. Lo que a nosotros nos interesa es presenciar la invasión del "arioso" en todos los terrenos musicales. Ureña, que se indigna contra lo que llama "bufonadas musicales" de los organistas,* es un fiel discípulo de Rameau en cuanto a la teoría de la resonancia natural y de D'Alembert por cuanto a que la Música sea un arte que brota espontáneamente de la Naturaleza, quien nos la ofrece casi ya

* "Discurso sobre la música en el templo", al final de sus *Reflexiones sobre la Arquitectura* (Madrid, 1785). Otro homónimo del marqués, Pedro DE UREÑA, había publicado siglo y medio antes que él, en 1620, un *Arte nuevo de Música.*

enteramente construída en el lenguaje. Esta idea de la Música pareja a la Elocuencia es uno de los puntos fundamentales de Antonio Eximeno, cuyo fuerte brazo y virulenta pluma salen a la liza para desfacer todos los entuertos musicales del pasado y en defensa de una nueva y delicada entidad que aparece ahora: la Música del "sentido común" o el "sentido común en la Música".

Eximeno se precipita, lanza en ristre, contra el mayor monstruo que vieron los musicantes un siglo atrás, Fierabrás o Caraculiambro de la propedéutica musical, que no era otro sino el bergamasco Cerone: gran lanzada a moro muerto y putrefacto en el año de 1774, en el que el pastor árcade Aristosseno Megareo, melifluo y virgiliano seudónimo del jesuíta valenciano, se apresta a combatir contra los molinos de viento de la vieja técnica medieval y barroca.[24]

El espíritu polémico del XVIII tiene en Eximeno un esplendor tardío. Pero como los pedantes y los pedantófilos son eternos, está bien que se los combata aunque sea a ciento sesenta años de distancia. Lo malo consiste en que a veces reencarna en el impugnador el espíritu del impugnado, y el *Don Lazarillo Vizcardi*, que Eximeno confecciona veinticinco años después de sus *Regole*, es, en sus ochocientas páginas en cuarto, tan farragoso en su ideología "muy siglo XVIII" como Cerone lo fué en sus mil y pico de *El Melopeo*, al gusto barroco. El quijotismo de Eximeno salta al punto cuando pretende, según Menéndez Pelayo, trazar en su personaje una contrafigura musical del Ingenioso Hidalgo, de manera que lo que a éste se le imaginaban gigantes o encantadores lo son, para el jesuíta, los teóricos del siglo anterior; que se sobrevivían en su imaginación más que en la realidad de la música "práctica". Quizá al leer don Felipe Pedrell la edición que en 1872 hizo la "Sociedad de Bibliófilos Españoles", aconsejada por Barbieri, del *Don Lazarillo Vizcardi* sintió a su vez inflamársele las iras retrospectivas de Eximeno, dedicándolas, tras la lectura del mencionado capítulo de la *Historia de las Ideas Estéticas* (1ª edición, 1883) a los pedantes de su momento.[25] El buen Pedrell la emprende otra vez con Cerone, tan ciegamente que, a fin de dejar como suave y azucarada la corrosiva pluma del jesuíta, denuesta sin descanso al "maestrazo de contrapunto" (aun cuando lo cite repetidamente como testigo de mayor excepción en materia de organografía), y mientras que le atribuye gratuitamente el plagio del *Melopeo o Musico perfetto* de Zarlino (cuyo original se perdió), le reprocha por no hablar de "boleras, tiranas, villancicos y seguidillas" (p. 152) en un libro que, como el del bergamasco, estaba destinado a los españoles; lo tacha varias veces de impostor y le atribuye la intención de "satisfacer a los aficionados a las sofistiquerías en Música" por el hecho de que Cerone trate, en su "Libro Deciseteno", del "Modo, Tiempo y Prolación" (p. 122). Y añade:

"¿Quién escribirá un nuevo *Don Lazarillo Vizcardi* de los músicos actuales?" (cap. XXVII).

Como una "gran remoción de ideas" consideran Barbieri (o Menéndez Pelayo) y Pedrell, que les sigue fielmente, los escritos de Eximeno, los cuales, con un estilo llano, vivo y mordaz, son el resumen de las ideas circulantes, ya triunfantes en la práctica; con lo cual sus libros vienen a ser como una especie de punto final o de remate para uso de sordos que no quieren oír, explicándose así el tono irritado y agresivo del ignaciano. Al arremeter contra los molinos de viento ceronescos, Eximeno tropieza con otras aspas de menor cuantía, pero movidas a cierta velocidad por un viento más de última hora: son los *Fragmentos Músicos* que Fray Pablo Nasarre (Zaragoza, 1664-1724) publica en Madrid el primer año del siglo, en 1700, y en los que se propone dar a la Música "principios y reglas generales como los que tienen todas las artes mecánicas y liberales". Un cuarto de siglo después, Nasarre refunde su obra en una *Escuela Música* que redacta "según la práctica moderna". Sus coetáneos se quedaron pasmados ante la sabiduría del franciscano, a quien califican nada menos que como "segundo Tubal" (Milán se había titulado a sí mismo como "segundo Orpheo") y como "Santo Padre de la Música".[26]

Pero Nasarre ceroneaba a sus horas, por lo cual Eximeno lo toma bajo su péñola. No importa que su ceguera de nacimiento (como Salinas y Cabezón) fuese, para algunos de sus entusiastas, motivo de admiración especial, pues que su "discreción, no divertida a humanos objetos, quanto carece de vista, tanto se ennoblece de ciencia". Para el jesuíta, Nasarre no era sino un "organista de nacimiento y ciego de profesión", lo cual recuerdan Barbieri y Don Marcelino, y Pedrell lo repite a la altura de 1920, aunque sin decirnos por qué. No dejaría de ser útil que algún nuevo lector de los tres volúmenes de *Del origen y Reglas de la Música* (más un cuarto que es una *Duda de D. Antonio Eximeno sobre el ensayo fundamental práctico de contrapunto del M. R. P. M. Fr. Juan Bautista Martini*, edición original en italiano, Roma, 1775 traducción española, Madrid 1797) nos puntualizase dónde y cómo escribió Eximeno aquello, tantas veces repetido, de que (según Barbieri), fué Eximeno el "primero en hablar de gusto popular en la Música y en insinuar que sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema", lo cual copia Pedrell, repetición a la que llama "glosa" de las ideas de este "gran removedor" que la habría estampado "en una de sus obras".[27]

Si Nasarre fué un segundo Tubal, Eximeno fué para otros panegiristas "el Newton de la Música"; sin embargo, lo que Eximeno encuentra al estudiar este arte desde el punto de vista de las matemáticas es, precisamente, que nada tiene que ver el arte con la ciencia. Antes de su marcha a Italia

y de sentir en esa tierra el estímulo musical, Eximeno había sido profesor de ciencias exactas en colegios españoles y su reputación era como matemático. Pero una audición de Jomelli le abrió los ojos y los oídos, para encontrar que la Música no es sino una especie de prosodia sublimada en sus acentos, opinión que le llenó de entusiasmo creyéndola original, por cuya razón se siente con fuerzas para arremeter contra los anteriores teóricos que desde Pitágoras a Rameau y Euler inquirían los fundamentos matemáticos de la consonancia. Está claro, por lo tanto, que un arte que, como el del Contrapunto, se basaba en las reglas del canto llano, no habría de parecerle sino retrasado vestigio de épocas bárbaras.

No he de mencionar aquí lo que Eximeno escribe acerca de cuanto él supone ser Historia de la Música, que es pura fantasía, así como cuando ataca la tímida opinión de Burette acerca de la monodía griega, que Eximeno no podía admitir en nombre de Safo y de sus ardientes odas, al paso que se encara con el P. Martini —la más grande autoridad de su época en materias de Historia musical (tan oscuras entonces)— acerca del origen hebraico de los Salmos, opinión que, terciando en discordia, es cosa "extravagantísima" para el ilustre autor de la *Historia de las Ideas Estéticas*. Pues que, resume Eximeno, "las cadencias de las canciones de los bárbaros parecen que se han copiado de nuestros libros de coro"...

Cuando Eximeno teoriza, yerra, porque su ciencia era improvisada. Cuando habla, dejándose guiar de sus impresiones de auditor, acierta, porque era hombre de sensibilidad viva. Sus reacciones pueden compaginarse con lo que le dicta el "sentido común" * y ambas cosas dan idea de lo que un ingenio normal (y sobre todo uno agudo) pensaban del arte musical en las postrimerías del siglo XVIII frente a los amigos de "sofistiquerías" como eran los tratadistas, los historiadores y los científicos antiguos o modernos. No tiene razón al impugnar a Euler y a otros, que buscaban en las proporciones matemáticas el grado de consonancia entre dos sonidos, pero sí la tiene cuando afirma que la sensación de consonancia es un fenómeno estético que se produce dentro del oído humano, dentro de la facultad sensible que entendemos por "musical". Rameau, con su teoría de la resonancia natural, le inspira mayor respeto, pero niega que la "armonía simultánea" (la Armonía, en resumen) sea el objeto primario de la Música, pues que, tomando el rábano por las hojas, Eximeno proclama que el objeto primario de la Música es "expresar con la modulación los afectos del ánimo". Y para esto, la cosa es clara, no son de absoluta necesidad los sonidos simultáneos.

* El "sentido común" asciende por esta época a categoría filosófica en la escuela escocesa, cuyo maestro, Thomas REID (1710-1796), es el autor de unas *Investigaciones sobre el entendimiento humano según los principios del sentido común (common sense)*.

La Música es un lenguaje.* El hombre "comenzó a cantar por puro instinto, como cantan los pájaros", de lo cual se deduce que "para componer Música es preciso abandonarse en los brazos de la Naturaleza y dejarse conducir por las sensaciones". "El deleite del oído —añade— no es más que un medio para obtener el fin primero de la Música, que es excitar los afectos de nuestro ánimo." ** Todos los caminos son buenos para conseguirlo. Un genio creador se abrirá por sí solo su camino y se creará un estilo enteramente nuevo: Corelli, por ejemplo, que no le importa ni por sus progresos en la técnica instrumental ni por el dominio de la forma, sino porque fué uno de los perfeccionadores de la "música dramática", es decir, expresiva.***

* Dos tópicos de la historia-estética musical en el siglo XVIII fueron: el que proclama que la Música es un arte nacido: *a)* en las inflexiones del lenguaje; *b)* en la expresión sonora de las pasiones; y el que considera que: *c)* la Música es una de las "artes de imitación"; imitación de la Naturaleza, desde luego. Ambas teorías son complementarias.

** Sobre el "sentimiento" en la doctrina estética de Rousseau y los filósofos de su época, véase D. MORNET, *La pensée française al xviiie siècle*, especialmente en su Cuarta Parte: "La philosophie et la littérature du sentiment".

La primera está ya expuesta por Bossuet (1627-1704) cuando dice que: "La Música es el arte con que la justa proporción de los tonos da a la voz una fuerza secreta para *dilatar* o para *conmover*. Bernard Lacépède, en su *Poétique musicale* (1785), basa la expresión de este arte en "los gritos inarticulados de las pasiones".

Por su parte, Thomas Reid (1710-1796) expone su teoría "imitativa" diciendo que "todo motivo es una imitación de los tonos de la voz humana en la expresión de un sentimiento o de algún otro ruido natural, y la música, como la poesía, es un arte de imitación".

Como todos los problemas mal planteados, estas tesis, tanto como las contrarias, contienen una parte de verdad y otra de error, lo cual hace que puedan defenderse o impugnarse a gusto del consumidor. Charles BEAUQUIER, en un librito olvidado, lleno de buen sentido, pero que sólo ve un lado de las cosas *(Philosophie de la Musique*, París, 1865) impugna ambas teorías con argumentos que lo aproximan a los tratadistas modernos de la Estética musical. Más recientemente, las relaciones entre la Música y el Lenguaje han sido estudiadas por Jules COMBARIEU, *Rapports de la musique et de la poésie considerées au point de vue de l'expression*, París, 1894, y *La Musique, ses Lois, son Evolution*, París, 1919, Segunda parte, cap. IV ("La Música y el lenguaje: 1º, La música descriptiva y el lenguaje natural; 2º, El lenguaje y el ritmo"). Maurice EMMANUEL, en 1928, titula su historia de la Música general como *Histoire de la Langue Musicale*. (Una historia general de estos problemas de la Estética musical se encuentra en Ernst BUECKEN, *Geist und Form im Musikalischen Kunstwerk*, Leipzig, 1929.)

La influencia de Rousseau en España ha sido estudiada minuciosamente por Jefferson REA SPELL en su libro *Rousseau in the spanish world before 1833*, Austin, Texas, 1938. Eximeno, Arteaga, etc., son mencionados en el cap. III: "The Jesuits and Rousseau". Véase también Ernst CASSIRER, *Filosofía de la Ilustración*, cap. VII, París, 1938.

*** Pues que Corelli, desde luego, no escribió ningún drama musical. Para el concepto del "genio" en el siglo XVIII, véase el capítulo indicado de la obra de Cassirer.

Eximeno cree que el "único género de Música que la Naturaleza nos inspira se reduce a cantar en Modo mayor o menor", en lo cual coincide, mal que le pese, con su aborrecido Cerone, para quien el Modo mayor fué una creación de Dios en el Paraíso terrenal. De allí descendió a los humanos juntamente con el pecado original, el sudor de la frente de los varones que pasan trabajos y los de la mujer en trances más graves. "Las distinciones de géneros diatónico, cromático y enharmónico y de tonos y semitonos mayores y menores son, en la práctica, cosas del todo imaginarias, fundadas la mayor parte en las fantásticas divisiones numéricas de los intervalos". Divisiones que pueden no ser fantásticas, pero que dejan ver a la altura del libro de Eximeno la universal aceptación del temperamento igual como práctica *sine qua non* de la música moderna.

Para gran regocijo de Eximeno sus escritos produjeron en Italia controversias tan agrias como su propio estilo, y no hubo quien faltase a decirle que se fuese a enseñar música a los africanos. Vulnerable por lo que ignoraba, fuerte por su sentido realista del arte, esas polémicas tendrían fundamento o no según el aspecto que enfocasen. Grave y melancólico, el P. Martini no desdeñó en descender a la contienda para hacer honor a la tradición eclesiástica, pero la respuesta de Eximeno, firme en sus razones prácticas, no parece que suscitara mayores deseos de polémica en el maestro de Mozart, quien murió bastante antes de que el *Don Lazarillo Vizcardi* hubiese comenzado a agitarse en la mente del jesuíta. Singular posición la de un hombre como Martini, situado en el confín de dos mundos: uno, en el que había nacido y prosperado, que se retiraba hacia un crepúsculo taciturno; otro, un mundo nuevo que amanecía y que ni lo comprendía bien ni era por él comprendido. Martini sabía que la Historia "tenía razón" por el hecho mismo de haber existido; pero que carecía de ella cuando quería imponerse a un tiempo futuro, solamente porque había tenido razón de ser en tiempos pretéritos. Martini comprendía que no hay mayor error (ni más trágico) que mirar el porvenir con los ojos puestos en el pasado, y en este sentido debió de sentir que la posición de Eximeno era la más fuerte. Por el momento. La Música, en el siglo XVIII, era un arte tan vivo, tan rico y pujante, que podía perfectamente prescindir de la historia. De sus vejeces, de sus cortapisas y de sus coacciones. El mérito de Eximeno consiste en haberlo sabido decir en lenguaje llano.

Aunque sea fácil encontrar todavía en el comercio los escritos de Eximeno, nadie los lee, ni su lectura podría interesar a los lectores de hoy, sino a aquellos que advertidos de su relatividad en relación con las pugnas del arte de su tiempo quieran examinarlos desde este punto de vista. El entusiasmo anacrónico de Pedrell cayó en el vacío; pero aunque algún fino espíritu español vertiese a uno de nuestros idiomas peninsulares poco más

o menos por aquellos años, el opúsculo de Benedetto Marcello sobre *Il teatro alla moda,*[28] dos siglos aproximadamente después de su aparición (hacia 1720), nadie se ha preocupado aún por traducir una de las obras más sustanciales y más ricas de ideas relativas al teatro lírico y, sobre todo, al teatro lírico barroco, cuya culminación tras de Quinault y Lully está en Calzabigi y Gluck, como se detalla más adelante (cap. IV de la Cuarta Parte y cap. VI de esta Quinta Parte). Esa obra es la de otro jesuíta desterrado en Italia, el P. Esteban Arteaga, madrileño de nacimiento, que fué uno de los críticos de las ideas "reformistas" del caballero de Lioma, el diplomático y poeta Raniero da Calzabigi.

Quedó explicado el afán de los músicos dramáticos de la época barroca por volver a crear el teatro clásico helénico o romano y las ilusiones que estimulaban su genio musical y poético. Pero estas ilusiones y sus frutos teatrales estaban ya, a fines del siglo, y después de las últimas obras de Cluck *(Orfeo,* 1774; *Ifigenia en Aulida,* 1775; *Alcestes,* 1776; *Armida,* 1777; *Ifigenia en Taurida,* 1779), a punto de que les llegase la crisis definitiva que marca la separación entre el viejo mundo musical y el moderno. El P. Arteaga, en su historia de la ópera italiana donde discute la contemporánea suya: *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano dalla sua origine fino al presente* (Bolonia, 1783),* es quien da el empujón definitivo que envía al pasado lo que aún se sobrevivía y afirma vigorosamente lo que era su presente, discutido, cortapisado, estorbado por los espíritus rémoras, resonancias débiles ya de lo pretérito y periclitado, según es de norma en el camino que siguen todas las artes.

Buena parte del libro de Arteaga está dedicada a combatirlos, como Eximeno lo hizo con los "contrapuntistas" en su terreno; pero fuera de lo polémico, había en Arteaga ideas fundamentales acerca del teatro lírico: unas, que estaban ya pregonadas por otros "reformadores", desde Peri, Caccini y Monteverde, en los prólogos de sendas producciones lírico-dramáticas hasta el mismo Calzabigi; otras, de una originalidad que no pretendía ser singular, sino simplemente el acuerdo con lo comúnmente sentido, con el "sentido común" entre sus coetáneos. Arteaga, que había disertado sobre la Estética pura en un tratadillo sobre la *Belleza ideal* comprendía que la "ópera" resumía en su conjunto cuantas artes tenían por finalidad la expresión de los afectos humanos como son la poesía y la música, a las cuales les sirven de marco la pintura y las máquinas escenográficas y, como traducción plástica y ornato decorativo, la pantomima y la danza.[29] Dénse

* Estas *revoluciones* literarias son propias del siglo, que termina con otra bien realista. Comp. con el ensayo de MARMONTEL sobre *Les révolutions de la Musique en France* (1777) y la colección titulada *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution operée dans la musique par M. le Chevalier Gluck,* Nápoles, 1781.

a estas ideas un tono metafísico y se las verá tomar los colores de la Estética romántica en sus sucesivas fases. Era pronto para que Arteaga pudiera hablar acerca del teatro griego de otro modo que no fuese basándose en suposiciones al gusto de las ideas contemporáneas, según lo hicieron sus predecesores (y como al fin y al cabo seguimos haciéndolo en nuestros días), pero como sus ideas acerca del particular no tienen la agresividad que Eximeno ponía en las suyas, se las puede pasar sin necesidad de que se insista sobre ellas hasta que Arteaga aborda el terreno firme de las de su tiempo al discutir los libros operísticos de Quinault (cuya traducción en la prosodia musical de Lully hemos visto que preocupaba tanto a los innovadores alemanes hacia los años centrales del XVIII); de Apostolo Zeno, el mayor poeta teatral en italiano entre los últimos años del XVII y la primera mitad del XVIII; de Metastasio, que avanza treinta años sobre Zeno entre los entusiasmos hiperestésicos de todos los públicos operísticos desde San Petesburgo a Madrid, y en defensa del cual sale Arteaga en contra de Raniero de Calzabigi,* amén de otros poetas dramáticos, como el mismo Alfieri, quien, claro está, al lado de la melifluosidad metastasiana tenía que parecer en su época seco, monótono, abstracto, como lo parecía a Arteaga, quien consideraba al italiano no solamente inferior a los clásicos auténticos, sino a los pseudoclásicos franceses como Corneille y Racine.

Arteaga, crítico justo, sabía ver lo que había de bueno en quienes impugnaba, y Menéndez Pelayo que, fuera de sus orejeras eclesiásticas, lo es también, cree que las cartas del jesuíta madrileño sobre Alfieri tienen valor de actualidad. Lo que sí les ha dado este valor a sus ideas acerca de la influencia de los árabes sobre la poesía europea desde los trovadores provenzales (en cuya discusión Arteaga se resuelve por la negativa)** han sido las exageraciones de nuestros modernos arabistas, quienes al paso que encontraban barcarolas, playeras, romanzas y acaso cake-waltzes y cariocas en Alfonso el Sabio, pretenden, merced a transcripciones quiméricas, que la música de trovadores y troveros es un trasunto de la arábiga. Y no se diga de la poesía, para asombro de Arteaga, que muy cuerdamente se preguntaba por qué entonces los troveros y trovadores mostraban tan impermeable falta de noticias respecto a la historia de los sucesos contemporáneos en donde intervinieron los árabes, terminando por asegurar, con prudente "sentido común", que "la diferencia entre el genio y el espíritu poético de los sarracenos y de los trovadores es total y completa".[30] Sus *Disertaciones sobre el Ritmo*, que Barbieri copió de manuscritos conservados en Alcalá de Henares, merecerían ser puestas en luz y quizá darían nuevos puntos de

* Véase más adelante, cap. VI.

** Véase la nota 24 al cap. IV de la Segunda Parte (1er. vol., p. 215) y lo que se dice sobre el P. Juan Andrés al final de este volumen.

vista a los musicólogos actuales para volver a estudiar, sacando deducciones inéditas, las prácticas musicales de la antigüedad clásica. El arte de la *cheironomia*, por ejemplo, acerca del cual vuelven a insistir los escritores más recientes, fué estudiado por Arteaga en las susodichas *Disertaciones* con mayor detalle que éstos lo hacen, al mismo tiempo que estudia la *orchesis* o sea, al parecer, la danza sin música que acompañaba a la tragedia griega, la *hipocrisis* o declamación, en ésta y la pantomima, construcción estética que se basa en los gestos parejos a la declamación. No menos interesantes deben de ser (si la barbarie de los tiempos en que vivimos no los ha destruído) los apuntes de Arteaga acerca de los vocablos "armonía", "ritmo", "metro", "melos", "melodía" y "melopeya" empleados por Aristóteles en su *Poética.*

El arte de la *cheironomia*, con otras cosas por demás curiosas que no entran dentro de este capítulo, fué estudiado, o por lo menos "disertado", por otro jesuíta en semejantes trances a los de Eximeno y Arteaga, el aragonés Vicente Requeno, inventor de nuevas artes y propugnador de la "restauración de las perdídas",[31] algunas tan singulares como es la de fundir el marfil de los elefantes... El cientifismo romántico, que prosperó en el siglo XIX, se anuncia así con Requeno y con otros ingenios más o menos peregrinos que, como el de Don José González de Torres de Nava, proponía métodos para simplificar el estudio de las lenguas, a la par que se ofrecía en el último año del siglo (1799) para proceder a una recolección de música popular, antigua y moderna, adelantándose a lo que años después habría de denominarse el folklore y que, en resumidas cuentas, habían practicado ya todos nuestros tratadistas más viejos, desde Salinas a los vihuelistas, los cuales, claro está, no habían esperado a que el siglo XIX acuñase la palabreja.

NOTAS

1 Véase Ferdinand LOT, *The End of the Ancient World and the Beginning of the Middle Ages*, Londres, Kegan Paul. El autor sostiene la tesis de que los bárbaros no constituyeron el elemento regenerador del mundo clásico ni, por lo tanto, fué su aportación la que produjo las nuevas ideas de la Edad Media. El nuevo punto de vista en la concepción del mundo y del hombre apareció, según esa tesis del profesor de la Universidad de París, cuando el Islam desafió las supersticiones y la nueva idolatría creada durante la Edad Media.

2 J. A. Fuller MAITLAND, "The Age of Bach and Haendel", vol. IV de la *Oxford History of Music*, p. 250.

[3] J. WOLF, *Ob. cit.*, pp. 65 y 129, en las palabras *Rex Christe in dem throne* y *Ad te Christe gar freie*, cantadas sobre las notas *sol-do-sol-la-mi-fa-mi-re-do-do.*

[4] Colección *Dos mil años de Música* dirigida por C. SACHS. Disco nº R. 1017, en el "organum" de peregrinos a Santiago de Compostela (siglo XII), que se encuentra en el llamado *Códice Calixtino* de la catedral compostelana. La transcripción de S. Tafall, a tres voces, está reproducida por J. B. TREND en su libro *The Music of Spanish History*, The Hispanic Society of America, 1926, p. 210. El cántico flamenco o alto alemán *Herru Sanctiagu, Grot Sanctiagu, E ultreja! Esus eja! Deus adjuva nos*, se encuentra en la p. 213 del mismo libro.

[5] Véase parte III, cap. III y las notas a este capítulo, donde se reseñan los discos de la *Anthologie Sonore* con los primeros corales alemanes y franceses, salmos y canciones de Isaac, Finck, Senfl y Schütz.

[6] En el mencionado cap. III de la parte III de este libro.

[7] En la *Anthologie Sonore:* el órgano alemán en el siglo XVII (Scheidt y Pachelbel), disco nº 10. Heinrich SCHUTZ, *Tres conciertos espirituales* (1636-39), sobre tres Salmos; *Canto funeral* ("trauer musik"), disco nº 60. Johan Philipp KRIEGER, *Cantata fúnebre*, en el mismo disco. El Salmo III de Schutz se encuentra también en la colección *Dos mil años de Música*, disco R. 1025. Otros trozos de Schütz: Coro a cinco partes de los *Conciertos espirituales*, disco K-38; aria de los mismos, K-35; Coro a cuatro voces de las *Geistliche Gesaenge*, G-EJ 130; arias de las mismas canciones, K-4; de los *Conciertos espirituales*, K-5, K-35, PD-27312, K-38; de las *Symphoniae Sacrae*, K-36-37, LUM-32015, G-EJ 250; *Kyrie* y *Salmo*, K-4.

Música para órgano, de Pachelbel, Froberger y Buxehude, en la colección *Trois siècles de Musique d'Orgue*, discos Pathé núms. 69 (Froberger), y 70 (Buxtehude, Pachelbel).

De J. SCHEIN: *Banchetto Musicale*, suite nº 1, disco V-24792 (danzas para conjunto de violas); Canciones corales, PD-90159.

De H. ISAAC: Benedictus, CH-119, la famosa canción *Innsbruck, ich muss dich lassen*, PD-19882, y su paráfrasis adaptada al himno de Johann HESSE, *O Welt, ich muss dich lassen*, en el disco K-22.

[8] Suite para instrumentos de viento, de Johann Pezel, en el disco nº 2 de la *Anthologie Sonore*. Suites para orquesta, de Johann Rosenmueller y Johann Kaspar Ferdinand Fischer, en el disco nº 52 de la misma colección. Suites instrumentales, de Melchior Franck y J. H. Schein, en el disco nº 57.

[9] J. WOLF, *Ob. cit.*, p. 204.

[10] Puede leerse su descripción en Romain ROLLAND, *Voyage Musical au Pays du passé*, París, 1920; *Le roman comique d'un musicien au xviii siècle.*

[11] *Der musikalische Quack-Salber, nicht allein denen verstaendigen Liebhabern der Music, sondern auch allen andern welche in dieser Kunst keine sonderbahre Wiessenschaft*

haben, in einen kurtzweiligen und angenehmen Historie zur Lust und Ergetzligkeit beschrieben, von Johann KUHNAU. Dresde, Anno 1700.

[12] R. ROLLAND, *Ob. cit.;* cap. II, "Allemagne", p. 207.

[13] El lector puede darse cuenta aproximada de la vida de corte en los pequeños Estados alemanes con la lectura del libro de Michel DAVET, *La Margrave de Bayreuth,* París, 1931, donde se describe esta corte, tan provinciana, así como la más importante de su padre, Federico Guillermo I, y la del hijo de éste, Federico el Grande.

[14] Se encuentra un cuarteto (en *mi menor)* para violín, flauta, violoncello y clavicémbalo, de G. Ph. Telemann, en el disco nº 26 de la *Anthologie Sonore.* Otro cuarteto (en *si menor)* para violín, flauta, viola de gamba y clave, disco TH-T4. Una *Suite en la menor* para violín y clave, disco por la *American Society of Ancient Instruments.* Una Fantasía para clave, en el disco C-DFn42. Arias de su *St. John Passion,* disco K-63.

La Sonata de Kuhnau titulada *Combate entre David y Goliath* está grabada en el disco nº 3 de la *Anthologie Sonore.*

[15] ROLLAND, *Ob. cit.* Véase *L'Autobiographie d'un illustre oublié; Telemann, rival heureux de J. S. Bach.*

[16] *Ibid.,* pp. 132-138.

[17] D'INDY, *Ob. cit.,* pp. 159 *ss.,* 193-205.

[18] Existen treinta y ocho cartas de Juan Cristian Bach, donde detalla esta educación. Véase Max SCHWARTZ, *Johann-Christian Bach,* 1901, y R. ROLLAND, *Ob. cit.,* p. 233.

[19] *Abschied von meinen Silbermannischen Claviere,* disco nº 24 de la *Anthologie Sonore.*

Burney visitó al "admirable Bach" (Carlos Felipe Manuel) en 1770, hallándole viejo y sentimental, pero aún con genio. La narración se encuentra, abreviada, en R. ROLLAND, *Ob. cit.,* pp. 230 *ss.*

[20] He aquí los nombres de los principales teóricos de la ciencia y de la práctica de la Armonía en el siglo XVIII y sus obras más significativas. Pueden encontrarse mayores detalles en el estudio de Lucien CHEVALIER, "Les Théories Harmoniques" (desde la Edad Media hasta las últimas investigaciones de nuestros días), *Encyclopédie du Conservatoire de Paris,* segunda parte, vol. I. Jean Philippe RAMEAU (1683-1764) parte del principio de la resonancia natural o división proporcional de las cuerdas y tubos sonoros como base de un sistema de Armonía, por eso mismo considerada como "natural", tesis expuesta en sus obras siguientes: *Traité de l'harmonie réduite à son principe naturel,* París, 1722; *Nouveau système de musique thérique, etc.,* París, 1726; *Plan abrégé d'une nouvelle méthode d'accompagnement pour le clavecin,* París, 1730 (basado en el encadenamiento de acordes); *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin ou pour l'orgue,* París, 1732; *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique,* París, 1737; *Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical,* París, 1750; *Nouvelles réflexions sur la Démonstration du principe,* etc., París, 1752; *Observations sur notre instinct pour la musique et son principe,* París, 1754.—Las *Nouvelles Réflexions* fueron expuestas con mayor claridad y resumidas por Jean le Rond D'ALEMBERT (1717-1783), autor del famoso *Discurso preliminar de la Enciclopedia,* resumen que apareció bajo el título de *Élements de musique théorique et pratique, selon les principes de M. Rameau,* París 1752, seguido por: *Sur la Liberté de la Musique,* París, 1760; *Fragments sur l'Opéra Réflexions sur la théorie de la musique,* 1779.—John Christopher PEPUSCH (1667-1752), *A Treatise on Harmony,* Londres, 1731 (publicado anónimamente en 1730).—Leonhard EULER (1707-1783), *Tentamen novae theoriae musicae,* Petropoli, 1739. Parte del principio enunciado por Leibnitz de que la música es un cálculo secreto que el hombre hace inconsciente-

mente de las relaciones que existen entre los sonidos y saca la consecuencia de que los sonidos que están en la relación matemática más sencilla son los más agradables y satisfactorios al oído.—Jean Adam SERRE (1704-17...), *Réflexions sur la supposition d'un troisième mode en musique*, París, 1742; *Essai sur le principe de l'harmonie*, París, 1753. Serre acepta el principio de resonancia como base física de la Música, pero a condición de que sea el oído quien dicte la aceptación "estética" de los sonidos naturales y sus combinaciones.—LEVEN, *Abrégé des règles de l'harmonie*, París, 1743.—Francesco GEMINIANI (1674-1762), *Guida Harmonica*, 1742; *Supplement to the Guida Harmonica: The art of accompaniment*, 1755.— Georg Andreas SORGE (1703-1778), *Vorgemach der musicalischen composition*, Lobenstein, 1745. Estudia la composición de los acordes consonantes y de los disonantes.—Charles Henri de BLAINVILLE (1711-1769), *Harmonie théorico-practique*, 1746. Determina la armonía por las progresiones del bajo. *Essai sur un troisième mode*, 1751.*—Giuseppe TARTINI (1692-1770), *Trattato di musica secondo la vera Scienza dell'Armonia*, Padua, 1754. La Armonía, según Tartini, se contrae a un principio de unidad representado por el sonido fundamental de todo acorde.—Johan Friedrich DAUBE (c. 1730-1797), *General Bass in drey Accorden Gegründt*, Wurtemberg, 1756.—Christoph Gottlieb SCHROETER (1699-1782), *Deutliche Anweissung zum Generalbass*, Halberstadt, 1761-1772.—Friedrich Wilhelm MARPURG (1718-1795), *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*, Berlín, 1755-62. Marpurg lleva a Alemania los principios de la Armonía de Rameau y la construcción de acordes por terceras sucesivas después de su viaje a París, en 1746.—P. Antonio SOLER (1729-1783), *Llave de la Modulación y Antigüedad de la Música*, Madrid, 1762.—Charle L. D. BALLIERE DE LEINEMENT (1729-1780), *Théorie de la Musique*, 1764. Analiza el sistema de Rameau y lo reduce a relaciones matemáticas muy precisas. Su "cono" o pirámide armónica se hizo muy famoso: es una serie de relaciones armónicas que parten de la resonancia natural desde la más sencilla, que es el primer armónico u octava, hasta la más rica, constituída por la gama cromático-enarmónica, con sonidos que se salen ya fuera del sistema atemperado, de este modo:

Serie 1-2: do-do.
" 2-3-4: do-sol-do
" 4-5-6-7-8-: do-mi-sol-si bemol- do
" 8-9-10-11-12-13-14-15-16: do-re-mi-fa-sol-la- si bemol- si n.-do
" 16-17-18-19-20-21-22-23-24-25-26-27-(28-29)- 30-31-32: do-do s- re- re s- mi- mi s- fa- fa s- sol- sol s- la- la s (...) si- si s- do.

JAMARD, se basa en el principio aritmético de la generación del sonido, pero admite solamente el armónico nº 11 *(fa-fa s)* como límite extremo.—ROUSSIER, *Traité des accords*, 1765.—Jean Philipp KIRNBERGER (1721-1783), *Die wahren Gründsätze zum Gebrauch der Harmonie; Die Kunst des reinen Satzes*, Berlín, 1771-76. Reduce el principio de la armonía a dos acordes, el de tónica y el de séptima de dominante.—BEMETZRIEDER, *Traité de Musique*, 1776. "Las armonías que no contienen más que los sonidos de la Naturaleza son las principales consonancias, los reposos del tono". B. no admite ya ni enharmonias ni commas.—Fray Manuel SANTA MARÍA DE FUENTES, *Dialectos músicos, en donde se manifiestan los más principales elementos de la armonía, desde las reglas*

* El maestro de capilla de la catedral de Palencia D. Antonio RODRÍGUEZ DE HITA dejó inédito un manuscrito, fechado en 1751, que contiene piezas para actos extralitúrgicos de aquella iglesia, titulado *Escala diatónico chromatico enarmónica... Música sinfonía... para el uso de los Ministriles de esta Sta. Iglesia... Compuesta de todos los tonos Naturales y Extravagantes, de la Especie Arithmetica y armónica en todos los semitonos del Sistema Máximo.*

de Canto llano hasta la composición, 1778. La bibliografía teórico-pedagógica española en el siglo XVIII parece contener exclusivamente obras relativas al Canto llano y a las viejas teorías. Valls había escrito un *Mapa armónico* que no llegó a imprimirse. Las nuevas ideas sobre la armonía no parecen tomar carta de naturaleza en España hasta entrado el siglo XIX con otro *Gran mapa armónico, que contiene todos los materiales de la ciencia de la música, o de la composición moderna,* por D. José NONÓ, Madrid, 1814. En 1842 aparece un *Nuevo Sistema Músico-Teórico-Físico-Matemático,* por Joaquín SÁNCHEZ DE MADRID, Cádiz, 1842, novedad, como se ve, bastante atrasada de noticias.—Francesco Antonio VALLOTTI (1697-1780), *Della scienza teorica e pratica della moderna musica,* Padua, 1779.— *Joh. Georg* ALBRECHTSBERGER (1736-1809).*Kurzgefasste Methode den Generalbass zu erlernen,* Viena, 1782.—Benito BAILS (1730-1797), *Lecciones de clave y Principios de Harmonía,* Madrid, 1785.—KESSEL, *Unterricht im Generalbasse zum Gebrauch fuer Lehrer und Lernende,* Leipzig, 1790.—Federico MORETI (178..-1808?), *Elementos Generales de la Música, Madrid,* 1799.—(Un *Compendio numeroso de zifras harmónicas,* de FERNÁNDEZ DE HUETE, aparecido en 1702, no es sino un manual para tocar por cifra, y otro tratado de Pedro DE ULLOA, titulado *Música universal o Principios universales de la Música,* impreso en Madrid en 1717, es, según Barbieri (en Menéndez Pelayo), un libro de Matemáticas más bien que de Música. El poema didáctico de D. Tomás DE IRIARTE (1750-1791), *La Música,* Madrid, 1779, tuvo inmensa fama en su época y fué traducido a diversos idiomas. Era un hombre enterado de las cosas e ideas de su tiempo, que describía en versos fáciles, a veces algo "prosaicos"... No es necesario comentarlo aquí con mayor detenimiento.

[21] Domenico Pietro Cerone nació en Bérgamo, en 1566, y murió en Nápoles, en 1625. Vino a España en 1592 como maestro de capilla de Felipe II y Felipe III, regresando a Nápoles en 1603. Escribió en 1609 unas *Regole necessarie* para el canto llano, y en 1613 imprimió en esa ciudad italiana, entonces bajo la corona de la rama española de los Borbones, su libro famoso *El Melopeo y Maestro, Tractado de música theórica y práctica.* El volumen, que tiene no menos de 1,160 páginas, es, según ocurría en esa época, una especie de Enciclopedia, lo cual excusa su dimensión, no mucho mayor que otras obras análogas y coetáneas. Su estilo es discursivo y frecuentemente divagatorio, cosa también bastante acostumbrada entre sus colegas. La calificación de "monstruo" cae repetidamente en la pluma de Pedrell, quien lo acusa de superchería, de plagio, de machacón, de "gruñón monitor, mal educado, grosero, falso y traicionero", de tratadista atrabiliario, de impostor, de indigesto y otras lindezas, para mayor gloria, a trescientos siete años fecha, de su "fustigador, el bravo abate Eximeno" que, por su parte, lo hacía con ciento sesenta y un años de retraso. Nunca es tarde.

[22] Impreso probablemente en Palencia hacia 1757, según Barbieri. Véase MENÉNDEZ PELAYO, *Ob. cit.,* p. 612. Rodríguez DE HITA defiende la necesidad de "nuevas reglas y nuevo modo de contrapunto para la composición moderna" y, añade, que "la suavidad, expresión y la novedad" son los "exes principales de la composición, puesto que la Música ha nacido para deleitar el ánimo y persuadir los afectos".

[23] MENÉNDEZ PELAYO, *Ob. cit.,* pp. 613-615. Fray Benito Jerónimo DE FEIJÓO Y MONTENEGRO nació en una aldea de Orense, en 1676, y murió en Oviedo en 1764. Sus dos obras principales son el *Theatro Crítico Universal,* que se compone de ocho tomos y se publicó entre 1726 y 1739, y las *Cartas Eruditas y Curiosas,* que integran cinco, publicados entre 1740 a 1760. En ambas obras Feijóo habla de Ciencias naturales, exactas, sociales, aplicadas, Historia, Literatura, Filología, Estética, Folklore (sin el nombre) y otras materias. Por su mordacidad y atrevidos juicios se le llamó el "Voltaire español". El mismo se daba el título de "ciudadano libre de la República de las

Letras", y sus entusiastas no se contentaron con menos de denominar al siglo XVIII como "el siglo de Feijóo". El discurso sobre *La Música en los templos* figura en el primer tomo del *Theatro Crítico*.

[24] Fray Antonio EXIMENO Y PUJADER nació en Valencia en 1729 y fué profesor de Matemáticas en la escuela militar de Segovia. Al decretarse en España la expulsión de los jesuítas por Carlos III (1767), marchó a Italia con otros religiosos de su misma Compañía. Allí publicó su obra *Dell'origine e delle Regole della Musica, colla storia del suo progreso, decadenza e rinnovazione...*, Roma, 1774 (446 páginas de texto). La obra fué traducida al castellano por D. Francisco Antonio Gutiérrez y publicada en Madrid en 1796.

La contestación de Eximeno a las observaciones del P. Martini contenidas en su *Essemplare o sia saggio fondamentale prattico del contrapunto sopra il canto fermo* (1774-75), se titula: *Dubbio de D. Antonio Eximeno sopra il saggio...*, y se imprimió en Roma, en 1775. Su traducción, hecha por el mismo Sr. Gutiérrez, apareció en Madrid en 1797. Otras obras menores de Eximeno están dedicadas a refutar a sus contradictores de no tanta entidad. En 1798 solicitó volver a España y llega a Valencia tras de treinta años de ausencia. Allí comienza por traducir al castellano su obra *Lo spirito del Macchiavelli*, que se imprime en 1799. Después escribe *Don Lazarillo Vizcardi*, terminado en 1802 a su regreso a Roma, en donde muere el 9 de junio de 1808.

[25] La obra de Felipe PEDRELL, *P. Antonio Eximeno, Glosario de la gran remoción de ideas que para mejoramiento de la técnica y estética del arte músico ejerció el insigne jesuíta valenciano*, Madrid, 1902, contiene una biografía de Eximeno y una bibliografía cronológica de su obra. Puede dudarse acerca de si esta obra no es sino un aprovechamiento de diversas notas sobre Eximeno, Cerone y Nasarre, reunidas por Pedrell apresuradamente poco tiempo antes de su muerte. Apenas se estudia en ella la obra misma de Eximeno y parece que Pedrell se basa casi exclusivamente en el mencionado cap. v, tomo III (ed. de 1940), de la *Historia de las Ideas Estéticas*. El principal valor de la obrita de Pedrell consiste en los capítulos sobre organografía del siglo XVII sacados de la "nefanda" obra de Cerone. Pedrell es quien atribuye a Eximeno como razón suficiente de su "remoción de ideas" la lógica y el sentido común (cap. XXXI). En cuanto al estilo del jesuíta, basta recordar los versos que dedica a Pitágoras y que Pedrell inserta en la p. 34 de su libro:

Pitágoras imprudente | ¿Dónde va tu pretensión
Que de tontón en tontón | Pase un alma instantemente?
De la tuya, fácilmente | Me inclinaría a juzgar
Que si debía pasar | De cuerpo en cuerpo sin fin,
En un cuerpo de rocín | Se vendría a eternizar.

[26] MENÉNDEZ PELAYO, *Ob. cit.*, pp. 604-605, donde se habla también de otros tratadistas de la época. De todos ellos, desde Valls hasta Arteaga y Requeno, se extiende puntualmente MITJANA en su obra capital *(Hist. de la Mús. en E.*, siglo XVIII).

[27] La cita ha sido repetida multitud de veces por Pedrell y otros, cada vez que se trata del "nacionalismo" musical español. Se encuentra en la p. 633 de la *H. de las I. E.* (t. III, ed. de 1940), sin mención de procedencia.

[28] Por Eduardo LÓPEZ CHÁVARRI, en catalán, *Revista Musical Catalana*, Barcelona, 1931.

[29] MENÉNDEZ PELAYO, *Ob. cit.*, pp. 358 *ss* y 640 *ss*. "La ópera debe ser —dice Arteaga— un encantamiento del alma continuado, a cuyo efecto concurren todas las

Bellas Artes", afirmación que ha hecho que se considere a su autor como un precursor... de Ricardo Wagner.

[30] *Ibid.*, pp. 363 *ss.* y 644 *ss.* Esteban ARTEAGA nació en Madrid (o quizá en Aragón), ignorándose qué año, y murió en París en 1799. Vivió mucho tiempo en Bolonia, tras de su destierro, y fué uno de los amigos más íntimos y consecuentes del P. Martini. *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano* se imprimió en Bolonia en 1783 y sus *Investigaciones filosóficas sobre la Belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes,* en Madrid en 1789. (Edición moderna, prologada por Juan García Al-Deguer, en "La España Editorial", Madrid, s. f., 1900? Es una reimpresión abreviada, con el título de *La belleza ideal como objeto de las artes de imitación).*

[31] El P. Vicente REQUENO Y VIVES, aragonés de nacimiento, fué un hombre pintoresco, fecundo descubridor de cosas que un admirador suyo titulaba como las *più utili scoperte della nostra età,* pero que no fueron muy utilizadas. Una de ellas fué la renovación de la pintura a la encáustica; otra, el descubrimiento de "el barniz que los romanos usaron para la duración inmensa de sus naves"; otra, "la obra de fundir el marfil para trabajar en grande"; ítem más, un telégrafo militar de señales, una trompeta parlante, un tambor armónico y la *cheironomia* o arte de gesticular con las manos. Escribió también una historia, que Menéndez Pelayo califica de "muy docta", sobre la Música entre los griegos, aunque señala *(Ob. cit.,* p. 647) que no tiene más que un interés de curiosidad bibliográfica. Véase la bibliografía en la *Ob. cit.,* pp. 648 *ss.* con la de los últimos didácticos del siglo XVIII y comienzos del XIX.

CAPITULO V

La familia Bach y su área. Juan Sebastián Bach en Leipzig. Estimación de sus contemporáneos. Sus querellas con el Consejo de la Ciudad. Las etapas en el arte de Juan Sebastián Bach. Su infancia. Eisenach y Ohrdruf. Luneburgo. Primeras influencias. Arnstadt. Buxtehude en Luebeck. Primeras Cantatas. Weimar. Cassel. Coethen. Obras instrumentales de Bach. Los Conciertos dedicados al Margrave de Brandeburgo. El "Clave temperado". Período de Leipzig. Bach, músico "a la antigua". Cantatas y Conciertos. Música para teclado. Los hijos de Juan Sebastián Bach. La visita a Berlín. Federico II y su corte musical. Su germanismo. Graun y Quantz. La "Musikalische Opfer". El laúd, el violín y las violas en Bach. La Sonata frente a la Fuga. El estilo de clave. El "Arte de la Fuga". El cambio de "klangideal" en el siglo xviii. Haendel y Bach. Dos genios antitéticos. El sentimiento religioso en Bach. Expresión y sentido técnico. Equívocos entre subjetivismo y objetividad en la música de Haendel y de Bach. Las influencias extranjeras en ambos. Tradición y futuro en su arte. Ni revolucionarios ni reaccionarios. Las Pasiones de Bach y los Oratorios de Haendel: su sentido religioso y social. Melodía de estirpe vocal y de organización instrumental. Caracteres distintos en la inspiración de Bach y de Haendel. Sus "préstamos". Haendel en Alemania, Italia e Inglaterra. Purcell. La Opera haendeliana. Sus Oratorios. Muerte de Bach y de Haendel y aparición de Gluck.

Cuando Juan Sebastián Bach ingresó en la cantoría de Santo Tomás, en Leipzig —la ciudad famosa musicalmente en el siglo xviii por él, por Telemann y Kuhnau, y en el siglo xix por Mendelssohn y Schumann y por su famosa escuela; por los conciertos orquestales de la "casa de los pañeros", la "Gewandhaus" (en cuyo frontón se lee el lema que mejor pudo convenir al arte de Bach: *Res severa est verum gaudium*)—, el músico de Eisenach era un hombre perfectamente hecho como ejecutante y como compositor. Mas, durante toda su vida, Juan Sebastián fué mejor apreciado por sus coetáneos, por el mismo Federico II y su corte filarmónica, a causa de sus talentos como ejecutante e improvisador al clave y al órgano, que no como compositor al gusto de la época. Su gran maestría en el arte de hacer fugas era proverbial; pero esa maestría no se consideraba mucho más que como una habilidad ingeniosa, no como un testimonio de genio. Como compositor se le estimaba fuera de la corriente en boga, continuador de los viejos estilos que había sabido aprovechar en un grado de ciencia suma. Así, el mayor elogio que se le tributa es el de compararlo con los viejos maestros, y cuan-

do uno de ellos, ya centenario, Reinken, le escucha improvisar durante dos horas sobre un tema bíblico en Hamburgo, le dice que en sus manos revive el arte, que se consideraba ya muerto por entonces, de variar el coral. El respetable *senatus* de consejeros musicales de la villa de Leipzig puede felicitarse de haber conseguido para su iglesia más famosa y para su cantoría a un organista como Bach, pero no le tolera que quiera introducir novedades en materia de composición, ya que estas novedades no consistían en adaptarse a la moda "melodista", sino que, al contrario, tendían a enriquecer, a dar mayor amplitud a los procedimientos del viejo estilo contrapuntístico, que Bach llevaba a un colmo en la primera obra con que quiere mostrar el alcance de su genio, la *Pasión según San Juan.* Las querellas con el Consejo continuaron durante algún tiempo, pues que Bach se queja del mal estado de los claves, de la mala instrucción vocal de los discípulos, de su escasa disciplina, de la insuficiencia de los ensayos, de la mediocridad del organista Goerner, que tiene como adjunto, etc.: el estado de cosas que siguió largo tiempo en Alemania, y Charles Burney iba a encontrarlo aún peor cincuenta años más tarde.

Esta etapa de la carrera musical de Juan Sebastián Bach es la más gloriosa para su genio, que da nacimiento a sus obras corales e instrumentales de mayor vuelo, pero es una última etapa en la que su facultad creadora encuentra su máxima expansión, aunque no aspectos sustancialmente nuevos. Todo lo esencialmente característico del arte de Bach data de los años anteriores a su entrada en Leipzig, en los que viaja por un área próxima a la ciudad de su nacimiento, cuyas ciudades-residencias más importantes le ofrecieron trabajo durante su juventud y buenos modelos que seguir para la formación de su talento: un área en la que se había vertido el genio musical de los Bach, entre Sajonia y Turingia:[1] Wechmar, la cuna de la familia, pequeña localidad donde aparece un cierto Hans Bach (probablemente el padre de Veit Bach, de quien parte, en los comienzos del siglo XVII, la genealogía segura de la familia. Ese Hans Bach habría llegado a Wechmar en la segunda mitad del siglo XVI, poco después de Martín Lutero). Otros grupos de Bach no emparentados con esta familia estaban radicados en localidades cercanas: aquel viejo Hans, de Wechmar, que murió sexagenario en 1615, debió de ser un artesano notable, digno de que se grabase su efigie rodeada de cuantos útiles ha menester el honrado oficio de la carpintería y aun de la talla, cosa que parece bien cercana al oficio minucioso y acabado de Juan Sebastián. Mas el viejo Hans tenía dos inclinaciones líricas, según el grabado nos le muestra:[2] una, la de su mano derecha, era afín al lirismo de Omar Khayam: la copa llena hasta el borde; la otra es esa *violetta piccola* o *pardessus de viole* muy acicalada que sostiene en su mano izquierda. Se ha propuesto para Veit Bach, el antepasado

de Juan Sebastián de cuyo entronque con él están seguros los genealogistas [3] un origen húngaro: nos limitaremos a consignarlo. Este, que era molinero, entretenía sus ocios tocando la cítara mientras la rueda del molino hacía sonar una pedal monótona, constante, como en nuestros cantos de "muiño", o como en las viejas chifonías. Los Bach que siguen muestran ya actitudes musicales más definidas, como *spielmann, stadtpfeifer*, especie de trompeta municipal, por varias poblaciones cercanas entre sí, como Gotha, Arnstadt, Erfurt, Weimar, Weissenfels, Halle u Ohrdruf. La que hoy se muestra como casa natal de Juan Sebastián se encuentra en la sonriente ciudad de Eisenach, donde Lutero tradujo la Biblia, al pie del castillo de Wartburg, en uno de cuyos aposentos todavía se observa la mancha que echó el monje sobre el muro al arrojar su tintero al diablo. Entre su casa natal y el "Gymnasium", donde el pequeño Juan Sebastián recibió sus primeras letras y mostró sus primeras aptitudes musicales como cantorcillo en el coro de estudiantes, una solemne estatua en bronce de Martín Lutero se levanta hoy, cerca de la que fué su morada: entre los Minnesinger y el gran reformador de la iglesia alemana, los primeros años de Bach transcurrieron, no muy felices, al parecer. Pocas leguas al nordeste de Eisenach, el pequeño Haendel, que había nacido el mismo año que Juan Sebastián, crecía en un ambiente, si no menos tradicional, quizá no tan severo, por más que hoy Eisenach parezca una linda ciudad provinciana y Halle una sombría capital del antiguo Estado. Juan Felipe Rameau, en Francia; Domenico Scarlatti, en Italia, daban al aire, por el mismo tiempo, sus infantiles vagidos. Huérfano de madre a los nueve años y de padre a los diez, el pequeño Juan Sebastián pasó al cuidado de su hermano Juan Cristóbal, organista de Ohrdruf y amigo y discípulo de Pachelbel. Aquí comenzó sin duda sus primeros ejercicios en el clave y aquí habría sido, de ser cierta la anécdota, donde el joven cantor descubrió en una alacena el cuaderno manuscrito con obras de viejos maestros alemanes que leía a la luz de la luna y cuya lectura fué su revelación decisiva. Pocos años después, en efecto, Juan Sebastián Bach, reducido a sus propios ingenios, comenzó su vida de músico trashumante. Sus quince años optimistas le llevan a Luneburgo, en el mar del norte, cerca de donde el Elba desemboca. Nunca fué Juan Sebastián a asentarse tan lejos, a lo largo de su vida: cien leguas, nada menos, de la región natal.

Luneburgo fué, pues, la primera ciudad donde el adolescente comenzó a ganar su vida musical, como cantante en el coro de la escuela de estudios clásicos, la "Michaelis Schule", a la que tuvo acceso, no sólo porque cantaba lindo y afinado (y aquel coro tenía pretensiones de buenas ejecuciones artísticas), sino, además, porque Juan Sebastián había hecho en Ohrdruf buenos estudios de latín que le permitían traducir a Cicerón y a Cornelio Nepote. La biblioteca de la Michaelis Schule era reputada por su abundan-

cia, pero no por la modernidad de sus autores: en música, Bach encontró las obras de los grandes SSS, con las de Rosenmueller, Cruger, Hammerschmidt y otros más, entre ellos algunos Bach de la familia, aunque ninguna de los italianos más famosos. Un músico notable, sin embargo, Georg Boehm, oreaba la sombría ciudad hanseática, cuya proximidad a Hamburgo era su circunstancia más relevante. Boehm (o Böhm), que tenía cierta inclinación por los autores franceses, había sido organista en Hamburgo, donde había conocido aquella música, y, maestro notable en la música religiosa de la iglesia reformada, enseñó a Bach en la buena tradición, al paso que le iniciaba en los primores de otras escuelas.

En Hamburgo se cultivaba además con ahinco el "lied" monódico. Bach conoció allí el modo de tratamiento de la melodía en lengua vernácula tal como la exponían Selle, Albert y Franck, principalmente, mientras que Keiser, sobre todo, componía óperas que eran para el joven provinciano —para Haendel también— la gran novedad. No sólo Hamburgo, sino la pequeña *residenz* de Celle, influyeron considerablemente en el desarrollo del talento incipiente de Bach, pues que la música francesa se cultivaba en ésta con predilección y Bach pudo copiar allí algunas composiciones, la mayor parte de ellas del género "suite" con sus danzas favorables a la construcción en pasajes breves y su propensión a los giros ornamentales que constituyen para él rasgos de una moda curiosa más que realmente atractiva.

De esa época datan sus primeras composiciones; entre sus manuscritos, la copia de alguna pieza de Couperin *(Les Bergéries)*, pudo hacer creer que era una de aquéllas. Otras copias consistían en composiciones para órgano, de Nicolás de Grigny, el organista de la catedral de Reims, y de Charles Dieupart, violinista y clavicembalista, cuyo influjo sobre Bach se reconoce en algún trozo de su primera *Suite Inglesa*. (Dieupart, francés de nacimiento, se trasladó a Inglaterra a fines del siglo XVII.) Las obras de ambos debieron de ser llevadas a Celle por protestantes franceses, emigrados tras de la renovación del Edicto de Nantes, a quienes el duque de Brunswick-Luneburgo había ofrecido hospitalidad.

En esa villa continuó Bach sus estudios del latín (Horacio, Virgilio, Terencio) y de los instrumentos de tecla y de cuerda. A los dieciocho años su buena reputación le lleva a Weimar, donde el hermano del duque lo toma como violinista. Pocos meses después se le llama de Arnstadt para que inaugure un órgano en un nuevo templo, y en aquel organito, notable en su construcción para la época, y cuyos despojos se conservan todavía, desarrolló Bach sus primeros talentos por algún tiempo, al paso que adquiría práctica en la dirección y enseñanza del coro. En Arnstadt, donde dos de sus tíos habían sido organistas, Juan Sebastián encuentra numerosos parientes, entre

ellos su prima María-Bárbara, que fué más tarde su primera esposa. Otro pariente que encontró allí fué su hermano Juan Jacobo, con quien había vivido en Ohrdruf en casa del hermano mayor; y este Juan Jacobo, de nombre ilustre en la historia del Romanticismo, es aquel que al emigrar desde Arnstadt inspiró a Juan Sebastián el famoso *Capriccio sopra la lontanaza del suo fratello dilettissimo*, en el cual dos aspectos de la música a la moda se encuentran: el "sentimiento" y la "descripción", que, para ser amoldada al tono tradicional, se convierte en una fuga sobre el tema de la trompa del postillón.

El gran maestro en la composición de "Preludios de Coral", sucesor de Pachelbel, en este aspecto, gran armonista, además, cuando lo trataba homofónicamente, era el danés Dietrich Buxtehude, el organista más famoso en la Alemania del norte, con Reinken (a quien Bach había de encontrar en Hamburgo tiempo adelante) y con Nikolaus Bruhns, que había muerto algunos años antes. Las audiciones que aquél daba al atardecer en los últimos meses del año se habían hecho famosas y Bach recordó el consejo de Boehm sobre la conveniencia de escuchar a Buxtehude. En octubre de 1705, aprovechando unas vacaciones, se dirige a pie a Luebeck, donde éste vivía, viejo y malhumorado, y tan buen éxito tuvo con el gran organista (quien quiso casarlo con una hija solterona),[4] que accedió, al parecer (algunos biógrafos niegan incluso que lo recibiera), a darle lecciones: en los cuatro meses que duran, Bach se olvida de sus obligaciones en Arnstadt. Cuando regresa le esperan fuertes reprimendas; pero lo que había aprendido en Luebeck bien merecía esos disgustos, aumentados cuando intenta mostrar sus adelantos a un público de fieles, a quienes aturdió el inusitado despliegue de virtuosidad a la que se entregaba el joven organista. En cuanto puede, se larga de la vieja y pacata ciudad, y en 1707 se le encuentra como organista en Muhlhausen, rica residencia, libre e imperial, pero dividida ásperamente entre pietistas y luteranos. Bach, que había trabajado en Luebeck la forma de la cantata y que en Arnstadt había escrito algunas, todavía sencillas de forma, perfecciona notablemente este género en Muhlhausen y tiene la satisfacción de ver impresa por primera vez una obra suya. Su estancia aquí fué corta y el desasosegado ambiente religioso parece que fué la causa principal, a más de lo reducido del estipendio.

Desde Weimar se le ofrecían, otra vez, mejores perspectivas. Sus puestos de "Hof-Organist" y de "Kammer-Musikus" le van a permitir espléndidas ocasiones para desarrollar sus talentos, y durante nueve años va a producir la mayor parte de sus obras para órgano en un período de entera madurez; obras que le ganaron ya una reputación inmensa, de tal modo que fué a él a quien se le ofreció la sucesión en el puesto de organista que dejaba vacante en Halle Friedrich Wilhelm Zachau, el maestro de Haendel. Sus actua-

ciones más famosas datan de esta época, así como sus visitas a Cassel, donde tocó ante Federico I de Suecia, y a Dresde, donde debía haber contendido con Jean Louis Marchand, organista de Luis XIV, que abandonó la plaza antes de la lucha (1717). Un nuevo período en la composición de Pasiones, Oratorios, Misas y Cantatas de Iglesia, con libretos más sugestivos y poéticos, señala esta época de Weimar, que va a ser seguida por la etapa más importante de la producción de Bach antes de su cantoría de Leipzig. La boda del duque de Weimar con una hermana del príncipe de Anhalt-Coethen, pone en contacto a Bach con este magnate, cuyos ofrecimientos acepta. El príncipe era, asimismo, un aficionado notable y buen ejecutante en la viola da gamba, que le estimuló, sobre todo, en la composición de este género de música. El período de Coethen se extiende de 1717 a 1723, y en él se comprenden las obras de música instrumental más bellas y trascendentes del arte de Bach.

Los Conciertos dedicados al Margrave de Brandeburgo (que Bach denominó, a la manera francesa, *Concerts avec plusieurs instruments),* los de violín, las suites para varios instrumentos, combinados según lo que encontraba en la capilla de la corte, las visitas eventuales de instrumentistas y aun las modificaciones que él mismo introdujo en otros instrumentos, daban esos conjuntos curiosos que se encuentran en aquellos seis Concertos, mientras que sus composiciones para clave se enriquecen con las series desde entonces famosas, como las del primer libro del *Clave temperado,* la *Fantasía Cromática,* las suites francesas e inglesas y las composiciones menores, a más de sus obras vocales de mayor envergadura, como la *Pasión según San Mateo,* en la que no dejaba de trabajar, por más que como la corte de Coethen pertenecía a la secta "reformada" (calvinista) no había servicio musical en el templo. Así, pues, las únicas Cantatas de este período estuvieron compuestas con motivo de solemnidades oficiales. Esta etapa de la vida de Bach es uno de sus momentos más tranquilos y felices, en el cual su genio pudo manifestarse de maneras originales, llenas de novedad y atractivo. Algunos viajes pusieron un punto de variedad en su vida de constante trabajo. Uno fué en 1729, cuando Bach se dirigió a Halle con propósito de conocer a Haendel, que ya había regresado a Inglaterra: así ocurrió que los dos hombres más grandes de la música alemana de la primera mitad del siglo XVIII no llegaron a encontrarse personalmente nunca. Otro viaje fué a Hamburgo, al año siguiente, donde se hizo conocer de Reinken, según se mencionó antes. Su amistad con el príncipe reinante adquirió matices de respetuosa intimidad; la vida se deslizaba plácida, en la regularidad de un trabajo lleno de estímulos. Pero en 1721 el príncipe se casó con una joven princesa nada musical; las relaciones entre los magnates de la corte y su músico comenzaron a enfriarse. El mismo había vuelto a

contraer matrimonio (con Ana Magdalena Wilcken, hija de un trompetero de Weissenfels); estaba lleno de hijos y necesitaba más anchos horizontes económicos. Bach, como su familia, era luterano, y al crecer los muchachos no les permitió asistir a los "gimnasios" calvinistas, o reformados, ya que, por otra parte, los mayores necesitaban acudir a alguna Universidad, lo cual traía nuevas dificultades. En 1722 había muerto Kuhnau. Telemann, como se dijo, no aceptó la vacante, que fué solicitada por Bach. Aunque el Consejo no puso muy buena cara, porque Juan Sebastián no era "cantor", sino "kapellmeister", en vista de la renuncia de Telemann y de la de Graupner, que había sido discípulo de Kuhnau, decidió nombrar a Bach, si bien no de muy buena gana, y tras de hacerle prestar fidelidad a la doctrina oficial de Leipzig, que era la luterana. Su primer trabajo en su nuevo puesto fué una Cantata para el primer domingo después de la Trinidad: la que lleva el número 75 entre sus composiciones de esta índole, de las que compuso en lo sucesivo un número enorme, pues que una de las obligaciones de Bach (entre otras, como la de enseñar latín a sus coristas) en Santo Tomás consistía en escribir una cantata nueva cada domingo, y Bach residió en Leipzig veintisiete años, desde 1723 hasta su muerte, en 1750.[5]

Mas la incomprensión general le siguió durante todo ese tiempo, y salvo un número reducido de discípulos (entre los que se cuentan nombres en lo sucesivo famosos, como los de Vogler, Krebs, Ziegler, Agricola, Kirnberger, entre otros),[6] fué poco estimado como compositor, cuyo criterio se alejaba tanto más de las corrientes operísticas en creciente boga conforme éstas iban transformándose y él haciéndose más viejo. El hecho mismo de que se perdiese memoria del lugar en que fué enterrado, poco después de su inhumación, demuestra ese despego de sus convecinos, que no se privaron de expresar sus reservas tan pronto Bach falleció. El Consejo, con cuyos sesudos varones contendió Bach a lo largo de su dilatada estancia en Leipzig, no ocultó que Bach era mejor *kapellmeister* que *cantor*, desde el punto de vista de las necesidades pedagógicas de la institución; pero Bach estimaba el cargo de *cantor* como inferior al otro, y siempre firmó sus composiciones en ese sentido, como *director musices*.

Sus composiciones de este largo y último período de su vida son principalmente Cantatas de Iglesia, algunos de cuyos textos parecen haber sido escritos por él mismo, que era un lector asiduo de libros de piedad y aun de otra índole poética e instructiva, con los que reunió una pequeña biblioteca. Para el clave, las composiciones de esta época se reducen a varios cuadernos de ejercicios o *clavieruebung* (cuyo valor musical supera aún a su valor práctico, con novedades de digitación ya utilizadas por Couperin, pero que Bach codifica), varias *partite*, fantasías y fugas, a más del *Concerto al estilo italiano*. En el dominio del órgano abundan asimismo los ejercicios,

con seis sonatas, preludios y fugas entre las más notables que hayan salido de su pluma, a más de cánones y variaciones. Trece *concerti* para uno, dos, tres y cuatro claves con orquesta o con algún otro instrumento, sonatas para violín, flauta y clave y acaso las *partite* para laúd, son el repertorio de música instrumental escrito en este período. Los hijos de Bach, que habían alcanzado entre tanto su mayoría de edad y su conocida maestría como músicos eran, a más de sus discípulos, los destinatarios más cercanos para esos *concerti* de tan abundante número de claves; los ejecutaban en la casa familiar de Bach, así como en las sesiones que celebraban en el "Collegium Musicum", años antes fundado por Telemann, y para las que compuso algunas de sus Cantatas profanas, abundantes de un humorismo muy alemán, denso y sin aguijón. Por su parte, aquellos de entre sus hijos músicos comenzaban a obtener puestos importantes, como organistas principalmente: Wilhelm Friedemann, el primogénito, nacido en Weimar en 1710, fué nombrado organista de la iglesia de Santa Sofía, en Dresde; Carlos Felipe Manuel, el segundo, nacido también en Weimar cuatro años después, fué el heredero en Hamburgo del puesto de su padrino Telemann, después de largos años al servicio de la corte de Prusia; Juan Cristóbal Federico, nacido en Leipzig al poco tiempo de instalarse allí la familia, obtuvo el puesto de maestro de capilla, en Bueckeburg, y sus composiciones de "cámara" y oratorios semiprofanos, apenas conocidos, son de notorio interés; por fin, Juan Cristian, el hijo más joven, nacido en Leipzig en 1735, fué conocido como el "Bach de Milán" o el "Bach de Londres", por los dos lugares de su más dilatada residencia, organista de la catedral de aquella ciudad italiana desde 1760, en que, para ello, se convirtió al catolicismo: último modo de mostrar su alejamiento de las prácticas e ideas musicales tradicionales en la familia Bach, en sus diferentes ramas, y cuya cima más frondosa florece en el arte del *cantor*.

Las visitas que en varias ocasiones hizo Bach a sus hijos en sus puestos respectivos fueron su único descanso en tantos años de agobiadoras labores. Al mostrar su talento de organista o clavicembalista fuera de su residencia, el éxito triunfal que encontraba le indemnizaba de los desdenes leipzigueses, que habían agriado su carácter y le acarreaban fama de colérico. Una de esas visitas fué singularmente fecunda porque, incidentalmente, nos dejó dos de las obras teóricas de la mayor importancia para el arte de trabajar la fuga: una es la *Ofrenda Musical* que Bach hizo a Federico II de Prusia a raíz de su visita a Postdam en 1747; la otra es, más indirectamente, ese incompleto *Arte de la Fuga*, que data de dos años después y es el monumento de este género. La visita de Bach a Federico merece contarse, aunque sea brevemente, porque da idea del ambiente musical en la corte prusiana y la manera de estimación en que se tenía a Juan Sebastián dentro de ella.

Carlos Felipe Manuel Bach era desde 1740 acompañador al clave de Federico II, cuya afición por la flauta seguía la moda de la época, muy en boga en Francia; asimismo, Felipe Manuel desempeñaba un puesto de músico en la capilla real. La musicalidad de Federico era muy curiosa y revelaba, tanto su real arbitrariedad, como el criterio circulante en el momento y las normas de estimación de los talentos. Cuando ascendió al trono de Prusia, que había inaugurado su abuelo y homónimo, Federico tenía veintiocho años. Aunque en su adolescencia había dado muestras de un carácter afable, incluso sentimental, la terrible educación a que le había sometido su padre, "el rey sargento", tosca y grosera hasta traspasar los límites de la crueldad, cambiaron aquel carácter al llegar a la madurez y, una vez rey, creyó necesario continuar la política de engrandecimiento de Prusia. Los dos argumentos principales, repetidos posteriormente en circunstancias que todos conocemos o, mejor dicho, estamos sufriendo, eran "germanismo" y poderío militar (sobre todo frente a una Viena imperial, católica e internacionalizada). Este argumento consistió en llevar la guerra, con diferentes pretextos, a las comarcas alemanas vecinas, lo que dió por resultado las tres guerras llamadas de Silesia, la última de las cuales duró siete años, hasta 1763. En ella destruyó concienzudamente Federico la sede de la corona sajona. La actividad musical de Dresde quedó arruinada, como la villa, desde 1760, y así la encontró Burney en su viaje, con las demás circunstancias de empobrecimiento y mezquindad que se han detallado en la vida musical en la Alemania del Norte, estado de cosas del que las campañas del filarmónico Federico fueron una de las principales causas. En cuanto a su "germanismo", era más nominal que efectivo, según ocurre con estas etiquetas convencionales. Cuando Federico ascendió al trono, en 1740, Bach llevaba varios años de producción metódica, en las líneas severamente tradicionales de la región natal de la familia. El rey había recibido una educación francesa refinada: la única educación de cierta altura que se pudiera adquirir en Alemania en aquella época. Los estilos decorativos, los arquitectónicos, se inspiraban en los modelos franceses sobre todo y las glorias de la literatura francesa ejercían en Alemania una influencia indirecta, principalmente a causa de su prestigio, menos que porque fueran comprendidas. Federico, que había sido discípulo de Madame de Rocoulles y de Duhan de Jandun, sintió siempre una alta estimación por Voltaire, a quien, ya viejo, llevó a su palacio. De las ideas políticas y filosóficas francesas, Federico heredó dos aspectos: el sentido despótico a lo Luis XIV (y Federico fué "él" mismo el estado de Prusia) y su anticlericalismo, llevado a la música religiosa, que detestaba.

Cuando tuvo la inspiración de "germanizar" el ambiente musical berlinés ocurrió que, inconscientemente, su concepto de la música le llevaba a

preferir maestros alemanes que la posteridad sólo reconoce como de nivel secundario, pero que le conllevaban sus humores. Esos maestros, Karl Heinrich Graun (1701-1759), el más joven de los tres hermanos músicos de ese apellido, que era desde 1735 el amigo musical favorito del entonces príncipe heredero, y Johann Joachim Quantz (1697-1773), el gran flautista que había enseñado al príncipe, desde 1728, la técnica de ese instrumento, eran los dictadores al dictado de la vida musical berlinesa, pero por su educación, su aprendizaje y sus viajes pertenecían de lleno a la escuela francesa. Si, frente a ellos, Bach era mucho más alemán, en cambio se le dejaba aparte por anticuado. Haendel, por su cuenta, respondía a las ideas nuevas de un lirismo internacional florecido principalmente en Italia, pero unido a la fuerte vena sajona de ese músico. Su anglofilia le enajenaba, sin duda, la simpatía de Federico, quien, curiosamente, lo encuentra ya "demodé" a la altura de 1737, la víspera de la espléndida época de sus grandes oratorios.[7] Con todo su germanismo, también a la moda del momento, Federico no podía aguantar a un compositor "que oliese a iglesia" ni a una cantante alemana, a las cuales prefería los relinchos de sus caballos. Escribir música de canto en italiano, sobre todo en las óperas, era, por lo tanto, un fenómeno natural y los españoles lo comprendemos bien, puesto que durante todo el siglo XIX se ha estado queriendo fundar una "ópera nacional" española... en lengua y estilo italianos. Por otra parte, Graun, que escribía en un lenguaje fácil y claro, fué, según Burney, el primer músico que abandonó el estilo fugado y "todas esas invenciones trabajadas", lo cual era entonces el mejor cumplido.

No para los Bach, padre o hijos. Se comprende en qué situación de inferioridad se encontraría Felipe Manuel en sus veintisiete años de servidumbre en la corte berlinesa (de 1740 a 1767), que ni aún le permitía ausentarse de la capital, en donde tenía que acompañar diariamente los "solos" o dúos del monarca flautista, quien no le dejaba resquicio para que pudiera asomar un estilo de música tan anticuado como el que recibía de su padre, y que éste heredaba del árbol genealógico turíngico. El despotismo de Federico era tal que, si obligaba a sus cortesanos a escucharle sus largos conciertos vespertinos —sin permitirles, por supuesto, ninguna muestra de aprobación (reservada para el maestro Quantz, atento a la técnica virtuoseril)—, no era menos tiránico con sus propios músicos. Berlín, que carecía de ópera desde la muerte del abuelo, fundador de la dinastía, pasatiempo costoso que el "rey sargento" había enviado al diablo, se había enriquecido con un teatro flamante construído por Federico apenas elevado al trono. El repertorio era el que imponía el gusto del instante; los músicos de la orquesta, nacionales; los cantantes italianos y los bailarines franceses. Pero el juez supremo era el monarca, que observaba por igual al público, admitido gra-

tuitamente al espectáculo (como en otras cortes del interior), y a los ejecutantes, desde el director a los coristas, a quienes se amenazaba con castigos corporales si se permitían alterar en una nota los manuscritos del autor. Buen principio... hasta cierto punto, que ha seguido practicándose en Alemania como uno de los artículos dogmáticos de su credo estético. El resultado final, según lo atestigua Burney, era un pseudo-clasicismo estacionario, bastante análogo al de las "residencias" de los demás pequeños estados, frente a la libertad de juicio y de opinión que, cualesquiera que fueran los gustos y sus mudanzas (y éstas seguramente a consecuencia de aquéllos), predominaban en la corte de Viena.

Los músicos "oficiales": Karl Graun, que había escrito música para las *Pasiones* y Cantatas de iglesia (sin perjuicio de sus óperas italianas —una de ellas la titulada *Moctezuma*, reimpresa en tiempos modernos, fué considerada en su tiempo como "anti-religiosa")—; su hermano mayor Johan Gottlieb, excelente violinista, maestro algún tiempo de Friedemann Bach, a quien se debió la excelencia de la orquesta de Berlín, que dirigía (y cuya música de cámara es notable); el mismo Quantz y Franz Benda, que pertenecían a la *kapelle*, se consideraban discípulos de Juan Sebastián, cuya maestría técnica e instrumental admiraban. En varias ocasiones habían hablado de él al rey, quien, por fin, accedió a recibirlo, y Felipe Manuel transmitió la invitación. Juan Sebastián declinó el honor, diciendo que se hallaba cansado; por fin aceptó y en 1747 emprendió el viaje: la anécdota de su llegada a Postdam es conocida. El rey, al recibir la lista de forasteros, suspendió sus quehaceres diciendo a sus cortesanos: "Señores, el viejo Bach ha llegado", y lo recibió con una cordialidad inusitada no sólo en él, sino por sus sucesores, como Burney testifica, no sin acrimonía.

El músico, que había tratado a las altezas en las diversas cortes en donde había servido y que había mantenido correspondencia con el rey de Polonia (que era el Elector de Sajonia), a quien acudía con más frecuencia de la que hubiera sido menester para quejarse de los desaires de los munícipes de Leipzig, o con otros motivos, se encontró en seguida a sus anchas con el monarca, campechano y sencillo en su trato íntimo (si el contertulio era de su agrado). Uno de los temas de conversación versó sobre el nuevo instrumento de Silbermann, aquel *fortepiano* en el que Bach mismo estaba interesado por diversos motivos, y no el menor el de su afinación, materias en las que había hecho experiencias durante su estancia en Coethen y de las que salió su famosa colección de Preludios y Fugas para un clave atemperado "al tanteo" en armonías homónimas. Otro punto, y no el de menos importancia, fué el de la improvisación de fugas sobre el tema ofrecido por el monarca. Aunque el auditorio, real o musical, quedase maravillado, el propio Bach no lo quedó tanto. Se fué a su casa, reflexionó tranquilamente,

y escribió sobre el regio motivo la colección titulada *Musikalische Opfer*. El ambiente musical de Berlín era de un sesgo lleno de novedades para él; la Opera real, los conciertos de cámara, los nuevos órganos, en los que improvisó deslumbrando a vastas audiencias, fueron otras razones de admiración y de estímulo para el gran músico, que había entrado ya en la senectud: pero su genio estaba exhausto; el árbol prócer había dado demasiados frutos y ahora sólo proyectaba la sombra serena a cuya paz se acogen las generaciones. Vuelto a Leipzig, compone poco ya: nada para clave, ninguna música instrumental, no más cantatas: solamente el órgano, viejo confidente, recoge sus últimas inspiraciones en forma de corales. Hacia 1750 pierde la vista. Un día la recobra de improviso en medio de una gran fiebre. En seguida, muere.

Puesto que el órgano y el coro eran la "materia" instrumental y vocal que habían servido de base a la tradición de la Alemania del Norte, según antes había ocurrido en los países franco-flamencos y en Italia, es natural que fueran los medios más adecuados para traducir el pensamiento musical de Juan Sebastián Bach. Pero ante medios sonoros enteramente nuevos para él, como los conjuntos orquestales de la época de Coethen, Bach, en vez de plegarse a la sugestión que ofrecían, hace, al contrario, que se le sometan, aunque no sin ciertas novedades acarreadas por las cualidades mismas de los instrumentos. Es el caso de Bach frente al laúd tradicional y al violín italiano. Su arte de compositor de violín es, desde luego, muy notable, pero consiste en la aplicación de la polifonía a ese instrumento, en un orden de ideas enteramente ajeno a la corriente que arrastraba el estilo del violín al que, con toda evidencia, Bach prefería la vieja familia de las violas, que reúne, como a modo de despedida de su viejo mundo y con un resplandor sombrío de crepúsculo, en el sexto *Concierto de Brandeburgo*. Los violines "normales" se conjuntan con las violas, violoncellos y bajo continuo al clave en los demás *concerti*, pero en el primero de ellos Bach rinde homenaje a las más viejas reliquias instrumentales haciendo ingresar en el cuerpo sonoro de trompas, óboes y cuerdas, al *violino piccolo alla francese*, al *quartgeige*, como instrumento concertante (con su afinación *si bemol-fa-do-sol)* que toca a la octava de los demás violines, con algunos *soli* y algunos *mutis* en los demás tiempos. Y mientras que Bach hace experiencias en el terreno de la tecla con cierto *lauten-clavicymbel*, en el que la ilusión de escuchar un laúd era completa (y el clavicímbalo normal ya la daba demasiado bien, como el pobre laúd pudo atestiguarlo), en el de la cuerda crea una llamada por él "viola pomposa", que es un cuerpo de violín tenor con una quinta cuerda *(do-sol-re-la-mi)*, a fin de dar un instrumento intermedio entre el "alto" y el violoncello. Estos ensayos hechos sobre la técnica de la construc-

ción instrumental, le llevaron, indudablemente, a sus experimentos en la afinación de los claves, hasta entonces tan llena de minuciosas manías, y a buscar un medio práctico que hiciese posible lo que el sentido armónico y modulatorio exigía desde hacía largo tiempo: el empleo de todos los tonos mayores y menores, tanto los poco alterados como los de cargada armadura. Estas experiencias, en las que Bach aceptó la proposición de Andréas Werckmeister para dividir la escala en doce semitonos enarmónicamente iguales, dieron por consecuencia los dos cuadernos de preludios y fugas titulados *Das wohltemperiertes Klavier*, cuyo título, tanto como su propósito, están constantemente tergiversados. En nota aparte dedicamos a este punto capital de la técnica del teclado, que ha permitido su libre evolución hasta nuestros días, las explicaciones más indispensables.[8]

Si el violín, tratado a solo, es en Bach un instrumento polifónico, se comprende que, con mayor motivo, el viejo laúd tuviese para él atractivos que, por otra parte, no perdió nunca entre los alemanes, quienes aún lo practican, si bien sea (como ocurrió en el siglo XVI español) sobre la guitarra. Lo más importante de ese hecho no consiste en él mismo, sino en la prolongación que de ese modo disfruta la *suite* de danzas, en las cuales el carácter original se ha evaporado ya por completo, dejando en ellas solamente una base rítmica sobre la cual se pueden construir superposiciones contrapuntales caras a Bach, y su desarrollo melismático férreamente sostenido por la célula rítmica, frecuentemente el motivo fugado. Este sistema, sobre el que se cimentó casi todo el arte de Bach y sus antepasados, revive en nuestros días en ensayos de diferente índole, especialmente en el terreno tonal, y presta nueva actualidad a esa técnica, vinculada a su nombre; espejismo semejante al que, por otros motivos, produjo la "resurrección" de Bach en tiempos románticos cuando, a través de él, y mirando a la vieja Alemania, se volvía a descubrir una inmensa perspectiva de música largo tiempo olvidada.

Su tratamiento del violín polifónico solista muere con Bach, tanto como su mayor gloria, las Cantatas de Iglesia, que produjo en número sorprendente para la morigeración de nuestros días y con regularidad cronométrica, según se ha indicado. En ellas, la ingenua piedad de Bach se manifiesta tanto como la mecanicidad de su genio, hasta el punto de que parece ser que algún musicólogo ha descubierto que varias cantatas son exactamente superponibles, es decir, que la sucesión armónica, el giro de la frase, el proceso modulatorio, responden a un sistema tan preciso como un aparato de relojería, donde todo está determinado, fijado de antemano. Sus primeras Cantatas no conocen aún el "aria da capo", ni sus trozos van unidos por recitativos. Estos aparecen hacia el centro de su producción y en términos de un germanismo de inequívocos acentos, a pesar de la técnica italiana de

los instrumentos y del empleo muy libre de la forma francesa de la overtura.[9] Mucho se ha hablado del "simbolismo" expresivo en la melodía de Bach, simbolismo que consiste en imitar aproximadamente el sentido de un vocablo por el gesto muscular de dirección o la entonación patética que puede hacer sensible un grupo de sonidos, pero este procedimiento era viejo entre todos los polifonistas desde siglos atrás,[10] y Kuhnau lo había llevado, poco antes de Bach, a un extremo sonriente, aunque a veces arriesgado, en sus Sonatas para clavicordio, después de las graciosas insinuaciones imitativas de los clavicembalistas franceses o de los excesos, menos finos y discretos, de Farina, Walther o Von Biber, que hacían maullar, rebuznar o cacarear al violín...

La divergencia entre la corriente nueva y el criterio del arte de Bach, vuelto su rostro hacia sus antepasados, se echa de ver (tanto como en su tratamiento del violín, frente a los discípulos alemanes de Vivaldi, Tartini y Veracini) en su escritura para el teclado, en la cual el talento contrapuntal de Bach llega a tal límite que su fervor místico por el estilo fugado se sumerge en el terreno de la abstracción pura, como ocurre en esa fenomenal disquisición sobre *El Arte de la Fuga,* en donde Bach parece demostrar que el desarrollo de un tema es inagotable, y el Destino quiso confirmarlo obligándole a dejar sin terminación ese monumento del arte y estilo combinatorio... Frente a este criterio encontramos el estilo del clave tal como lo practicaba, en los mismos días que Bach, Jorge Felipe Telemann, quien sigue en sus rasgos generales a Domenico Scarlatti, con sus saltos y cruces de mano, su empleo atrevido de las apoyaturas, su escritura a dos voces, donde toda complicación polifónica está, si no ausente, a lo menos sometida a una prudente economía: agilidades que no son lo que va a hacer que el estilo del teclado progrese tras de él, con Carlos Felipe Manuel Bach, sino su "sentiment" y el sentido de la forma basado en la oposición tonal y temática: esto es, el arte de la Sonata. Sonata "versus" Fuga (Sonata frente a la Fuga): he aquí el tiempo nuevo. "Cuando después de haber leído estas obras tan delicadas, tan frescas (las *Fantasías para clave* y las *Sonatas en dúo,* de Telemann), tan vivas, dice H. Prunières, se sumerge uno en las potentes meditaciones contrapuntísticas de J. S. Bach, cuesta trabajo imaginarse que estos dos hombres fuesen contemporáneos y amigos. Parece que un siglo, por lo menos, los separa."

El ejemplo de Bach es el del genio que lleva al último extremo de belleza, según un determinado "ideal sonoro" (como se dice *klang ideal, sound ideal,* con feliz expresión),[11] de grandiosidad técnica y de elevación de pensamiento, el arte de sus predecesores; genio, como el de Bach, para quien la Música es un medio de expresar sus ideas "musicales" de la más honda especie, sin forzar, en un sesgo que no le era favorable, el curso de

sus inspiraciones; sentido más semejante al de Palestrina en la polifonía romana, que a Monteverde en la ópera veneciana. Su época se lo agradeció poco, porque ella misma procedía de ese "ideal sonoro" y estaba en trance de sustituirlo por otro. La época que lo consiguió y que sucedió a Bach, pudo olvidarle.[12] Pero el cauce de su genialidad, fuera de las contingencias del tiempo, volvería a aparecer, pronto o tarde, para quedar perenne en la historia de la Música como ejemplo inmutable de uno de sus aspectos en el límite de la hondura de ideas, dentro de ese "ideal sonoro" y dentro de la más perfecta realización formal.

Un tópico inevitable, en el que incurren los comentaristas, historiadores o críticos de la música del siglo XVIII consiste en referirse parejamente a las dos más grandes figuras de su primera mitad: a Bach y a Haendel, como en las clásicas *Vidas paralelas* de Plutarco. No cuesta trabajo admitir así a esas figuras, sobre todo cuando, a la vista de hoy, se ha borrado el perfil de la cadena de talentos en cuya cordillera eran las cumbres ingentes; pero ni el uno ni el otro pueden ser comprendidos con exactitud sin referencia a ese sistema orográfico, en el que hay otras figuras de magnífica representación que, olvidadas, como Bach mismo, tras del cambio de gusto en la segunda mitad del XVIII, no han resucitado a nueva vida por multitud de circunstancias, y no es la menor de ellas el hecho de que talentos como el de Bach y el de Haendel tuviesen una capacidad sintética que absorbía la producción contemporánea. Fuera de la historia y de la crítica, los talentos menos relevantes que ellos parecen caer fuera del interés del auditor, el cual propende a creer que cuanto se encuentra en Bach y en Haendel es patrimonio legítimo suyo y no, en cierto modo, bienes comunales que ellos, a su vez, consideraban frecuentemente como bienes mostrencos, apropiándoselos con una inocencia que hoy parecería punible y que es lo que un lenguaje demasiado ligero considera como "plagios".* Menos que eso, aun cuando la apropiación haya sido en repetidos casos literal, Bach y Haendel se movían en un terreno de creación integrado por multitud de talentos respecto de los cuales ellos no pretendían una "originalidad" que responde a un concepto muy posterior: su arte era, como su idioma, un medio de comunicación y, como trabajo, una producción normal en el sentido en que el obrero manual "produce", más que "crea". Al proyectarse sobre esos dos grandes músicos puntos de vista de nuestro tiempo, a los que ellos eran enteramente ajenos, se producen falsas perspectivas que los colocan fuera de lo que fué su voluntad de creación. Uno de esos espejismos es el que se atribuye a Bach, por ejemplo, como antaño a Victoria, propósitos expresivos y aun un simbolismo en la frase musical a los que, con mayor probabilidad, Bach era ajeno.[13] ¿Quiere esto decir que

* Sobre esta falta de sentido de la propiedad en la invención ajena, véase la opinión de STENDHAL, en su *Vie de Metastasio* (ed. Calmann-Lévy, París, 1927, p. 323).

su música fuera como una labor manual en la que se deslizó poco o nada de su vida interior? Entre los historiadores más reputados pueden encontrarse criterios opuestos; pero aunque la "vida interior" de Bach fuese, según el concepto romántico que ha creado ese aspecto lírico de la Psicología, gris y sin contrastes, su "concepto de la obra", su intuitivo sentido de la función artística (que es, en resumen, la verdadera "vida interior" de un artista y no los episodios novelescos de su existencia), se reflejan en la obra de Bach tanto como la de no importa qué otro artista en la suya: es esa profundidad de concepto de su arte, en sí mismo y no como pintura sentimental ni como traducción al sonido de gestos plásticos, lo que da su grandeza al artista, fuera, naturalmente, de la más acabada perfección en la mano de obra.

Una señalada antítesis existe, desde este punto de vista, entre Bach y Haendel: en aquel, el arte tradicional de sus antepasados familiares y coterráneos sirve para realizar una función idéntica a la que tuvo en aquéllos. En Haendel, al contrario, el arte estuvo puesto al servicio de públicos que cambiaban frecuentemente de parecer, lo cual le llevó a él a cambiar de punto de enfoque en su forma de realización (tipo de obra, estilo) y a tanteos que privaban a su música del fuerte entronque en el suelo histórico, como era el caso de Bach. La regularidad, igualdad, la densidad uniforme de Bach, era inquietud, mezcla de calidades y desigualdad en la hechura, superficialidad junto a inspiraciones elevadas en Haendel. Profundo sentido de la propia responsabilidad como artífice, conciencia del oficio, que pone a Bach por fuera de las mediocres condiciones en que se interpretaba su música, como toda la música de su momento. Por lo contrario, esa conciencia, no tan robusta en Haendel, le hace incurrir en descuidos, en voluntarias flaquezas, cuando piensa que los auditores a quienes destina su obra no son dignos de mayores cuidados. Por otra parte, el gran talento dramático, teatral, de Haendel, su poder de caracterización psicológica, fundamental para un autor de música para el teatro, falta totalmente en Bach, que nunca piensa fuera de sí mismo ni en otros términos que no sean los de la pura y específica construcción musical. Lo que preocupa a éste es la escritura, su tejido, los medios de trabajar un motivo, de poner en juego un instrumento o la suma y contraste de éstos, de tal modo que su canto de cisne es la obra más abstractamente musical que exista: *El Arte de la Fuga.* Pero en sus Cantatas de Iglesia, cualquiera que sea el texto poético, y aparte de pasajes incidentales en los que puede encontrarse un modo de "inspiración" según el vocabulario del siglo XIX, el real protagonista es el Coral y el sentimiento que pueda hallarse en la obra no es sino el que se desprende de éste, cuyo autor, en la mayoría de los casos, no era Bach, sino un oscuro músico viejo que procedía en un sentido de colaboración con la masa de fieles; lo cual significa, hasta cierto punto, el proceso de la forma de creación llamada "po-

pular".[14] Así, incluso en los monumentos de la polifonía armónica moderna que son las *Pasiones* de Bach, más que de un episodio calificadamente pasional, dramático, se trata de una soberbia arquitectura sonora donde se alberga un sentimiento religioso multánime, en cierto modo como en la polifonía modal de Palestrina; no un "credo" personal a lo Beethoven, que, desde el punto de vista del sentido religioso de aquellas épocas anteriores al siglo XIX, hubiera parecido inconcebible: esto es, que no fué concebido ni por Bach ni por sus predecesores.

La música religiosa de Bach no expresa, pues, ni su propio sentido religioso ni su emoción ante los dramas de la Pasión cristiana: como tal música religiosa va de par con la conciencia religiosa de sus contemporáneos, sin aportaciones improcedentes.[15] Lo que hay de Bach en ella es lo específicamente musical, que, por otra parte, es menos personal, original, que sintético, en una suma de elementos y conceptos tradicionales con buen número de "novedades" procedentes de Francia o Italia, que él absorbía en su sistema gramatical como vocablos forasteros que enriquecieron su léxico sin modificar sensiblemente su semántica. Mas, por lo que a Haendel se refiere, sus Oratorios, que compuso cuando su carrera como compositor de óperas había prácticamente terminado, heredan todas las características de éstas y son más propiamente óperas sin escena que no lo que fueron las Cantatas de Bach, donde el argumento desaparecía, mientras que en Haendel ese argumento seguía siendo el *libretto* operístico: sus episodios son los de sus personajes bíblicos; su dramatismo, el que se desprende de sus repectivos caracteres, admirablemente trazados por Haendel, y esto sin que afecte en bien o en mal a su mano de obra, que unas veces era tan excelente como la de Bach y otras asaz descuidada.

Según esto, se describe a Haendel como un músico "objetivo" y a Bach como "subjetivo" esencialmente; pero ha de ser en el sentido de su idioma musical, que en aquél está puesto al servicio de caractères a los que describe merced a ese idioma y en Bach traduce un estado de ánimo religioso o profano sin más circunstancias; es decir, que lo elevado o lo cómico de sus Cantatas está más en las palabras que en la música con que se cantan: la "expresión" que exista en esa música proviene, cuando realmente existe, de otros cauces que la de Haendel: en éste es el drama humano, la pasión de una criatura; en Bach es inherente al fenómeno musical, como el perfume de una rosa lo es a la entidad "rosa", no a la forma de esta flor ni a su color. Entender, por ejemplo, el *Preludio en do sostenido menor* del segundo cuaderno del Clave temperado como una "meditación" es, probablemente, un espejismo suscitado por el preludio del tercer acto de *Los Maestros Cantores*, en el que Wagner presta a Hans Sachs acentos muy semejantes. Si Bach "meditó" al escribirlo no fué en el sentido que Wagner presta al zapatero

poeta, cuado piensa en los hondos dolores del Mundo, sino que el tal preludio para clave pudo ser la consecuencia, en términos musicales, de un estado de alma integrado por una suma de intuiciones instigadas tal vez por la dolorosa experiencia cotidiana, pero las cuales no dejan huella formal, por lo tanto no reconocible, en el discurso musical. Es el proceso justamente contrario a la música llamada "dramática" porque acompaña o ilustra la exposición de episodios dramáticos de un determinado personaje. Mas tanto en este caso en Haendel como en aquél en Bach, son "ellos mismos" en la hondura, trascendencia o magnitud de sus respectivas genialidades, quienes resplandecen tras del vehículo sonoro.

La vida de Bach es la antítesis más notable que puede imaginarse respecto de la de su estricto contemporáneo y paisano Jorge Federico Haendel. Se suele añadir: "sus carreras"; pero mientras que en Haendel puede hablarse propiamente de "carrera" en el sentido de una existencia dirigida u orientada en pos del triunfo, de la gloria, de la posición como artista, en Bach apenas encontramos ese aspecto de una "carrera", sino que sus obras reflejan, simplemente, el medio social para el que estaban destinadas, y esto por lo que a sus condiciones materiales, por el aspecto exterior de las obras (instrumentales, vocales, de cámara, de iglesia) se refiere. Sedentario, familiar, cargado de hijos, la existencia pacífica y prolífica de Bach fué la de los músicos de cámara o capilla de su tiempo y reproduce con pocas variantes la de sus antepasados y aun la de alguno de sus antecesores en la iglesia de Santo Tomás. Haendel, en cambio, fué prodigiosamente dinámico, viajó bastante, para su época; aprendió idiomas, compitió en brillantes contiendas fuera de su país, pospuso los viejos estilos polifónicos (que, cuando los practica todavía dejan ver un oficio que tiene poco que envidiar al de Bach mismo) para aceptar procedimientos de escritura que procedían del estilo operístico en boga, con consiguientes transformaciones en el contenido y apariencia exterior de su música, sobre todo si se la coteja con la de los antecesores comunes de Bach, que éste refleja sin cambios graves. Negociante y emprendedor, Haendel se hizo empresario de sus producciones y, aceptando los gustos de un público aficionado a las novedades, supo conciliarlo con el del gusto oficial de la sociedad londinense, en donde produjo sus obras más considerables, obligándola, bajo la presión dulce y constante del yugo que la imponía, a aceptar sus hechuras y su criterio, nuevos dentro de lo viejo, viejos dentro de lo nuevo en prudente medida. Ambos músicos, que nacieron en ciudades próximas en el año de 1685, murieron a gran distancia en lo geográfico tanto como en lo artístico: ambos, trabajadores infatigables, Bach, por el concepto casi burocrático de la cotidianidad, de la obligación aceptada; Haendel, por multitud de circunstancias que le impelían a ello; razones por las que hay en Bach una honestidad constante, básica, que en Haendel tiene

una gran anchura en la autodisculpa y le lleva a repetirse, a ser desigual, precipitado, a copiarse a sí mismo y a los demás; en el mundo de su inmensa producción, el de Bach es monótono por la perfección sin flaqueza; en Haendel, variado por sus altibajos. Ambos genios, que no se encontraron personalmente nunca, sólo se asemejan cuando incidentalmente penetran en el plano de sus influencias procedentes de fuera que, por otra parte, utilizan o se asimilan de modos diametralmente opuestos. La influencia del clave francés se ejerce sobre Bach, como se ha visto, a través del organista Boehm, mientras que el *concerto* le llega de Venecia con la múltiple proyección de los italianos en Alemania y Austria; pero Bach traduce a su propio lenguaje la virtuosidad de Lotti en el órgano o de Vivaldi en el violín, sus dos influencias italianas más señaladas. Por su parte, las influencias que Haendel recibe son directas, en la propia tierra donde el arte musical del XVIII se expande con mayor brío y brillantez: la ópera napolitana de Alessandro Scarlatti y el espléndido plantel de violinistas, virtuosos y compositores: en una palabra, las influencias extranjeras en Bach son esporádicas, cultivadas por él como excepción y en seguida asimiladas a su cuerpo estético general, mientras que en Haendel transforman su personalidad de músico alemán en otra nueva donde todas las líneas características del arte barroco modelan su poderosa figura, mas sin perder un cierto aspecto de exterioridad decorativa, opulenta en sus manifestaciones sonoras bajo las cuales late un alma alemana. No es difícil comprender por qué, en estas circunstancias, el arte de estas dos figuras máximas de la primera mitad del siglo XVIII, tradicional el uno, sometido al nuevo concepto musical el segundo, fueron, ambos, artes de transición en una época en que toda Europa se renovaba y cuando cada generación suponía un nuevo cambio respecto a las anteriores.

Europa, en efecto, vivía unos años de paz, tras de la turbulencia del siglo anterior. Europa quiere decir todavía Francia, Inglaterra, Italia (España en esta época había caído en una total servidumbre de los estilos extranjeros, y el espíritu nacional se reflejaba sólo en el pequeño teatro, aunque debe añadirse que diferentes incendios destruyeron en su casi totalidad el repertorio de la música instrumental que pudo haber habido en los siglos XVII y XVIII). Alemania seguirá guerreando dentro de su propio terreno largo tiempo aún, pero como su papel en las artes y en las letras era pasivo, sufría ella sola las consecuencias, ya que las figuras que serían consideradas más tarde como figuras gigantes en la Música, apenas si fueron justipreciadas en su momento, y el arte de Bach no tuvo la menor trascendencia fuera de Alemania hasta mucho más tarde, ni siquiera con aquellos de sus hijos que continuaron viviendo y produciendo en Alemania. Haendel, Juan Cristián Bach, Gluck, Mozart y aun Haydn mismo, son músicos que produjeron fuera de las fronteras de su patria, y solamente la Revolución francesa, terminado el siglo,

cambió el estado de cosas; no a través de la Alemania del norte, sino a través de Viena.

La primera generación del siglo XVIII, o sea la edad de madurez de Bach y Haendel, transcurre en el período de mayor brillantez de la corte francesa, con Luis XIV, la regencia y Luis XV, y es la elevación al trono de Inglaterra de la casa de Hannover lo que establece definitivamente a Haendel en Londres. La madurez de Felipe Manuel Bach coincide con la mitad del siglo, en la época de las guerras de Silesia, que tan profundos daños acarrearon al arte alemán. Cuando vuelve a elevarse, con el genio que recibe por igual de Felipe Manuel y de su hermano más joven, Juan Cristián, y con el poderoso genio sintético de Mozart, que resume todas las tendencias del arte moderno en su siglo, éste va de vencida. La nueva generación, la de Beethoven, no es propiamente ya el siglo XVIII, sino el siguiente. Así, el hecho más característico de la música barroca, el "bajo continuo", desaparece con Juan Cristián Bach, que se determina a abandonarlo en la música concertada de cámara; y la "galantería" rococo de Carlos Felipe Manuel Bach, que Mozart hereda, se consume con él y apenas está ya practicada por Beethoven.

Mas tanto en lo que toman como en lo que dejan, esos músicos del siglo XVIII no hacen obra "revolucionaria": lo que hacen es afirmar cuanto estaba elaborándose en distintas cabezas. El *Clavé temperado* de Juan Sebastián no es una revolución: al contrario, es una manera de consolidar un orden viejo de cosas que existían en la realidad, pero a las que la superstición magistral no quería dar estado. Su Cantata no es sino una "adaptación" del espíritu tradicional y de la nueva prosodia, derivada del "recitativo" importado de Italia por Schütz, al espíritu de la burguesía sajona; [16] adaptación tan circunstanciada al momento y tan mantenida por la fuerza de su personalidad que, muerto Bach, su Cantata desciende con él a la tumba. La Opera de Haendel es, a su vez, una adaptación de la ópera italiana al gusto de la sociedad inglesa, y cuando la ópera fracasa en una sociedad aristocrática que se cansa de ella, Haendel se dirige a la burguesía londinense e irlandesa con un tipo especial de ópera semirreligiosa: su Oratorio, exagerando lo que el último Oratorio fué en Italia, es una especie de ópera sin trajes ni telones, basada en episodios bíblicos conforme la ópera aristocrática estaba basada en episodios del clasicismo griego; tan a la moda de París éste, como al gusto inglés aquél.[17] Si Juan Cristián abandona el "bajo continuo" es después de la extensión y consolidación del juego de las tonalidades, que en Haendel se verifica de un modo "constructivo" dentro de cada composición, mientras que en Bach era una ampliación numérica más que orgánica, pero que abría considerablemente las puertas a la modulación; inmenso paso cuyas perspectivas no fueron divisadas en todo su alcance hasta mucho más tarde.[18]

El hecho de que los grandes maestros del XVIII no fueran "revoluciona-

rios" no quiere decir que fueran "reaccionarios". Tanto Bach como Haendel trabajan para la sociedad de su momento, llevándola cuanto estaba en su mano; eran músicos al servicio de tipos sociales más o menos aristocráticos, burgueses y populares, a los que ni asustaban con desplantes técnicos o estéticos ni halagaban servilmente. Bach, sobre unas bases más tradicionales que las de Haendel; éste, sobre el terreno nuevamente consolidado en Italia (como esas *fondamente nuove* con que Venecia va ensanchando su tierra firme a expensas de la laguna circundante) miran hacia un futuro, no hacia un pasado, y siempre sin perder contacto con su presente. Bach, que tuvo muchos hijos, no escribió nunca óperas ni oratorios. Haendel, que no tuvo ninguno, cultivó sobre todo estos dos tipos de música. Aun cuando Bach titulase "Oratorios" a algunas composiciones suyas, la denominación es arbitraria, desde el punto de vista de lo que el Oratorio italiano era. Pero en este sentido, el Oratorio de Haendel no es menos una creación suya. Las Pasiones de Bach responden más de cerca a la tradición alemana. La Opera de Haendel, al nuevo arte italiano en boga. Se comprende bien por qué Bach no pudo haber escrito óperas y por qué las Pasiones de Haendel no tienen trascendencia en su obra. El espíritu profundamente religioso (en su más amplio sentido) de Bach le apartaría de aquello. Haendel, mundano, de una religiosidad mucho más somera, sólo escribió una obra que pueda verdaderamente decirse inspirada por el espíritu cristiano: *El Mesías*, y esta obra es la que mantiene vivo su genio, no sus grandes, desiguales, poemas bíblicos, en los cuales los personajes del Antiguo Testamento son figuras míticas del mismo orden que las del teatro griego. Mas estas figuras magníficas de profetas y reyes guerreadores, que tienen la arrogancia de los Evangelistas de Alberto Durero, son caracteres descritos esencialmente por medio de la voz humana. Las Pasiones de Bach, sus Cantatas, basadas sobre todo en el Coral, expresan su abstracta emoción a través de la polifonía en donde las voces no son un alma sino un instrumento. El coro de Haendel es el conjunto de gentes que vociferan su pasión o su dolor, su alegría o sus temores; el coro de Bach, como el coro griego, es el vehículo material de una entidad metafísica: su idea religiosa. Concebidos ambos como figuras-límite, Haendel es, como el arte italiano del que deriva, un músico "vocal". Bach, nacido del arte del órgano y de sus combinaciones, es un músico "instrumental". Por extensión, incluso los músicos italianos del arte del violín, que conducirán en línea recta a la sinfonía clásica, son músicos "vocales", músicos cuyo principio básico es la "melodía" y su expresión dramática, lo misma da que esté cantada por voces que por un conjunto de instrumentos. El coral de Bach es el traslado a un instrumento de garganta de una música nacida en el teclado del órgano: su fundamento es el tejido contrapuntal. A la vuelta de dos siglos escasos, y con

su enorme serie de diferencias estilísticas; la vieja prescripción "per voci o viole" vuelve a encontrar renovado sentido.

Si se lleva a ese límite propuesto el sentido diferencial entre la melodía concebida a través del instrumento mecánico o concebida según la fisiología de la voz humana, será posible decir en términos alegóricos que, por la estructura de su línea melódica, por el sesgo peculiar de su estilística, Bach es el modelo del músico de inspiración instrumental. Análogamente, y por contraste, Haendel es el músico de inspiración vocal. Basándose en este contraste, Paul Bekker desarrolla ingeniosamente las diferencias que en su "naturaleza íntima" distinguen a estas dos figuras, las que mejor representan los dos grandes continentes de la Música en la primera mitad del siglo XVIII.[19] Por una tendencia que se observa en los músicos de carácter "instrumental", Bach se encierra en lo abstracto de unas ideas concebidas como contrapunto armónico (que es preciso distinguir terminantemente de la verdadera Polifonía vocal, pero que nace de la aplicación de su sistema al estilo de instrumentos concertados). Los músicos de este tipo de inspiración, dice Bekker, son hombres de disposiciones solitarias: Haydn, Beethoven, Bruckner, Brahms, Mahler. Los hombres de inspiración vocal, como Haendel, tienden a la mundanidad, son brillantes. La vida y sus palpitantes episodios los inspira, frente a la religiosidad mansueta de un Bach. La música de éste tiende a la idea pura, inmaterial y abstracta, conforme la de un Haendel tiende a lo concreto de la clara y rotunda oposición entre las grandes masas vocales, entre las que destaca, limpia en su delimitación melódica, la voz del cantante solista. Así, Haendel, que de la ópera italiana pasó a su peculiar forma de Oratorio, conservó en éste, sobre todo, esa típica oposición de las masas corales en términos de tal grandeza, tan fácilmente operante sobre la conciencia de las multitudes, que Haendel entró en plena gloria apenas traspuso los umbrales de ese tipo de música, mientras que había fracasado en la ópera, sin relieve ni público suficiente después de Purcell.

Es de observar que en los músicos del tipo instrumental, como Bach, la invención melódica fluye sin esfuerzo, quizá con una propensión a la mecanicidad prosódica. Haendel, en cambio, era, en este sentido, poco "inspirado", de invención difícil y de una premiosidad relativa si se tiene en cuenta la cantidad de su producción, inferior, sin embargo, a la prodigiosa, incomprensible, fecundidad de un Bach. Ello obligaba a Haendel a utilizar varias veces sus melodías, e incluso a dar a la voz músicas que había destinado anteriormente a un instrumento, con lo que se echa de ver lo provisional de la primera invención al lado del magnífico empleo posterior; más aún: emplea, en este mismo proceso, melodías ajenas, cuya procedencia o "copyright" le es perfectamente indiferente. Este concepto de la "propiedad" o del "derecho

de autor" no existe, en efecto, todavía en esta época y los préstamos son frecuentes; con un carácter de ayuda urgente en Haendel, al paso que lo que Bach hace es trasladar a su terreno un estilo extraño con fines de asimilación y de trabajo sobre ese punto estilístico.

Los comienzos de Bach y de Haendel son sensiblemente iguales, a tenor de lo que imponía el tono de la sociedad musical en la Alemania del norte. Su primera educación es sobre todo la del virtuosismo instrumental, que ambos dominaban hasta su punto de extrema brillantez: los desafíos, la exhibición de competencia o de torneo de virtuosidad eran de ley: Bach, como se dijo, debió haber contendido con el más famoso clavicembalista francés del momento: Louis Marchand; Haendel contiende con Domenico Scarlatti: el veredicto es favorable a Haendel en el terreno del órgano; al napolitano en el terreno del clave. Pero, tras de esta primera, ineludible etapa de la carrera de un músico, sus predisposiciones interiores van a decidir el acomodo del uno a un puesto sedentario, "seguro": en el otro van a impulsar su dinamismo. Haendel abandona la Alemania de Keiser, de Telemann y corre hacia la Italia de Porpora, de Steffani, de Lotti, de Jomelli y de Caldara. En Hamburgo (1703-1706) se ha familiarizado con el estilo operístico y tiene como compositor de óperas *(Almira,* 1705) sus primeros éxitos. En Italia, donde llega en 1706, se aproxima a Alejandro Scarlatti y a Giovanni Bononcini, con sus "arias da capo", o al estilo dramático de Leonardo Vinci.

Un hecho casual decide el paso trascendental en su vida: Haendel está (desde 1710) al servicio del duque de Hannover (Jorge Luis, Elector de Hannover), cuando, al morir la reina Ana, este personaje asciende al trono de Inglaterra (1714) con el nombre de Jorge I. Con permiso para visitar la capital inglesa desde que entró en la corte hannoveriana, hacía cuatro años, Haendel residía más tiempo en Londres que en Hannover y reinaba en aquélla sin competencia apreciable, ya que los músicos ingleses posteriores a Purcell eran insignificantes y los franceses y los italianos habían escapado de Inglaterra tras de los sucesos revolucionarios de 1688. Con Jorge I, Haendel se entroniza en un terreno donde marcha con paso firme en el "tempo" enérgico que imponía la sociedad inglesa, en plena plétora vital después de la crisis revolucionaria, de la agitada incertidumbre del ensayo comunista de Cromwell y de la purga radical de los Puritanos.

Estos sucesos políticos, de tan hondo influjo en la sociedad inglesa de la segunda mitad del XVII, habían borrado de sus costumbres el fino arte de sus madrigalistas *da camera* y de su música instrumental. Los músicos que sobrevivieron a la rigidez puritana estaban como desecados, entecos en su mediocridad. La llegada de Purcell en las últimas décadas del siglo XVII fué un suceso memorable en la música inglesa para toda la posteridad de la historia, en un momento en que comenzaban a aclimatarse las inspiraciones llegadas

del otro lado del Canal, procedentes de Francia e Italia. Pero Purcell, delicado, tierno, de una música débil y exangüe, murió, como Mozart, al que se anticipa un siglo, en el momento de alcanzar la madurez de su genio y, tras de él, vuelve a ensombrecerse el ambiente musical inglés en una mediocridad desolada.

La música de escena de Purcell, sobre todo la ópera que descuella en su producción *Dido y Eneas*, y en cuyas obras el lirismo y lo patético proceden directamente de Lully y de Cambert, que murió en Londres cuando Purcell tenía veinte años, contiene páginas de todo punto admirables. *Dido y Eneas* (1689) es la única "ópera" de Purcell en el sentido que se da generalmente a este término. Las demás obras escénicas son más bien una serie de recitados y trozos vocales injertados en una acción dramática. Pero su genio se explaya sobre todo en su música profana, música de cámara, y en un género especial que, para algunos comentaristas, sirve a Haendel de entronque con Purcell y constituye el lazo de unión entre ambos: son sus "Odas" *(Welcome Songs)* donde se encuentra lo mejor de su invención, lo más pujante de su genio amablemente inclinado hacia la melodía popular, y sus páginas instrumentales más brillantes, en un estilo de cierta aparatosidad muy al gusto de Haendel. Pomposidad heroica destinada a halagar a Carlos II, que se imaginaba ser un "Rey Sol" y que había hecho de la corte inglesa una sucursal de Versalles con sus veinticuatro violines lullistas, muy a la medida del "hombre heroico del estilo barroco" que era Haendel, según le define Paul Bekker.[20]

La ópera de Haendel, que este músico mantiene en constante esfuerzo durante veinte años, es, en Londres, un tipo de arte social, arte para la aristocracia (que le detestaba) y para el pueblo (que le aplaudía), reunidos en las fiestas de la "Academia de Opera italiana" de la que era director y proveedor principal. Largas luchas con sus competidores (Bononcini en primer término), con sus colaboradoes, virtuosos de laringe de temible trato; por fin, con el golpe de gracia que asesta a la ópera su parodia en la *Beggar's Opera* (de Gay y Pepusch, en 1728), la empresa lírica de Haendel fracasa. No desalentado, vuelve a empezar en 1730, y continúa escribiendo óperas durante seis años. Todos los géneros pasan por su mano: el dramático, a la manera de Vinci; el melódico al modo de Hasse, la abundante coreografía según la tradición francesa de Lully, el estilo cómico y sentimental que comienza a invadir el mundo con la *Opera cómica*... Su música de iglesia es, por comparación, mediocre; pero en 1733 ha tomado el pulso a un género en el que puede desarrollar su propensión al empleo de las grandes masas corales, de los vastos cuadros orquestales, de las voces a solo sin la tiranía de la escena. Sus oratorios *Deborah* y *Atalía* señalan el rumbo que Haendel va a seguir cuando, pocos años después, nuevos fracasos, la ruina económica y la enfermedad parecen hundirle. Tras esa crisis profunda, Haendel se

levanta en un gigantesco esfuerzo: su *Israel en Egipto* (1738) es la obra magna de ese "hombre heroico", y en ella el coro es el principal personaje. El coro: Israel. Un pueblo; pero ya "el" pueblo. Cuando el triunfo definitivo se afirma con *El Mesías* (1741), el nuevo sentido de un arte colectivo, de una nueva conciencia colectiva en el arte, está en marcha, para ir a parar, como apoteosis de la música para la multitud, para los pueblos, escrita por un hombre que proviene de esa extracción social, en la Sinfonía con Coros, de Beethoven. Mas con una esencial diferencia: Beethoven era un hombre de sentido "instrumental". Su *Novena Sinfonía* es un esfuerzo glorioso, pero su obra fecunda está en el resto de sus sinfonías, de su música para los instrumentos.[21] El año 1745 fué, en Londres, un año agitado por los sucesos políticos. ¿Iban, acaso, a reproducirse los terribles episodios de 1649, de 1688? Haendel fortifica los espíritus con un oratorio donde se exalta al pueblo, triunfante de sus enemigos. Por esa época llegaba a Londres otro músico alemán, que intentaba representar allí una ópera también simbólica en aquellos momentos: *La caída de los gigantes.* Ese músico era Gluck. La audición de *Judas Macabeo* (1746) fué para su genio como un espolazo. Pero ya en el oratorio *Salomón,* de Haendel, que data de 1749, parecen presentirse netos acentos "gluckistas". Pocos años después, su vista, débil desde tiempo atrás, decae de tal modo que, como Bach, se queda enteramente ciego. Por largo tiempo Haendel, en un estado de salud precario desde su último viaje a Alemania en 1750, el año en que Bach murió, prolonga su vida nueve años más que su gran coetáneo. En 1759 dirige, ciego, su *Mesías.* Durante la ejecución cae sin sentido, y pocos días después, muere.

NOTAS

[1] Sobre Juan Cristián Bach, el Viejo (1642-1703), tío de Juan Sebastián, y su música religiosa, intermedia entre la de Schütz y éste, véase COMBARIEU, *Ob. cit.*, vol. II, cap. XLII.

[2] Reproducido por Julien TIERSOT, *J. S. Bach*, París, 1934, p. IV. (Grabado perteneciente a la Biblioteca Nacional Francesa.)

[3] El árbol genealógico de la familia Bach está reproducido, según un grabado antiguo, en la plancha III de la misma obra. Para la genealogía de Bach, véase TERRY, *J. S. Bach: a Biography,* Oxford, 1935, y el artículo de Charles Sanford Terry en el *Grove,* con la bibliografía más necesaria.

[4] La misma anécdota se cuenta de Haendel, en 1703, y aun de Buxtehude mismo. Se trataba, al parecer, de un caso frecuente para la sucesión en esos puestos. Véase C. F. Abdy WILLIAMS, *Haendel,* p. 18.

[5] Las obras de Juan Sebastián Bach han sido publicadas por la *Bach Gesellschaft,*

que comenzó la edición en Leipzig, 1850, bajo el estímulo de Schumann, Otto Jahn y otros. (Véase su historia en el *Grove.*) La publicación completa se hizo en cuarenta y seis entregas anuales, la última impresa en 1900. Contiene ciento noventa Cantatas de iglesia, a más de otra música religiosa (con algunas Cantatas dudosas) y toda la música para órgano, clave, "concerti", ejercicios, suites, etc. Otra *Neue Bach Gesellschaf* se fundó al disolverse la primera, con objeto de hacer más accesibles las principales obras, rectificar algunos puntos dudosos y dar a la luz nuevas obras descubiertas de Juan Sebastián. Un catálogo ingeniosamente dispuesto de sus obras es el de May de FOREST PAYNE, *Melodic Index to the Works of J. S. Bach,* Nueva York, 1938.

[6] Sobre los discípulos de Bach, véase André PIRRO, *J. S. Bach,* París, 1907, pp. 79-80.

[7] En una carta dirigida en 1737 al príncipe de Orange: "Los hermosos días de Haendel han pasado; su cabeza está agotada y su gusto fuera de moda." Citada por Romain ROLLAND, *Voyage musical au pays du passé,* p. 78.

[8] La Música, como la Teología, ha sostenido durante siglos singulares obcecaciones que, si en ésta eran materia de dogma, en aquélla no eran menos dogmáticas, única razón por la que prolongaron su existencia mucho tiempo después de haberse demostrado prácticamente su inutilidad y su inconveniencia. Las materias de dogma han acarreado luchas sangrientas a lo largo de la historia: persecución de heréticos, luchas de religión. Las polémicas sobre esos candentes puntos musicales, cuya intangibilidad defendían los más sabios doctores de cada época, sólo ennegrecieron papel en batallas de pluma. La Guerra de Treinta Años se abrió en los comienzos del siglo XVII (1618) por la importante conflagración de los "utraquistas", protestantes bohemios que favorecían la comunión en ambas especies. El territorio bohemio estaba en litigio, en cuanto atañe a la jurisdicción religiosa, con los católicos, que clausuraron una iglesia utraquista y destruyeron otra en el arzobispado de Praga. La guerra se armó porque los checos tiraron por la ventana del palacio de Praga a las autoridades católicas. Los musicólogos no se tiran por el balcón los unos a los otros, pero se arrojan toda clase de dicterios. El siglo XVIII comienza en España con la furibunda polémica entre los sabios pedantes del tiempo relativa a la "entrada sin preparación" de un intervalo de novena, de lo que se ha hecho mención en el capítulo anterior. (Véase MITJANA, *Ob. cit.,* p. 2115, que relata detalladamente la famosa discusión conocida por la *Misa de Valls,* la cual dió lugar a no menos de setenta y ocho folletos.) Los dogmas musicales célebres a través de la historia fueron: el "tritono" o *diabolus in Musica,* que los griegos empleaban corrientemente, pero al que la Edad Media lanzó un anatema fulminatorio; herejía asimismo conocida por el nombre *mi contra fa* en el viejo sistema medieval de solmización, que no podemos detallar aquí, y cuya prohibición alcanza hasta los Tratados de Armonía de última hora en el siglo XIX. No fué menor la inquina de los teóricos y profesores contra los intervalos de quinta en sucesión, prohibición rigurosa cuando estaban "al descubierto", más benigna cuando eran "ocultas". Por fin, el distingo entre dos sonidos separados entre sí cromáticamente *(do sostenido y re bemol)* fué inagotable en pedantescas utilidades acerca de la composición acústica en "commas" pitagóricas de los tales intervalos de pequeñísima entonación, y hubo quien motejó a su contrario hereje, denunciable a la Santa Inquisición, por sostener que había una "comma" de más o una "comma" de menos. Naturalmente, tantas sutilidades matemáticas, pseudocientíficas, carecían de valor en la música de uso diario. Esas cantidades sonoras son prácticamente imperceptibles en el curso de una composición y apenas discernibles más que en sucesión, o medidas con monocordios o resonadores especiales. Pero se verá en seguida que si la antigua afinación de un instrumento de tecla partía del principio de la diferencia cromática entre dos intervalos enarmónicos, esta diferencia, apenas perceptible en la primera octava, iba acentuándose

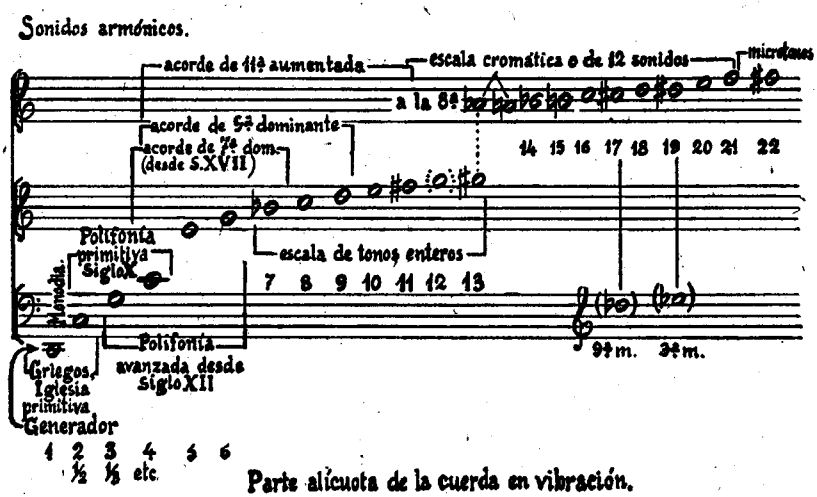
conforme se ascendía en intervalos consonantes (de quinta en quinta, por ejemplo, cada vez más estrechas, más "cortas"). Cuanto más se alejen los tonos del diatónico que sirve de base, más "desafinados" parecerán al oído, de manera que los músicos anteriores al siglo XVIII se resignaban a poseer instrumentos de pocas octavas (a lo que contribuía el problema de la tirantez de las cuerdas en bastidores que no tenían mucha resistencia). Hemos visto en este libro los diferentes intentos que desde el siglo XV, y sobre todo en el XVI, con Bermudo en España y con otros teóricos en otros países, se hacían para resolver esta dificultad con el fin de poder tocar en el teclado todos los intervalos cromáticos, como se hacía fácilmente en los instrumentos de cuerda, sobre todo en los que no tenían trastes; en estos mismos, como Bermudo advierte, la afinación no era muy precisa, pues que las cuerdas divergían desde la cabeza al cordal inferior, es decir, que las extremas eran más largas que las centrales. Ya era esto un escrúpulo de conciencia, y lo más probable es que los instrumentos en general estuviesen mal afinados en la práctica de ejecutantes populares, y aun quizá en los mejores, como se desprende del examen de sus precarias condiciones de seguridad en la afinación. Mas el mismo Bermudo, que se preocupaba porque los instrumentos de su invención dieran todos los semitonos, no pensó por eso en la posibilidad de igualar "prácticamente" un *do sostenido* con un *re bemol*, lo cual le habría parecido nefanda herejía.

Las experiencias hechas por Juan Sebastián en la factura de los instrumentos durante su estancia en Coethen debieron de llevarle a comprender que la tesis propugnada por Andreas Werckmeister (1645-1706) resolvía de un modo enteramente práctico el secular inconveniente. Werckmeister, organista y matemático, dedicó su vida al problema de la afinación de órganos y claves, y sus dos obras fundamentales son *Musicae mathematicae Hodegus curiosus*, de 1686, y *Musikalische Temperatur*, de 1691, que, según MATTHESON, en su *Das forschende Orchester*, ejercieron gran influencia en sus contemporáneos, entre ellos Haendel y Bach. Su *Orgelprobe* sobre la construcción, comprobación y afinación de los órganos obtuvo varias traducciones y fué la obra de mayor autoridad en su tiempo, entre otras varias publicadas por Werckmeister sobre esta materia. La tesis de este autor se resume en la identificación entre dos sonidos de distinto nombre pero de equivalente entonación (*do sostenido* igual a *re bemol*, *fa bemol* igual a *mi*, etc.).

Una explicación matemática sucinta se hace indispensable para comprender cuál es la base fundamental del problema acústico de la afinación y, por otra parte, por qué la vieja afinación "acústica", "natural" o "exacta" llega a constituir paulatinamente una traba para la evolución musical, estorbo que era menester alejar.

La consonancia de dos sonidos entre sí es un hecho que, como se sabe, ocurre acústicamente cuando las vibraciones respectivas de ambos sonidos están en una relación sencilla. Cuando esta relación se complica, la consonancia pierde su "perfección" y camina hacia lo disonante. La relación matemática más simple es la de un número con su doble o con su mitad y se expresa por 2/1 o 1/2. Así, el sonido que se obtiene doblando o dividiendo en dos partes una cuerda será el más consonante con el que da la cuerda entera: este segundo sonido es el que se denomina "octava" del primero. Tras de la relación 1/2, o mitad (o 2/1, doble, lo que da octava aguda u octava grave), la más simple división que pueda obtenerse en un cuerpo sonoro en vibración, cuerda o tubo (las planchas producen fenómenos de resonancia muy distintos a éstos, que no podemos aludir aquí), el orden de mayor sencillez a mayor complicación en las relaciones respecto al sonido fundamental (la longitud entera de la cuerda o del tubo vibrante) es la de las relaciones 3:2, que produce una quinta; 4:3, que produce una cuarta; 5:4, que produce una tercera mayor, etc. El orden en que la subdivisión del cuerpo sonoro produce estos

sonidos "armónicos" respecto del fundamental es, tomando como punto de partida el sonido *do*, el siguiente:



con la particularidad de que los sonidos 7, 11, 13 y 14 no son "justos", esto es, que no son exactamente iguales al sonido séptimo de la escala, natural o bemolizado, o al sonido cuarto, natural o sostenido, etc. Comenzamos, pues, a ver que la escala es ya un producto artificial en el que se colocan ordenadamente, por grados contiguos, los sonidos diatónicos, es decir, los no alterados, puesto que en la serie "natural" de los armónicos el sonido *si* (15) está mucho más lejos que el *si bemol* (7), y que en la serie de los veinte primeros armónicos no ha aparecido todavía el sonido *fa natural* (21), ambos, los que tanto desasosiego produjeron en la Edad Media.

Si establecemos las relaciones matemáticas entre los sonidos que componen la escala diatónica *do-re-mi-fa-sol-la-si-do* encontraremos que los intervalos de segunda mayor y de tercera mayor no son todos iguales, pues mientras la segunda *do-re* responde a la relación 9/8, la segunda *re-mi* responde a la relación 10/9: así, se llama a la primera "tono mayor" y a la segunda "tono menor" (no se confunda con "modo mayor" y "modo menor", que son cosa distinta). De la misma manera, la tercera mayor *do-mi* responde a la relación 5/4, mientras que la tercera mayor *sol-si* responde a la relación 81/64. Está claro que si tenemos *do-re* 9/8 y *do-mi* 5/4, la segunda *re-mi* será menor que la que la precede en cierta cantidad (expresada por 81/80), y esta cantidad es lo que se llama "comma pitagórica", por haber sido Pitágoras quien estableció esta escala (otros físicos, como Aristógenes, o Aristoxeno, en el siglo IV a. C., establecieron otra escala).

Desde el momento en que la música no consiste solamente en sucesiones melódicas, sino en conjuntos de sonidos que forman un "acorde", tendremos que si tomamos como modelo el acorde *do-mi-sol* y queremos que los otros dos acordes consonantes mayores de la escala sean iguales a éste,* precisará que el acorde *sol-si-re* y *fa-la-do* estén integrados (en su primer intervalo) por la misma serie "tono mayor" más "tono menor", es decir, 9/8 más 10/9. La nota *si* y la nota *la* deberán estar afinadas respecto a las notas *sol* y *fa*, que las preceden, en la misma razón 5/4, que es la de *do-mi*. De este modo, los tres

* Identidad que es necesaria para su cambio de función al modular, por ejemplo, *do-mi-sol*: I en el tono de *do*, es *IV* en el de *Sol*, V en el de *Fa*, etc.

acordes mayores de la tonalidad serán exactamente iguales. Otro tanto ocurrirá, dentro de sus relaciones respectivas, con los acordes menores *mi-sol-si* y *la-do-mi* respecto al primero que aparece, *re-fa-la.*

Esto, por lo que se refiere a la escala estrictamente diatónica, es decir, sin alteraciones.

Comencemos a modular, o sea, pasemos a los tonos relativos, que son los que tienen mayor número de notas comunes (p. e., *do* y *sol,* que tienen todas las notas comunes salvo el *fa,* que es natural en el tono de *do* y sostenido en el tono de *sol;* o *do* y *fa,* cuyo *si* es natural en el primero y bemol en el segundo. Según que pasemos de *fa* a *sol* en orden ascendente, nos encontraremos con *fa sostenido.* Si procedemos en orden inverso, encontraremos *sol bemol.* Pero ambas notas proceden de armónicos diferentes respecto de la nota *do* fundamental. No tienen por qué ser iguales entre sí; ni tampoco todas las demás notas enarmónicas, que, en total arrojan veintiún sonidos por escala (siete naturales, siete sostenidos y siete bemolizados). Una de dos: o construímos teclados con tan grande número de teclas, o nos reducimos a elegir de entre las notas alteradas las más próximas a la tonalidad fundamental. Por lo tanto no afinaremos *re bemol,* sino *do sostenido;* ni *sol bemol,* sino *fa sostenido;* ni *sol sostenido,* sino *la bemol,* con lo que la gama cromática de *do,* en relación a los tonos vecinos, se establecerá: *do, do, sostenido, re mi bemol, mi, fa, fa sostenido, sol, la bemol, si, si bemol.* Nos privaremos, por lo tanto, de tocar tonalidades que contengan las notas *mi sostenido* (por ejemplo), o *si sostenido,* o *re sostenido,* ya que estas escalas, cuyas notas no están afinadas con referencia al sonido *do* elegido como fundamental, estarán muy desafinadas respecto de su propia escala, cuyas relaciones de intervalos para nada se parecerán ya a las que hemos elegido como modelo de la escala

fundamental diatónica: 1 - 9/8 5/4 4/3 3/2 5/3 15/8 - 2 (Helmholz).*
(fa, la; do, re, mi, sol, si)

Tan pronto como la tonalidad en si misma adquiere la personalidad que anteriormente a la época armónica tenían las modalidades de iglesia, y que el tono de *re bemol,* por ejemplo, o de *do sostenido menor* tienen caracteres propios, los compositores necesitarán moverse por todo el ámbito de tonalidades mayores y menores, y esto sin extender el teclado a tal abundancia de teclas que lo hagan prácticamente intocable. Algunos constructores antiguos proponían dividir las teclas negras por el medio, de tal manera, que la primera mitad diese, p. e., *do sostenido* y la segunda mitad *re bemol,* lo cual era relativamente fácil de conseguir en aquellos claves que, como hemos visto oportunamente, dividían la cuerda por medio de unos puentecillos que se levantaban con el martinete o tangente, pero que era prácticamente imposible en los claves *deliés,* en los que cada cuerda respondía a una nota, y asimismo en los primeros fortepianos, como los que Bach examinó con tanto interés a su llegada a Berlín, en 1747. Los tratadistas antiguos no podían concebir la homologación de dos sonidos cromáticos, porque toda la teoría musical, desde el tiempo de los griegos, partía, precisamente, de la distinción entre los géneros diatónico, cromático y enarmónico, división que se consideraba intangible: principio fundamental y básico en la teoría entera de la Música. La necesidad de modular, que equivalía a los

---

* Es útil ver el cuadro trazado por Ll. S. Lloyd, (*The Musical Ear,* Oxford Un. Press, 1940, p. 53, "The notes of the harmonic series"), en el cual se aprecian "visiblemente" las diferencias en más o en menos, entre una nota justa y su correspondiente atemperada. Las notas mencionadas en la parte inferior del diagrama corresponden a la escala natural, las colocadas en la parte superior, a la escala atemperada.

cambios de modo y sus mezclas entre sí en la época monódica, obligó a buscar nuevos expedientes, y para ello se partió de la realidad sonora, no de la entidad matemática. Como en el cuento de las medias del rey, que sólo veían los listos, hubo alguien (los músicos "prácticos") que no tuvo inconveniente en pasar por tonto, declarando simplemente que el rey no llevaba medias. Esto es: que no había que hacer tantos melindres con la afinación, puesto que la realidad cotidiana era que todos los claves, órganos, etc., etc. estaban afinados con muy relativa justeza. Si eso es así ¿qué importa "comma" más o "comma" menos? Si en la realidad de cada día la nota *do sostenido* de un clavicordio está muy remota a su verdadera entidad acústica en sabe Dios cuantas "commas", ¿por qué no promediar la diferencia entre ella y su vecina *re bemol*, obteniendo un tercer sonido, intermedio entre ambos, que se tomase por *do sostenido* cuando la tonalidad fuese la de *re, la*, etc., o por *re bemol* cuando la tonalidad fuese *fa menor, re bemol, sol bemol*, etc.? Todos los tonos, tanto los poco alterados como los mucho, es decir, hasta siete bemoles o siete sostenidos, cubrían en la octava afinada así.*

Como afinar se denomina en alemán "temperiert" (así titula Werckmeister *Musikalische Temperatur —Afinación o temple musical—* a su famosa obra de 1691, en la que propone este sistema o arbitrio) el procedimiento fué denominado *wohltemperiert* por Bach (según se dice *wohlachtbar*, estimado; *wohlgefallen*, agradable; *wohlfeil*, barato; así, *wohltemperiert* debe traducirse simplemente por "templado", no por "bien templado") y el clave (clavicordio o clavicémbalo) templado o afinado de esta manera "igual", *wohltemperiertes Klavier*, que es título dado por Bach a sus colecciones de preludios y fugas: *El clave temperado.*

Al enarmonizar dos sonidos colaterales, precisa atenerse a un tanteo "al oído", porque la relación matemática que determina esa identidad (raíz dozava de dos) es una entidad absolutamente inapreciable al oído, de manera que sería inútil intentar una afinación exacta, pues que precisaría para ello ajustar estrictamente cada nota a una diapasón que diese el sonido deseado, esto es, una serie de doce diapasones por octava (1, *si sostenido-do.* 2, *do sost-re bemol.* 3, *re-.* 4, *re sost-mi bemol.* 5, *mi-.* 6, *mi sost-fa.* 7, *fa sost-sol.* 8, *sol.* 9, *sol sost-la bemol.* 10, *la-.* 11, *la sost-si bel.* 12, *si-.*)-(O sea veinticuatro tonalidades, doce mayores y doce menores, como en los cuadernos de Preludios y Fugas de Bach.)

Por lo contrario, los afinadores solamente utilizan un diapasón para obtener el tipo de nota-modelo, o sea el *La* de 435 o 440 vibraciones por segundo. Una vez afinada la octava, se procede a encontrar la media octava, que es la quinta ascendente *do-sol* y la quinta descendente *do-fa* (desde el *do* octava del anterior). Hallaremos así dos cuartas, la ascendente *do-fa* desde el primer *do* y la descendente *do-sol* desde el *do* octava: si se procediese matemáticamente, ambos *fa* y ambos *sol* serían distintos. Pero podemos repartir la diferencia haciendo un poco más anchas las cuartas y un poco más cortas las quintas. Este "poco más" es ya una cuestión empírica; pero vienen a ayudarnos en ello los "batimientos" que se producen cuando se escuchan ambos sonidos en litigio en dos diferentes octavas, por ejemplo, los batimientos que producen los dos *fa* o los dos *sol* a una octava de distancia, obtenido el primero *(sol)* como quinta superior de *do*, y el segundo como cuarta inferior del *do* a la octava del anterior. Por tanteos, se reduce el

* Este sistema, llamado *mesotónico* (en inglés *Meantone System)* fué inventado por Francisco Salinas en el siglo XVI. También se atribuye su invención a Guido de Arezzo y a Zarlino. En España se practicaba en los órganos de los templos hasta entrado el siglo XIX (V. James LECKY, "Temperament", en el *Grove)*. Un sistema de temperamento "igual" había sido preconizado por MERSENNE *(Harmonie Universelle)* en 1637.

número de batimientos, y cuando se considera oportuno, se deja: la afinación de un instrumento de teclado es, pues, materia discrecional del buen gusto y oído del afinador. Hay otros procedimientos más complicados que no podemos describir. Unicamente añadiremos que el sistema pareció aplicable a Bach en el clave, pero nunca lo llevó a la práctica en el órgano, sin duda porque como la afinación de los tubos del órgano se hace limándolos o soldándoles un poco de plomo (para subir o bajar el tono), el tanteo se hacía imposible en su momento. Finalmente, el supuesto "color" que los compositores atribuyen a las tonalidades en sí mismas, o abstractamente, cosa muy discutida por los teóricos, es perfectamente concebible a causa de la suma de "aproximaciones" que los tonos más alterados tienen respecto de los que lo están menos, y este sentido del color tonal es uno de los hechos más característicos de la música de la época de J. S. Bach y Haendel, en constante evolución y ampliación hasta el Romanticismo.

9 "Podrían multiplicarse las observaciones (de detalle, de forma o relativos a la expresión, etc.) de este período intermedio (en las Cantatas de Iglesia, de Bach), en el que su genio ha encontrado su expansión total, pero no su figura definitiva. El artista tiene mayor libertad y de ella resulta una mayor variedad, una vida más rica. Por ejemplo, la Cantata *Nur komm der Heiden Heiland,* del año 1714, comienza por un coro que nos sorprende: es una Overtura francesa, a la cual tuvo Bach la idea de añadir el coro de voces a manera de introducción. Otra, *Nach, dir, Herr, verlangt mich* termina con una Chacona, como una ópera francesa...

"Pero en Leipzig todo esto se codifica. El Cantor desarrolla sistemáticamente lo que hasta entonces había dejado al placer de su fantasía. En primer lugar, Bach tomó la resolución de dar a cada Cantata la base inmutable del coral. Desde luego, ya había utilizado esta materia primitiva, pero sólo lo había hecho en episodios intermedios, como de paso; ahora, el coral será la sustancia misma de cada composición...

"Las Cantatas de Bach comprenden, pues, al lado de coros en estilo figurado, importantes partes de arias a una sola voz, acompañadas, sea por la orquesta, sea por el simple bajo cifrado, y a menudo añadiéndoles un instrumento obligado que concierta con el canto. Estas partes son las que proceden de la evolución del siglo XVII, de donde salió, principalmente, la ópera italiana. Bach siguió tan estrechamente esta influencia, que terminó por adoptar la forma del aria con *da capo,* que se había hecho preponderante en su tiempo tanto en el oratorio como en la ópera...

"Frecuentemente, en las cantatas, el coral, cantado al principio por el coro, se une a las voces solistas o a los instrumentos de la orquesta en combinaciones de un ingenio renovado sin cesar; no por eso deja de constituir la base esencial de los conjuntos, que disponen todo su aparato sonoro en coros de estilo figurado al comienzo de la obra y a su final; en una armonía formada por poderosos acordes, de una sonoridad magnífica."

Julien TIERSOT, *J. S. Bach,* París, 1934, pp. 71-72.

10 Recuérdese lo dicho en el cap. IV de la Primera parte acerca del sentido imitativo de algunas fórmulas del canto llano, por ejemplo, en los "Gloria" y en otros diferentes casos. Véase también *Oxford H. of M.,* vol. intr., p. 146.

11 W. GURLITT, *Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte,* 1926, y H. LEICHTENTRITT, *Music, History and Ideas,* Nueva York, 1938.

12 El olvido en que cayó Bach después de su muerte fué inmediato y duró largo tiempo. En 1754 el poeta Zacharia (véase R. ROLLAND, *Ob. cit.,* p. 78) encomiaba por igual a Haendel, Hasse y Graun, y a Telemann por encima de todos, ponderando a los Bach, padre e hijo, solamente como virtuosos. Todavía en 1772 Burney mantenía este punto de vista; pero al encontrar Mozart algunas de sus obras a su paso por Leipzig, comenzó a escuchar en ellas un acento nuevo (en contraste con el italianismo ambiente que

comenzaba ya envejecer). Así, lo que escribe Proust sobre el estilo pompeyano en la decoración, que en tiempos del Segundo Imperio comenzó a abandonarse por parecer *demodé*, y que en la Segunda República volvió a gustarse porque recordaba al Segundo Imperio. La "resurrección" de Bach se inicia con los trabajos biográficos de Forkel, en 1802, y después con la ejecución de la *Pasión, según San Mateo* en Berlín, bajo la dirección de Mendelssohn, en 1829.

[13] Las dos obras clásicas en este sentido son las de A. PIRRO, *L'Esthétique de J. S. Bach*, París, 1907, y A. SCHWEITZER, *J. S. le Musicien Poète*, París, 1905. Si había o no un propósito descriptivo o "poético" en algunos giros de Bach que coinciden "dinámicamente" con el sentido plástico o de gesto de las palabras (como en las fórmulas del canto llano relativas a "ascender", "descender", etc.) es una cuestión que se ha debatido mucho, pero que no puede circunscribirse a Bach sólo, sino que es un fenómeno estético general en la Música tanto como en la Danza, y cuya antigüedad puede remontarse a la era mágica.

Más actual es lo que se escribe acerca del sentimiento del paisaje en Bach y en Haendel. 'El arte de sugerir el paisaje en la música por Haendel constituye una de las hechuras sobresalientes de su genio. Este género de escenas, salpicadas por las partituras de sus óperas y oratorios, muestra pinturas tonales, impresiones de encantadora belleza y poderosa fuerza de sugestión y encanto... Haendel las emplea con el propósito de ilustrar su drama y hacerlo más interesante, encantador o impresionante. La pintura de paisajes en las cantatas de Bach no tiene esta sugestión directa e inmediata, sino que Bach parece emplear ciertas alusiones a los fenómenos naturales como símbolos pintorescos que refuercen algún sentimiento dominante de un tipo enteramente distinto" (H. LEICHTENTRITT, *Ob. cit.*, p. 238).

[14] El sentimiento religioso de Bach se expresa en formas rituales solamente en tanto que la Iglesia es una forma de la vida social. La Iglesia (reformada) es una institución sagrada en donde se medita sobre los versos de la Biblia y donde se celebran solemnemente los grandes festivales. La esencia de estas fiestas no consiste en el rito litúrgico (como en la católica), sino más bien en el aspecto humanamente sentimental" (Paul BEKKER, *Ob. cit.*, cap. IX). Esto explica por qué habría sido imposible un Bach en la Iglesia católica, donde sus Cantatas no habrían realizado ninguna función, y explica también por qué a partir del siglo XVII la música de iglesia pasa de los países latinos a los germánicos, al caer su sentimiento humano fuera del propio a la polifonía vocal italiana.

[15] "En muchos detalles, las cantatas (de la primera época de Bach) son adaptaciones con fines sagrados de métodos y estilos de la ópera. Neumeister, el autor de muchos textos de las Cantatas de Bach, dice que 'una *cantata* parece que no sea sino un fragmento de una *ópera* compuesta en *stilo recitativo* y arias conjuntamente'. Los pietistas se opusieron a esta intrusión del estilo mundano en la música de iglesia, pero los ortodoxos lo aceptaron complacidamente. Bach pertenecía a esta secta (en las cuales se había dividido ya la doctrina luterana), así como el Duque Guillermo y la corte de Weimar" (D. N. FERGUSON, *A History of Musical Thought*, Londres, 1935, p. 238).

[16] Véase, por ejemplo, la Cantata nº 189 (la colección de Breitkopf und Härtel contiene 190) impresa en el disco nº 23 de la *Anthologie Sonore*.

[17] Antes de la muerte de la reina Ana (1714), que había pensionado a Haendel en la corte inglesa, la afición por la ópera comenzaba a decaer. En 1716 Haendel acompañó al nuevo rey en una visita a Hannover. "Aquí escribió la *Brockes Passion*, que es su última obra en lengua alemana. Está compuesta en el estilo general en Alemania de la música de la Pasión, pero la indudable sinceridad que Bach infundía a semejantes motivos falta enteramente en esta obra, sobre todo en el texto, que no procede de la

Biblia, y otro tanto ocurre en la música de Haendel, que revela la actitud de un hombre mucho más en contacto con el mundo que Bach." Tras del fracaso en sus nuevos intentos operísticos en 1727, después de estrenar Gay y Pepusch la ópera-potpurri de cancioncillas populares titulada *The Beggar's Opera,* Haendel cayó gravemente enfermo y sufrió grandes pérdidas de dinero. Hace un viaje por Europa, y a su regreso, en 1737, se encontró con que la forma de arte en la que había profundamente creído no era ya, para el público inglés, más que una diversión social. Su producción se dirigió entonces en un sentido de música dramática que no era ni ópera ni oratorio (en la acepción de la época), cuyos dos primeros ejemplos fueron *Saul* y el colosal *Israel en Egipto.* Tampoco tuvieron éxito. El público londinense no quería nada de él (recuérdese lo que decía en 1737 Federico de Prusia, entonces príncipe heredero), y Haendel volvió a Irlanda, donde se le habían hecho cordiales invitaciones. Para esta visita, Haendel compuso su oratorio *El Mesías,* estrenado en Dublin en 1742 con tal éxito, que a su vuelta a Inglaterra su fama estaba considerablemente restablecida" *(Ibid.,* p. 247).

"La ópera era un arte mucho más joven que las formas musicales de que Bach se servía. La forma y organización de la ópera tales como Haendel las encontró en Italia le sirvieron hasta el fin de su carrera de operista, sin que se preocupase en reformarlas (como lo hicieron Metastasio y Gluck más tarde). Esta forma, según se observa en la historia de la ópera italiana, estaba ingeniosamente dirigida hacia el efecto que producía en un público no cultivado. El éxito de Haendel se debió a su manera tan intuitiva de conservar aquello que en la música italiana era susceptible de producir ese efecto, mientras que al mismo tiempo la fertilidad de su imaginación y su absoluto dominio de la técnica le capacitaban para crear una sustancia musical a la vez verosímil en los caracteres y sólida en su estructura. Aun cuando su dominio del contrapunto es comparable al de Bach, Haendel no se perdía nunca en complicaciones polifónicas. Mejor dicho, construía sus motivos de fuga de tal modo que eran fácilmente perceptibles, no importa cuál fuese la complejidad de su desarrollo; así, pues, la claridad de su estilo es casi irreprochable. El secreto de esta claridad consiste, probablemente, en el hecho de que su pensamiento estaba basado en un concepto más simple de la armonía concebida como marco para la composición total, que el concepto que ordinariamente yace bajo las obras de Bach. La armonía de Bach no es menos lógica que la de Haendel y a menudo es mucho más estimulante para el músico, pero también es más circunstancial, pues que las armonías de Bach nacen del movimiento de las voces y aun parecen a veces disueltas entre ellas, mientras que las de Haendel aparecen como hechos preestablecidos a los cuales han de conformarse los giros de las voces. El efecto de masa en Bach (por ejemplo, en el "Kyrie" de la *Misa en si menor)* se consigue por una multiplicidad complicada de las partes. En los coros de Haendel se obtiene en gran parte por el empleo de acordes como bloques graníticos que golpean giros rítmicos de extraordinario vigor y energía. Tales estructuras no son realmente polifónicas, aun cuando la marcha de las voces no caiga nunca en defectos ni rompa las leyes de escritura. En este aspecto, Haendel verdaderamente se anticipa, mucho más que Bach, a las prácticas armónicas de la última parte del siglo XVIII" *(Ibid.,* pp. 248-49).

Por lo que al operismo de los oratorios de Haendel se refiere, "a pesar de las limitaciones que su aceptación de los convencionalismos corrientes le acarreaba, y aun del hecho de que escribiese en una forma no susceptible ya de ser convenientemente llevada a la escena, se reconoce a Haendel como uno de los más penetrantes compositores de música dramática, y que mejor hayan comprendido el sentimiento humano. Por debajo del formalismo exterior de sus arias con "da capo" se descubre siempre la inexactitud de su actitud emocional, sugerida por el texto, tanto en los oratorios más familiares como

en las óperas, desconocidas, de mayores dimensiones" *(Ibid.*, p. 250). Un ejemplo muy conocido de todo el mundo es la famosa aria de *Rinaldo*, "Lascia ch'io pianga" que, desde el punto de vista de la forma, es una zarabanda.

[18] Sobre la "construcción tonal" en Haendel, véase H. LEICHTENTRITT, *Musical Quarterly*, Nueva York, abril, 1935 y, en extracto, su *Music History and Ideas*, Cambridge, Mass., 1938, pp. 143-145.

[19] Paul BEKKER, *Ob. cit.*, caps. VI, VII y IX. Sobre Opera y Oratorio en Italia y luego en Bach y Haendel, véanse los caps. VIII y IX.

[20] " Como Lully, Purcell puso en su declamación lírica un cuidado extremoso; pero mientras que el recitativo de Lully, y aun sus arías, siguen fielmente los movimientos del discurso modelándose sobre los versos (según frase de R. ROLLAND, "Notes sur Lully", en *Musiciens d'autrefois).* Mientras que la ley fundamental para Lully consiste en la observación estricta del estilo silábico, Purcell, por su parte, penetra en el sentido de las palabras y lo interpreta musicalmente sin dejarse guiar por el número mayor o menor de los pies en el verso. La consecuencia es que en el florentino, como en Cambert y en Luigi Rossi, los cambios de compás son incesantes, mientras que en el maestro inglés la medida permanece constante...

"Si se niega originalidad a Purcell bajo el pretexto de que ha pedido préstamos a Lully y a maestros italianos, y tal vez alemanes, en ciertas formas de expresión musical, es preciso, en toda lógica, infligir la misma negativa a Haendel, quien, en efecto, en sus composiciones profanas tanto como religiosas, no cambió gran cosa el plan adoptado por sus predecesores, comenzando casi siempre por una sinfonía seguida de una fuga. Como Purcell, Haendel escribió sonatas para dos violines y clave y, como él, los movimientos vivos alternan con los lentos: el *adagio* inicial precede a una pieza en estilo fugado que recuerda a la "canzona" del maestro inglés; en seguida viene un *largo* o *larghetto* y un final rápido. Por lo que se refiere al orden de estos trozos, la sonata haendeliana está casi calcada sobre la sonata de Corelli: las sucesiones de corcheas con puntillo seguidas por dobles corcheas forman el tejido rítmico de muchas entre las mejores páginas de Haendel. Los compases que emplea son los de sus predecesores. El maestro de maestros, Juan Sebastián Bach, ¿no debe mucho a Schütz, Pachelbel, Buxtehude, Lotti y Vivaldi? La overtura de su *Suite en re mayor* ¿no responde al tipo francés ilustrado por Lully? Los simples títulos de las piezas que integran esta suite bastan para indicar una influencia francesa: *aria, gavota, bourrée, giga...*" Henri DUPRÉ, *Purcell*, París, 1927, pp. 103 y 105.

[21] Aunque menos representativa del genio de Haendel que sus obras corales, no podría desdeñarse sin injusticia su música instrumental, tanto la de clave como la concertada y, sobre todo, sus grandes "concerti". Sobre todo en los países latinos, se ignora a Haendel y a Bach en lo más importante y genial de su obra: en sus Cantatas, a éste; en sus Oratorios y Operas, a aquél. En nuestros países apenas conocemos sino un número pequeño de obras instrumentales de ambos compositores; pero como la música instrumental de Haendel es menos abundante y de menor categoría que la de Bach, ocurre que Haendel sea uno de los grandes genios musicales prácticamente desconocidos entre nosotros. Sobre su música de cámara e instrumentos solistas (alguna de la cual está grabada en discos gramofónicos) debe consultarse el espléndido volumen de J. A. FULLER MAITLAND, "The Age of Bach and Haendel", vol. IV de la *Oxford History of Music*, caps. VI (The keyed instruments) y VII (The Orchestra). El volumen íntegro es indispensable a quien desee conocer con alguna profundidad la música de toda Europa (y, naturalmente, la de esas dos grandes figuras) en la primera mitad del siglo XVIII. Para la música instrumental de Haendel, véase también el libro dedicado a este maestro por

R. ROLLAND, París, 1910. Hay una cantidad abundantísima de obras de Bach y Haendel grabadas en discos. Puede consultarse para todos los detalles la *Gramophone Shop Encyclopedia of Recorded Music*, Nueva York, 1936-1942. A grandes trazos, los discos más importantes son como sigue:

BACH, J. S.; Cantatas de iglesia, nº 4 V-11178/82 (completa). Arias y coros de las núms 6 (PD-67061), 21 (P-B48017), 29 (sinfonía) PD-9018935 (V-7620), 39 (C-DHX37), 50 (T-E1709), 53 (LUM-32028), 55 (K-62), 68 (P-9414), 70 (G-C1733), 78 (C-68228D), 83 (K-54), 85 (K-62), 97 (LUM-32005), 104 (T-E1708), 106 (G-D2111), 117 (K-54), 140 (G-DB4983/4), (V-11181/2), 142 (PAT-X93050), 151 (C-DHX38), 155 (C-68388D), 156 (C-DB506) (CM-232), 159 (V-7275), 189 (*A. S.*, álbum de 1936).

Cantatas seculares: nº 12 (Cantata del café, G-E431); "Men hahn en neue Oberkeet" (G-DB4939/40). "Capriccio sopra la lontananza" (V-4293/4), Chacona, violín solo (P-E11293/4). Corales: "Ein feste Burg" (C-G50147D). Preludios de coral, para órgano: B-90102, P-R1986, C-DF681, LUM-32026, LUM-32010, C-DF681, O-166147, P-E11228, O-171073, C-DF680, K-13, G-B4125, LUM-32010 ("Wachet auf", C-DA4802, G-DA4802), P-R1986 (coral con la "fuga gigante": P-85068). Fantasía cromática, G-DB4403/4 y V-8680/1; en clavicordio, V-11274. Conciertos de Brandeburgo: grabados los seis por los Busch Chamber Players, a más de otras versiones. Conciertos de clave: Concerto italiano, C-68192/3D, G-D1281/2. Conciertos de Vivaldi: *A. S.*, nº 37 (original), 38 (transcripción de Bach al clave). Clave y orquesta: nº 1, VM-252 álbum, G-DB4420/2; nº 5, NGS-151/2; para dos claves y orquesta, nº 2, G-C2648/9; tres claves y orquesta, nº 2, G-D2080/1, G-W864/5 cuatro claves y orquesta (del original de Vivaldi para cuatro violines), T-SK1317/18; para violín y orquesta: nº 1, C-68227/8D, PD-516636/7; nº 2, VM-221 álbum; nº 3, V-7732-3. Fantasías para clave, G-DA1129, C-68388D; ídem para órgano, V-9284, G-C1812. Goldberg Variations, Album especial. El Arte de la Fuga, CM-206 álbum. *Magnificat*, G-W882-3. *Misa* en si menor, VM-104 álbum. La Ofrenda Musical *(Das Musikalische Opfer)*, V8660, PM-107/8 (trío). Oratorio de Navidad (sinfonía), V-7142. Partitas, V-11483/4, C-68056/7D. Passacaglia y Fuga en do menor, para órgano, G-D1765/6. Pasión, según San Juan, abreviada, C-D15015/6. Pasión, según San Mateo, VM-138 álbum. Sonatas para violín solo: C-67989/90D, C-68152/3D, VM-232 álbum, VM-284 álbum. Suites para violoncello solo, O-238132; sonatas para dos claves y pedal, G-C26114, O-4722/3; ídem para flauta y clave: C-68244/5D, NGS-135/6, C-68426/7D; ídem para clave y viola de gamba, C-DB1322; ídem para clave y violín: P-RI026, G-1632/3, C-68134/5D, C-68136/7D. Sonatas en trío: TM-TI, V-21948, TM-T6. Suites inglesas (clave), V-9476/7, PD-561097/8. Suites francesas (clave), C-88234/5D, C-68236/7D. Tocatas para órgano: en do, V-8895/6; en re menor (tocata "dórica"), C-7265M, B-90146. "Das wohltemperirtes Klavier". Colecciones de H. M. V. y Columbia.

BACH, Johan Christian: Concerto para clave y cuerda en sol mayor, G-K6423/4. Sinfonía en si bemol, V-7483/4. Quintento, *A. S.*, nº 50.

BACH, Johann Christoph Friedrich: Cuarteto de cuerda, C-LFX213. Trío, C-68210D.

BACH, Johann Michel, Motete, P-9156.

BACH, Karl Philipp Emanuel: Concertos (fragmentos), C-7245M, C-XJ5. Sonatas para clave (fragmentos), C-DB830, C-DB831. Suite en re mayor para violas, V-1714/5 y V-7620. Sinfonía nº 1 (Presto), G-28119. "Adiós a mi clavicordio", *A. S.*, nº 24, con cinco piezas para clavicordio de J. S. Bach.

HAENDEL, Georg Friedrich: Fragmentos de *Acis y Galatea*, G-C1742. Suite de fragmentos de *Alcina*, V-1435/6. *La Fiesta de Alejandro*, oda en inglés, G-DB1305. *L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato*, fragmentos, B-90043. Cantata con stromenti, B-90160, frag-

mentos. Chacona para clave, V-1597. Conciertos (orquesta): nº 2, D-T112/3; nº 3, fragmentos, D-T114/6; nº 4, D-T116/7; nº 5, fragmentos, C-G17035D; nº 6, D-T118/9 y D-T115; nº 10, D-T120/1; nº 12, D-T122/3. Concierto para orquesta y órgano, C-68256D. Conciertos para clave y orquesta, completo solamente el nº 6, G-K7392/3. *El herrero armonioso,* variaciones para clave: V-1193, V-6752, D-K682. *Israel en Egipto,* oratorio, fragmentos, C-68412D, D-DX585, RE-MR1045. Largo (aria de la ópera *Xerxes),* V-8806, V-6753, C-7277M, V-7115. *El Mesías,* versión completa, salvo pequeños fragmentos: C (dos álbumes). Edición abreviada, C-DX630/7. Muchas arias y fragmentos de óperas y oratorios. Sonatas: flauta y clave, NGS-137, PAT-PAT37, C-DB1115, C-D17219; óboe y clave, G-D19022; óboe, violoncello y clave, A. S. nº 11; violín y clave, G-D1371, C-5110/1M. *Water Musick,* suite para orquesta, C-68146/7 y V-855031.

En la mayor parte de los casos la realización del bajo cifrado al clave, o aun la parte de clave concertado y solista, está interpretada en el piano moderno.

CAPITULO VI

El drama lírico. La Opera a mediados del siglo xviii. Opera italiana y Opera francesa. Alessandro Scarlatti y la Opera bufa. Los "intromesi" en esta época. La Opera seria. Metastasio. Los géneros líricos menores en Italia y en España. Una revolución democrática. Pergolese. La Opera cómica francesa. Gluck y Piccini. La tradición de la Opera dramática francesa desde Lully y Rameau. Raniero da Calzabigi. Su colaboración con Gluck. Su "reforma" de la Opera. Operas francesas de Gluck. El sentido de las "reformas" en la Opera italiana. Formas líricas y dramáticas en la Opera. Transformación del recitativo. El acompañamiento orquestal desde Metastasio y Hasse a Gluck. Importancia creciente del "recitativo stromentale". Transformación del gusto musical en el siglo xviii bajo la influencia del "cantabile". Melodistas frente a contrapuntistas. Influjo del "arioso" sobre la música instrumental. "Concerti" y "sinfonías" con programa. La expresión instrumental. El "claroscuro" dinámico. La "sinfonía avanti l'opera" se independiza. La Overtura como género instrumental autónomo. Influjo de la overtura dramática de Lully y de la overtura formal de Scarlatti. Influjo del desarrollo de la forma Sonata. La Orquesta. Su formación. Fijación de su estructura sonora. Sus posibilidades "cantables" y dinámicas. La Orquesta de la Sinfonía. Distintas escuelas: Italia, Alemania, Francia. Los músicos bohemios. Las orquestas en las residencias señoriales. Su influjo sobre el desarrollo de la Sinfonía. Los sinfonistas anteriores a Haydn. Hacia una nueva época.

La Opera, singularmente en su especie de "ópera italiana" barroca, atravesaba, mediando el siglo xviii, una crisis provocada por el crecimiento de la ópera francesa bajo el estímulo del valor dramático y la progresiva riqueza de su manufactura, sobre todo tras de Rameau. La famosa "querella de los bufos",[1] que llenó casi todo el siglo xviii en torno a sus dos focos geométricos, Gluck y Piccini (rivalidad que viene en cierto modo a reproducir en Francia, la de Haendel y Bononcini en Londres), tiene un significado mucho más hondo que la oposición entre dos especies del género "ópera": es toda una crisis del sentido estético de un siglo, en el terreno del teatro, semejante a la que en el área de la música instrumental se produce en Alemania, después de Juan Sebastián Bach, con sus propios hijos; crisis que va a esperar a Haydn y a Mozart para resolverse. Y esta crisis estética de los países musicales europeos más relevantes en la segunda mitad avanzada del siglo xviii, Francia y Alemania, tiene un sesgo extremadamente curioso, porque contrasta con lo que fué la tónica de sus sentimientos estéticos en la primera mitad: el nuevo camino se sigue, en Francia, abandonando el espíritu frívolo, elegante, cuyo

estilo rococo y sus frágiles porcelanas de Sevres y Fontainebleau, va a resonar en las de Meissen; ligera actitud que, al decaer el fino arte del clave, se mostrará propicia para aceptar la jovialidad sin esfuerzo de la ópera bufa. El nuevo espíritu, de más hondos acentos, influído por la tragedia clásica, va de Lully a Rameau y de éste a Gluck, en términos tales, que aquél, italiano, y éste, alemán de Bohemia, son, con Rameau, las más grandes figuras y las de empaque más noble y acentos más severos de la nueva ópera de Francia. En un sentido inverso, el misticismo contrapuntístico de Bach, el viejo espíritu religioso y seco de los alemanes del norte florece, al descender al mediodía, en el "clasicismo" vienés, en el cual, si Haydn fuese su Praxiteles, Mozart sería su Leocarés.

Indicamos en su lugar (cap. IV, de la Parte IV) la escasa influencia que el noble esfuerzo que suponía en Italia la ópera de Alessandro Scarlatti había producido en su patria, donde la ópera bufa, con su comicidad arrebatada y la facilidad de su sentido melódico lleno de reminiscencias populares, invadía rápidamente el teatro musical destinado al público llano. El estilo se simplificaba en todos sus aspectos, en el melódico tanto como en el armónico y en la orquestación. El influjo de las pequeñas formas de la canción y congéneres, que había entrado en la ópera romana respondiendo a la "cantata" de la ópera, anulaba la tendencia de Scarlatti hacia el gran trozo vocal, hacia el "aria con da capo", el trozo de gran vuelo expresivo, a los que sustituía la forma breve con sus "canzoni", arietas y duetos.

La ópera de Scarlatti significaba, respecto del movimiento ligero que emprendía el teatro dialectal bajo la forma de la "ópera bufa", un tipo de teatro anticuado; sus mismos procedimientos de escritura eran los de un estilo en liquidación y, aun cuando Alessandro, impelido por el impulso del momento injertase en sus óperas escenas bufas, éstas serían, en él, la excepción; sus ritmos fáciles de sicilianas y tarantelas no eran suficientes para aligerar su modo de pensamiento, de una ambición, y de una capacidad internacionales: así, sus hondas especulaciones en el terreno de la forma, de la orquestación y de la expresión de la armonía ejercieron su influjo sobre los compositores que, aunque influídos por el italianismo, que comenzaba a revestir un carácter de lengua lírica internacional, conforme el latín había sido la lengua de la Iglesia, no eran italianos, sino alemanes, como Hasse y Haendel.

El "tempo" de la ópera scarlattiana resultaba ahora demasiado lento, su circulación sanguínea demasiado morosa. No se había logrado desterrar ese tipo de ópera, que ejercía aún su hegemonía por la nobleza del concepto y la superioridad de su mano de obra; pero los compositores napolitanos le asestan una grave lanzada dándole el nombre de "ópera seria", logrando que los actos breves de la "ópera bufa" se entremezclen con los de aquella otra a manera de distracción y alivio para su gravedad. La costumbre de los entre-

meses, de los "intromesi", era en Italia vieja de siglos, como ya se ha detallado en capítulos anteriores: así, pues, la alternación de los dos tipos de "ópera" caía en terreno propicio. Pero más tarde, cuando la *Opera bufa* quiso ennoblecer un tanto sus acentos, enriquecería sus *libretti* dando entrada en ellos a episodios de cierto patetismo y moderaría el populacherismo de su comicidad, herencia neta de las máscaras de la *Commedia dell'arte*. Recíprocamente, la *Opera seria* se inclinaría, como pasó en España en tiempos de Lope de Vega, a suprimir las loas, entremeses y pasos que estorbaban en el teatro del magno dramaturgo, si bien éste se comprometía a buscarles sucedáneos dentro del marco de la obra, es decir, a intercalar pasajes cómicos entre los dramáticos, cosa que fué típica del teatro de Shakespeare y sobre la que insisitieron mucho los Románticos.. Ese doble camino marca el desarrollo de la "ópera" posterior.

El poeta que ejerce mayor influjo sobre las nuevas óperas "serias" de un italianismo internacional, fué Metastasio, que mantiene en Viena el género de gran porte de la ópera de la corte francesa. Metastasio sigue conservando los coros, suprimidos en Italia por razón del carácter "barato" de la ópera bufa, que los sustituía por los trozos de conjunto en los finales brillantes y se opone a la alternación de recitativos y arias, pues que cambia el aire y el estilo del recitativo según la necesidad expresiva del momento, dando al "recitativo acompañado" un valor que renueva el que había logrado en Monteverde. Este sistema está ya a un paso de Gluck y los músicos intermedios no hacen sino preparar su llegada: tanto Hasse como Haendel en Alemania, y en Italia Vinci, Pórpora, Caldara, Jomelli, Leo y Gasparo Traetta, mal conocido, pero al que se estima como un precursor inmediato de Gluck por su sentido dramático.[2]

Lo que Metastasio aportó a la *Opera seria* lo lograban las comedias costumbristas, de sátira local, de Carlos Goldoni, que mediando el siglo coincidía en Venecia con la vena alegremente burlesca del madrileño Ramón de la Cruz: las piececillas del uno fueron a convertirse en óperas bufas; los sainetes de este otro, en tonadillas. Los libretistas de unas y otras no fueron dignos, en su mayoría, de tan prestigiosos ingenios y en la inmensa mayoría de los casos la letra de ese género menor del teatro lírico se aproxima a la ramplonería..., o la sobrepasa.

Por lo que a los ingenios musicales se refiere, la ópera bufa tuvo una suerte mucho más favorable que la tonadilla,[3] y si en ésta sus piececillas apenas pasan del agridulce del costumbrismo local, de la salerosidad madrileña (cualquiera que fuese la patria regional del compositor, como más tarde ocurrió con la zarzuela y el sainete madrileñista del XIX) la comicidad de la ópera bufa y el fácil troquel de sus piezas, se extendieron por toda Europa en una boga chisporroteante, a lo que contribuyó el idioma italiano hecho vehículo

del lirismo internacional en la segunda mitad del XVIII y, por más que sus fuegos artificiales fueran más brillantes que candentes, el género sirvió de semilla en cada país para renuevos líricos extremadamente fecundos.

Bien que para complacer a los historiadores haya que declarar que la ópera bufa nació en Roma a mediados del siglo XVII, con las óperas de Marco Marazzoli,[4] el género, como tal, procede y llega a cuajar en Nápoles de la forma aún indefinida de los *Intermezzi*. Los tipos bufos existían ya en la comedia musical, donde Marazzoli se inspira, y no es un hecho casual que ese músico tan interesante y tan poco conocido hoy, pusiese en música alguna comedia de Calderón *(No siempre lo peor es lo cierto,* arreglada por el cardenal Rospigliosi con el título *Del male il bene* y estrenada en Roma, 1654), donde continuaban mezclados los "graciosos" (muy discretamente en esta obra de estilo llano y sencillo) con los sujetos serios, según antes se ha apuntado. La ópera bufa, con sus naturales antecedentes, pues que las prácticas populares se transforman en constante adaptación, pero no se inventan, es, como la tonadilla teatral española, un género que se afirma como tal por virtud del libreto: es, pues, un género nacido en la literatura más que en el espíritu de la música, que colabora en él amablemente, pero en un tono subordinado, bajo la forma de breves injertos incitantes. Pero esta servidumbre es la de la *serva padrona,* y pronto anula la gracia musical a la intención cómica del libreto, que debe acentuar sus líneas hasta la bufonería.

Se estima que, desde el punto de vista musical, los finales de las escenas cómicas en las óperas son el germen de donde salió la ópera bufa. La intriga a "trío" de la mujer, el marido y el amante, en la infinita variedad de sus combinaciones, sirve de núcleo a las óperas bufas de Piccini, Paisiello o Cimarosa y llega hasta el *Bastián y Bastiana* de Mozart e incluso hasta el *Barbero de Sevilla,* en donde el trío clásico está completado con los tipos tradicionales de la "comedieta": el pícaro entrometido, la vieja criada, el abate grotesco: Don Bartolo no es sino el Pantalón de rancia historia, Rosina es Zerbinetta y Almaviva el Arlequín de las serenatas: la trama es amable y se presta a todas las combinaciones.

La ópera bufa cumple, en su escenario, la revolución democrática que un siglo más tarde iba a realizar la ópera romántica. Del Olimpo helénico y del alto coturno y la barroca peluca de la ópera de Lully, del historicismo pseudoheroico de los operistas italianos, la ópera bufa desciende, como la tonadilla, al arroyo, a los personajes cotidianos cuyos conflictos caseros son de una capacidad de ridículo tanto más fácil de ser sentida por el espectador puesto que él mismo conoce uno, cien, casos semejantes. El regocijo que el siglo XVIII siente por la ópera bufa es inmenso y alcanza a todas las clases y a todas las naciones. Todos los compositores, incluso los más pres-

tigiosos, pagan su cuota a la moda que alcanza su punto culminante con Juan Bautista Pergolese y que en 1733 estrena la que pasa por modelo y obra representativa del género: *La serva padrona.* Pergolese tenía entonces veintitrés años. A los veintiséis, moría en Nápoles. Poco después, la ópera cómica tiende a desarrollarse, a admitir escenas sentimentales. Cuando va a París, a mediados del siglo, se encuentra con un género rival que, como la ópera bufa, provenía del teatro de barrio, o de feria, pero que respondía más estrechamente, como en España la tonadilla, a la tradición lírica popular. Si Gluck no escribe ya óperas bufas, escribirá, en cambio, óperas cómicas. El gusto de una parte del público francés seguía prefiriendo la ópera bufa italiana y (como se detallará a seguida) oponía a Gluck la alegre música, fácil y transparente, mas no sin calidad, de Nicolo Piccini. En él, el género ha evolucionado considerablemente, y las óperas bufas de Goldoni y Baldassarre Galuppi están lejos ya de las primeras operitas de entremés. La ópera bufa de Paisiello y de Cimarosa reinvidicara sí la máxima categoría a que puede aspirar el género. La vena desde entonces correrá por dos surcos distintos según que la calidad de la música sea del oro más fino, como en el caso de un Mozart, cuya procedencia de la ópera bufa es indudable, desde *Bastian y Bastiana* a *Las Bodas de Fígaro* y *El Rapto en el Serrallo* (mientras que procede de más altos géneros en sus obras de alto porte, como *Don Juan* y *La Flauta Encantada),* o bien cuando sea de plata pura, como en Rossini, cuya aportación al teatro lírico no podría evaluarse ligeramente, pero en quien la ópera bufa, ya decadente desde Cimarosa, cierra su ciclo.

Cuando Gluck llegó a París de paso para Londres, al mediar el siglo, la ópera francesa de carácter ligero titubeaba entre el género basado en su más vieja tradición popular de vaudevilles y comedias *à couplets* de la feria y la ópera bufa italiana. Aquella tradición preparaba el terreno al género extranjero, más trabajado en la forma y más maduro en el estilo, por más que la ópera cómica estuviese ya bien definida en sus líneas generales y en lo típico de sus caracteres desde 1732, con las piececitas de Favart, cuyo genio sonriente preside los destinos de cuantas apariciones ha hecho ese género, en París, de una manera organizada. El triunfo avasallador de la ópera napolitana data de veinte años después. Poco más tarde, en 1756, el napolitano Duni, que había hecho ya entonces toda clase de experiencias en el teatro lírico, se deja llevar del gusto de la sociedad francesa por la ópera cómica y aporta su colaboración. Desde Viena, Gluck seguía un movimiento muy susceptible de encantar a la corte de María Teresa, y durante varios años produce óperas cómicas de fácil vena: trabajo leve para un compositor de su naturaleza. Pero entre tanto, mientras componía esas operitas que apenas exigían de él sino un trabajo mínimo, Gluck, envuelto en un si-

lencio altanero, contemplaba la posibilidad de una transformación profunda del teatro dramático. Vamos a encontrarle en seguida en ese *Orfeo* que, en 1762, reanuda la tendencia que Gluck mostró casi veinte años antes, cuando, al llevar a Londres su *Caída de los Gigantes*, sintió entrar en lo más hondo de su conciencia de músico el acicate del *Judas Macabeo* de Haendel.

Añadiré aquí, para terminar este inciso relativo a la ópera cómica, que el género conoce días de brillantez y alcanza sus mejores momentos con André Danican Philidor, que admiraba a Haendel y fué uno de los primeros franceses que, a ratos, admiraron a Gluck (y de paso se apropiaron alguno de sus trozos); * con Monsigny, a quien se critica una técnica débil compensada por la viveza de la expresión y la exactitud con que sabe traducir los afectos y, sobre todo, con el belga Grétry, en quien la ópera cómica asume un vuelo de altura que reduce a la insignificancia a los posteriores cultivadores del género.[5]

El Gluck que aparece en 1762 con la primera versión de *Orfeo ed Euridice* es un hombre nuevo, se diría, después de su larga producción de óperas cómicas para la corte vienesa, pero que no era sino el que continuaba, en un período de madurez, a aquel otro de 1745. En esta fecha Gluck acababa de cumplir treinta años. En aquella se aproximaba a la cincuentena. Todavía tarda doce años en trasladarse definitivamente a París para comenzar la etapa final, decisiva de su arte y decisiva para la historia del teatro lírico. Entre él y Lully, cuyas tragedias musicales quería continuar Gluck por cuenta propia, se intercalaba todo el episodio de la ópera cómica; pero, sobre todo, había ocurrido un hecho trascendente: la aparición de Rameau en la escena lírica, ya cincuentón, apenas conocido como organista, compositor de piezas para el clave en su juventud y teórico de tal eminencia que toda la teoría de la Armonía actualmente vigente procede de él. El título de su tratado, *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels* (1722), hace conformidad con la época, en la cual los Enciclopedistas, y Rousseau después, pregonan la "vuelta a la Naturaleza" como el antídoto de todos los males sociales.** Lo "natural" busca salida en todas partes: en la ópera es el recitativo llano del que tan altas muestras había dado Lully y que Rameau quiere continuar. No porque sintiese un impulso irreprimible de autor dramático, sino porque quería demostrar la veracidad de sus teorías mediante la comprobación práctica en la cual el recitativo acompañado habría de alcanzar la expresión suma de la palabra mediante el valor armónico del fondo orquestal.[6]

Los contemporáneos de Rameau y sus antecesores interpuestos entre él

* La historia de este plagio de Philidor está narrada por DESNOIRESTERRES, *Gluck et Piccini*, París, 1875, p. 55.

** Véase el cap. 4º, sección final.

y Lully no hacían sino continuar a éste con mayor o menor talento: Marco Antonio Charpentier, Marin Marais, Campra en un plano más relevante, el cardenal Destouches, su discípulo, diletante al viejo estilo renacentista y original por demás.

En Rameau, como en Gluck, había un fuerte sentido de la construcción, pero mientras que Gluck sabía construir con robusta lógica y sentido dramático un acto entero, Rameau, menos dramaturgo que músico instrumental, se perdía en la escena, al paso que era superior a Gluck en las formas puras, en los trozos cerrados de forma dónde la voz y los instrumentos se unen de una manera admirable. En Rameau la armonía tonal llega a su última madurez, y lo que en los otros era excepción está ya metodizado, empleado con regularidad, normalmente. Sus trozos orquestales están llenos de color y de vida, precursores, se diría, del poema sinfónico, que derivó de la overtura beethoveniana en una medida análoga a la de los trozos de Rameau, que derivaban de la overtura de Lully, pero que ya estaban lejos de ella. Y esta propensión de la overtura a transformarse en un trozo sinfónico-dramático va a ser lo primero que habrá de notarse en la gran época de Gluck.

El antagonismo entre las dos ramas del gusto musical que constituye el dramático sentido del siglo XVIII sufre, en Francia, una crisis al morir Rameau (1764). Este antagonismo tenía en Francia caracteres distintos al que dividía en dos mitades el siglo XVIII alemán. El rococo francés había derivado por otros cauces en los que la hegemonía del contrapunto se hacía menos sensible que en Alemania y la música instrumental quedaba pospuesta en importancia y predilección al drama con música, a la ópera. La frase famosa: *Sonate, que m'en veux tu?* de uno de los más significados ingenios de este momento de la vida francesa es significativa: la polémica se extendió en el territorio del canto, a saber, si el francés es el idioma ideal para la música o bien si lo es el italiano.*

Por debajo de las razones de "gusto" había en la discusión otra más importante, que es la relación entre la expresión y la forma.** Los partidarios de la lengua francesa en su calidad de idioma musical estimaban en

* Rousseau fué el promotor de la reacción contra Rameau, al que consideraba demasiado *savant*. Véase Ch. KOECHLIN, "Les tendances de la Musique Moderne Française", en la *Enc. du Cons. de Paris*, 2ª parte, vol. I, pp. 57-58 y 59 *n.* 2 y varios pasajes de las *Confesiones*.

** Rameau, sin embargo, se sujetaba en cuanto era indispensable a los principios tiránicos del "goût", mientras que buscaba su independencia cuando le era posible hallarla. Sobre esta cuestión, tan interesante, de la autocrática hegemonía del "gusto" en las artes francesas de la época, véase Louis STRIFFLING, *Essai sur le goût musical en France au XVIII siècle*. Sobre el *goût* en general y su sentido social en este siglo, puede verse mi ensayo "Notas sobre la Revolución Francesa: III, El *goût* y su desaparición", en *Revista de la Universidad de la Habana*, nº 15, noviembre-diciembre 1937.

primer término la buena prosodia por adquirir la cual se había preocupado tanto Lully; creían que la justa acentuación dramática era condición precisa en el canto, pero al descuidar la forma en la estructura melódica permitían que el canto se convirtiese en un recitativo más o menos melodioso, apenas encerrado en la libertad del "aria", mejor dicho, de los "ariosos", entre los cuales los trozos instrumentales, en su mayor parte de carácter danzable, eran el único elemento de contraste. Los italianistas, en cambio, estimaban en primer lugar la forma cerrada, a la que sujetaban el canto, si bien a costa de la naturalidad en la declamación de las palabras; pero este defecto de naturalidad se compensaba con la que el canto adquiría en la "ópera bufa" por el hecho mismo de estar referido a episodios cotidianos, a intrigas vulgares, mientras que en la ópera de Lully y Rameau el canto estaba puesto exclusivamente al servicio de situaciones tan enfáticas como sus personajes, dioses o reyes, o héroes igualmente mitológicos. Por un fenómeno reflejo, el idioma francés aparecería como una lengua musical solemne, fría, pomposa, mientras que el italiano mostraría unas cualidades de viveza, volubilidad y gracia que, naturalmente, no excluyen la posibilidad de ser tratadas con una buena técnica, dentro de intrigas dramáticas de noble porte espiritual y no sólo al alcance de la ópera bufa. Ambos puntos de vista toman un color simbólico bajo el nombre de sendos compositores con quienes llega a su apogeo, para decaer en seguida, la famosa "guerra de los bufos": Gluck en aquel caso, Piccini en este otro. Mas, en ambos casos, una "reforma" era necesaria. Precisaba despojar al drama lírico de aquel énfasis y empacamiento de la tragedia francesa,* mientras que era menester despojar a la ópera italiana de la mecanicidad en que había caído al limitar sus argumentos a esquemas sin sombra de patetismo, simples bastidores que soportaban el juego de las arias y trozos de una vocalización "instrumental", de puro virtuosismo laríngeo. Metastasio, buen poeta, interesado en que se concediese al episodio mayor atención que la que un público elegante y frívolo dispensaba a la ópera "para cantantes" fué el primer interesado en la "reforma" de ese tipo de ópera. Los partidarios del drama musical a la francesa comprendían asimismo esa necesidad de reforma ** y la muerte de Rameau dejó libre el camino hasta Viena, donde encontraron al músico que venía a sus deseos como anillo al dedo. Ese músico era Gluck, que hasta entonces apenas había hecho otra cosa sino componer óperas convencionales para la corte austríaca, pero que desde 1762, al intentar en su *Orfeo ed Euridice* un tipo de música más elevado, que no fué entendido, veía ante sí un dile-

* Sobre la conexión entre el drama lírico de Lully y el de Gluck, véase H. PRUNIERES, *Lully*, París, H. Laurens, pp. 117 y 120.

** Hacia 1760 Diderot, en su panfleto *Le neveu de Rameau*, expone muy discretamente el problema relativo a la declamación lírica y al canto propiamente dicho.

ma que consistía en continuar su carrera de compositor a la moda o renunciar a ella pasándose al criterio "revolucionario". Circunstancias especiales le permitieron resolver el conflicto dentro de este sentido.

En efecto, el fracaso del primer *Orfeo* había obligado a Gluck a componer varias obras más en el estilo convencional; pero, no desalentado, y con la esperanza de que sus esfuerzos revolucionarios lograran un triunfo, Gluck daba al público vienés, en 1767, su *Alcestes,* que proseguía el camino iniciado en *Orfeo ed Euridice,* al paso que su "manifiesto" desde entonces famoso daba estado a las ideas circulantes acerca de la reforma operística * y atacaba, sobre todo, la vanidad de los cantantes. Ni los escritos de Addison en Inglaterra, ni los de Algarotti y Marcello en Italia, ni los de Diderot,

* "En la estructura de una ópera, el número de caracteres estaba limitado, por lo regular, a seis, tres de cada sexo, y si esto no constituía una regla positiva era a lo menos una costumbre de la que apenas había quien se atreviese a prescindir; práctica cuya excesiva fidelidad introdujo debilidades y cosas absurdas en algunas de las más finas obras de Metastasio. Los principales cantantes, varón y hembra, tenían a su cargo las arias de diferentes clases. [(Estas arias eran de cinco especies: *Aria cantabile, Aria di portamento, Aria di mezzo caractere, Aria parlante,* también denominada *Aria di nota e parola Aria di strepito* o *Aria infuriata;* finalmente, *Aria di bravura* o *d'agilita.*)] La pieza debía estar dividida en tres actos y no pasar de un número determinado de versos. Era necesario que cada escena terminase con una "aria"; que un mismo carácter no tuviese dos arias seguidas; que una "aria" no estuviese continuada por otra de la misma clase y que las arias principales de la pieza diesen fin al primero y al segundo acto. En el segundo y en el tercero debía haber una escesa consistente en un recitativo acompañado, un aire de ejecución brillante y un gran dúo cantado por el héroe y la heroína. Había coros ocasionales, pero tríos y otras piezas concertadas se desconocían en la Opera, excepción hecha de la Bufa, donde comenzaba a aparecer." George HOGARTH, *Memoirs of the Opera* (1851), cit. por W. H. HADOW, *The O. H. of M.,* vol. v, "The Viennese Period". Hogarth parece basar sus opiniones sobre las que STENDHAL expone en su *Vie de Métastase,* cartas terminadas en Londres en 1814.

Por su parte, Gluck decía en el prefacio a la *Alcestes* que la función de la música es la de sostener a la poesía sin interrumpir la acción ni desfigurarla con ornamentos superfluos. Ninguna concesión debe hacerse a la extemporánea vanidad de los cantantes; el calor de un diálogo no debe enfriarse mientras el actor introduce un ritornello o exhibe la agilidad de su garganta apoyado sobre una determinada vocal; la vieja forma del aria "da capo" debe rechazarse por ser antidramática y aún la sagrada distinción entre el aria y el recitativo debe proscribirse en la medida de lo posible. La overtura debe preparar a los espectadores para la acción que va a desarrollarse a seguida, dándoles idea de su contenido dramático; los instrumentos deben emplearse de acuerdo con la propiedad dramática de su timbre y no en la medida de la habilidad de los instrumentistas; no debe haber despliegue de dificultades a expensas de la claridad; no virtuosismos; no violaciones al buen sentido y, sobre todo, es menester tener en cuenta que no existe regla alguna que no pueda ser sacrificada para obtener un efecto.

Entre ambas opiniones merece mencionarse la de Metastasio, cuando dice que "si la música unida al drama toma predominio sobre él, la música, tanto como el drama mismo, sufren en consecuencia". (Cit. por C. GRAY, *The history of Music,* Londres, 1935, p. 169.)

Marmontel, Rousseau y otros más en Francia (cada cual dentro de sus puntos de vista) tenían gran repercusión en la corte vienesa. París era el gran hervidero de pros y contras y Gluck comprendió que sus ideas tendrían repercusión más viva en la capital francesa que en la austríaca.

Estaba por entonces en Viena, en calidad de agregado a la embajada francesa, un cierto aficionado conocido por le *bailli de Roullet*,* que persuadió a Gluck para que pusiese en música un arreglo suyo de la tragedia de Racine *Ifigenia en Aulida*, para lo cual había colaborado con Raniero da Calzabigi. De Roullet, por su parte, se comprometía a informar a la Academie Royale de Musique del entusiasmo de Gluck por el teatro francés, por la lengua francesa, por el estilo francés de composición (es decir, la tragedia musical de Lully a Rameau), tanto en la declamación como en las danzas, etc., sin olvidar una ligera mención del buen éxito económico del *Orfeo* en Bolonia. Rameau había muerto, como se dice, hace pocos años y los músicos oficiales, como los del Conservatorio, carecían de un músico suficientemente importante que mantuviese erguido el estandarte de la tradición, mientras que los escritores que la defendían resultaban impotentes contra los ataques cada día más fuertes y más frecuentes de los Grimm, Diderot, Rousseau mismo, que al día siguiente de *Le Devin du village* se pasó al bando de los italianistas; ** de Marmontel, Favart y Sedaine, que escribían *libretti* a la moda bufa, y de Monsigny, Philidor y Grétry, que entronizaban en Francia el estilo de Pergolese y sus coetáneos y paisanos. En consecuencia, de Roullet consigue que la *Académie Royale* lea el primer acto de *Ifigenia en Aulida* y que, tras de su aprobación, esa entidad haga a Gluck un contrato ventajoso en el cual se le pedían seis óperas que siguiesen la misma tendencia. Con ese ofrecimiento y la protección de María Antonieta, con sus sesenta años próximos, además, Gluck se traslada a París, conociendo mal el idioma, las costumbres y, sobre todo, los vicios de los escenarios líricos. Con obstinación, diplomacia, amabilidades con los panfletarios, amenazas a los cantantes y a los bailarines, paciencia y genio, Gluck logró levantar la cortina para *Ifigenia*, mientras preparaba nuevas versiones de *Orfeo* y de *Alcestes*. Los italianistas comprendieron que su nuevo rival era demasiado grande y se limitaron a ataques superficiales. Un

* Desnoiresterres, *Ob. cit.*, pp. 78 *ss.* Sobre la ópera francesa en el siglo xviii y sus personajes mayores y menores, pueden verse multitud de anécdotas, referencias sueltas, en Emile Campardon, *L'Académie Royale de Musique au xviii siècle*, París, 1884, 2 vols.

** Alfred Pochon, *J. J. Rousseu, musicien, et la critique. Essai de mise au point*, Lutry, Vaud, Suisse, 1940.

La lectura del *Dictionnaire de Musique*, de Juan Jacobo (1764), es de un interés permanente para conocer no sólo las ideas de este hombre, tan grande como curioso, sino las de su época.

error de Gluck renovó pasajeramente las disputas, pues que, sin darse cuenta de que su terreno era el de la tragedia, ofreció a la corte una ópera bufa a la vieja moda vienesa, *La Cythère assiégée.* Los italianistas vieron claramente que Gluck no podía competir con ellos en este terreno y aprovecharon la circunstancia para llegar a un armisticio según el cual reconocían el talento dramático de Gluck mientras que le reprochaban su falta de gusto, su escaso conocimiento de la armonía, su ningún contrapunto, su falta de ligereza, su orquestación demasiado densa y... sus faltas de prosodia (lo cual era lógico en un alemán que conocía mal el idioma de su nuevo, aunque tardío, país de adopción).

Pero ¿cuál era el músico que podían oponerle? Los maestros italianos más famosos o habían muerto, como Jommelli, o estaban firmemente colocados en otros países, cuyos monarcas les festejaban, como el Zar a Paisiello, que llegaba a San Petersburgo para sustituir a Traetta, muy enfermo. Sachini pasaba en Londres como el sucesor de Haendel y, por otra parte, su música tenía una blandura que la hacía inútil para el caso, mientras que Sarti volvía a las tierras meridionales cansado de climas hostiles, como el de Copenhague. De todos, Traetta habría sido el más susceptible de ser opuesto a Gluck, a causa de su gran vena lírica, de su profundo sentimiento dramático y de sus oportunas orquestaciones. En su defecto, un paisano suyo, nacido en las soleadas tierras napolitanas donde la ópera bufa había inaugurado su carrera triunfal y que había comenzado la suya en los teatrillos en dialecto del país, se apareció a los "bufonistas" como el hombre hecho a su medida. Nicola Piccini heredaba, en efecto, la musa chispeante de Leo y Durante, sus maestros, y tuvo que luchar contra el entusiasmo delirante, pero demasiado trivial, que despertaba Logroscino, con quien logró rivalizar triunfalmente, sobre todo después de dar su *Cecchina, ossia La buona figliuola* a aquel público ligero que iba desde el marmitón al virrey y cuyos gustos compartían los habituales de la taberna con los selectos admisibles en los salones dorados.

Curiosamente, *La Cecchina* iba brotando de la mente cantarina de Piccini por el tiempo mismo en que Gluck meditaba morosamente las amplias frases del *Orfeo.* Como en el caso de otros compositores de fácil vena, su popularidad se convirtió pronto en una carga abrumadora, cuando Piccini encontró que le iría mejor un tono menos frívolo y un aire más sereno, apetecible para su talento en vías de madurez. Perdida la popularidad, vino la melancolía, y Piccini vivía retirado en su tierra natal cuando, en 1776, recibió la invitación de los parisienses que querían oponerlo al torrente avasallador de Gluck.

Piccini era demasiado buen músico y artista consciente de sus ventajas tanto como de sus defectos; sin embargo, en la situación de espíritu en que

se hallaba debió de influir el entusiasmo de quienes le aplaudían y, aun- aceptó un ofrecimiento del que solamente podía salir airoso si escuchaba, mejor que a las ligeras musas napolitanas, las ideas más hondas de quienes estimaban que era necesario revisar la hechura de las óperas al uso y proceder con una seriedad a la que no se oponían el gusto italiano ni el francés. Una de sus ventajas consistía en su talento de orquestador, que había experimentado durante su estancia en Stuttgart, en cuya corte, y a la altura de la *Alcestes* de Gluck, podía disponer de una orquesta de no menos de cuarenta y siete componentes. Si en la expresión profunda de sus situaciones dramáticas Gluck se llevaba la palma, en los trozos de simple y neta música Piccini era quien salía favorecido, tanto como en los momentos en que se requería un lirismo tierno, apasionado y fácilmente comunicable al auditorio. Marmontel, d'Alembert, La Harpe y otros escritores le dirigían ditirambos que eran diatribas cuando iban lanzados en contra del bohemio-teutón. Suard y el abate Arnaud eran casi los únicos en defenderle contra media docena de detractores, entre los cuales alguno, como Marmontel, llegó a escribir un poema entero, *Polymnia*, para ensalzar a Piccini y a la música italiana. Pero el abate dedicó a Gluck y a las ideas que manifestaba en *Alcestes* todo un tratadillo que, si no era la *Profesión de fe del vicario saboyano*, era una *Profesión de fe en música*. La polémica fué fecunda en folletos, libelos y demás especies que se recogieron anónimamente en Nápoles y París, en 1781, bajo el título general de *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck.*

Monsieur Berton, el director de la Gran Ópera parisiense, vino a poner punto final merced a un arbitrio que hoy juzgaríamos poco decoroso, pero que no lo pareció tanto en un momento en que los compositores se servían sin escrúpulo de un mismo libreto. Berton propuso a Gluck y a Piccini una ópera sobre la *Ifigenia en Taurida* de Racine, lo cual aceptaron ambos, con la condición por parte de Gluck de ser él quien apareciera en primer lugar. Su obra se estrenó en la primavera de 1779. El éxito fué inmenso, de tal manera que sus detractores permanecieron mudos. Pocos meses después, terminado su contrato, abandonaba París a su contrincante. Desilusionado, Piccini sólo dió su *Ifigenia* dos años más tarde. *Didon*, su mejor obra, aparece en 1783; pero Gluck no responde ya, dejando el camino libre a otros italianos que aparecen con nuevos bríos: Salieri, que fué su discípulo, y Sacchini, que se presenta en París el mismo año que *Didon* con un *Renaud* que se lleva la atención de los aficionados.

Desde entonces Piccini no recoge sino fracasos. En 1789 las ráfagas revolucionarias soplan demasiado crudamente y Piccini regresa a Italia. La "querella de los bufones" enfría sus fuegos. Cuando, en 1798, Piccini

vuelve a París, es para encontrar lo que las revoluciones dejan tras de sí: propiedades confiscadas, fondos desaparecidos en los bancos, olvido y lástima. Recoge alguna pensión poco menos que caritativa, Napoleón le regala veinticinco luises... El último año del viejo siglo Piccini muere en Passy, cerca de París (7 de mayo de 1800). Gluck y Sacchini se le habían adelantado. El germano, en Viena (15 de noviembre de 1787): buen colega, Piccini propone la celebración de conciertos anuales en memoria suya. Sacchini había bajado a la tumba el año anterior, en París: Piccini le hace el elogio fúnebre, generoso y delicado.

Las obras que Gluck escribió para cumplir su compromiso parisiense fueron, en primer término, el *Orfeo,* rehecho sobre el estrenado en 1762, y para el cual compuso de nuevo toda la música, a la que añadió trozos nuevos. El primer protagonista fué un capón, Guadagni, mientras que el segundo era un tenor, lo cual obligó a cambios radicales; pero al resucitar Paulina Viadot esa obra, la famosa cantante, hija de Manuel García, hizo una tercera versión en la cual hay trozos de las dos auténticas (la historia, junto a la aparición de una famosa aria del compositor italiano Bertoni, que había escrito su correspondiente *Orfeo,* está narrada por Berlioz en *A travers chants* y puntualizada por Desnoiresterres en su libro sobre Gluck y Piccini). La versión francesa del *Orfeo* se estrenó en 1774. En 1776 vino una nueva versión, en francés, de la *Alcestes,* tras de la cual Gluck trabaja en dos óperas, cuyos libretos habían sido ya musicados por Lully, *Rinaud* y *Armida.* Entre tanto, se vió obligado a ausentarse de París, y a su regreso se encontró con la novedad de que Piccini estaba poniendo música al *Rinaud,* lo cual hizo que desistiese de continuar trabajando en esa ópera, al paso que la *Armida* aparece en la escena parisiense en 1777. Las dos últimas obras son *Ifigenia en Taurida,* que se estrena en 1779 con un éxito triunfal, mientras *Eco y Narciso* es un fracaso, que le amarga y le decide a precipitar su regreso a Viena, seis meses después del estreno de *Ifigenia.*

La cualidad eminente de Gluck fué su poderoso instinto monumental en el que late inequívocamente su sangre centroeuropea. Pero esta propensión era responsable de que Gluck no lograse ceñir en conjuntos homogeneos los trozos breves de que se componía la ópera de procedencia italiana. Lo que él necesitaba eran vastos cuadros en donde poder pintar escenas de robusto dibujo destacadas sobre fondos armónicos que diesen unidad de color y de ambiente patético al episodio. Su deseo estaba ya manifiesto desde *La Caduta dei Giganti* y *Pirame e Tisbe;* pero, como Desnoiresterres observa justamente, Gluck necesitaba un poeta y el mundo filarmónico del momento apenas podía concebir la existencia de poetas superiores a Metastasio, que había provisto a Gluck de casi todos sus libretos:

precisamente los que se le habían quedado chicos. Fué un excelente conocedor de la poesía de Metastasio, comentador de su edición francesa, el hombre que providencialmente se apareció a Gluck como Rinuccini a Peri y Caccini, llevando en sus manos un nuevo *Orfeo*. Este hombre, el liornés Raniero da Calzabigi, diplomático y poeta, era, otra vez, un ejemplo del diletantismo fecundo al modo florentino.

Lo que principalmente preocupaba a Calzabigi era de índole netamente teatral: la "situación", y con ella y con toda la intensidad lírica o dramática que requiriese, su preparación y su resolución. En estos tres tiempos de la acción teatral estriba su naturalidad, su vida sobre la escena y la progresión lógica de ella: una lógica que, en el lenguaje de los Enciclopedistas y del Romanticismo, se titulaba "naturalidad" * y que, en resumen, no es sino eso: lógica, arte de saber conducir los episodios, de desarrollar la acción, sin cuyo arte la escena cae, como caía en todos los operistas anteriores por muy grande que fuese su esfuerzo por buscar lo natural; motivo éste, además, por el cual los operistas "por números" tenían, provisionalmente, razón, porque buscaban la ley de su estructura en otro orden de ideas convencional, arbitrario, pero consonante con el estilo de donde procedía el género, estilo largamente madurado. Así es que los defensores de Piccini y los de Gluck pensaban justo por turno, porque aquéllos veían en el italiano un músico hábil, perfectamente consecuente con una tradición, mientras que no veían aún con claridad las bases estilísticas de Gluck. Y, ál revés, los defensores de éste, que partían de otro principio diferente, el de la enérgica

* "El sentimiento de la Naturaleza a lo Rousseau había empapado a la generación joven de todos los países de la Europa central... Entre los músicos alemanes, Gluck fué el primero contagiado por el rousseaunismo. Su *Orfeo*, la primera ópera dentro de su nuevo estilo, su *Alcestes*, no tuvieron buen éxito en Italia, donde se desdeñaron y no se les prestó atención. En 1769 en Parma, en Bolonia en 1771, en Nápoles en 1774, se las encontró ridículas y provocaron la burla. En José Haydn se observa asimismo una crisis romántica hacia 1772, mientras que Hasse, Nauman y otros clásicos permanecieron indemnes al contagio. Este "mal del siglo" atacaba sobre todo a los temperamentos del norte. El triunfo de Gluck, lejos de ser general en Viena, no comenzó sino en París, con la representación de *Orfeo* en 1774; es decir, en la ciudad donde había estallado la gran revolución en el mundo de la sensibilidad, y en la que se agitaban los profetas más espirituales y más osados, mientras esperaban el día en el cual esta subversión del sentimiento habría de convertirse en una revolución en el terreno de los hechos. Sin Grimm, sin Rousseau, Gluck nunca habría renegado de la escuela neo-napolitana y no habría "reformado" la ópera. El Romanticismo no es, en el nuevo estilo gluckista, la causa principal; sin embargo, es la que sobre todo disgustó a los italianos. Italia no tuvo un Romanticismo hasta mucho más tarde; es la época del "risorgimento", en un momento en el que Byron inflamaba los corazones y que tras de Alfieri escribieron sus poemas Monti, Silvio Pellico, Fóscolo, Manzoni y Leopardi." Arthur SCHURIG, *W. A. Mozart*. Ed. francesa de J. G. Prod'homme, París, 1925, pp. 117-118.

expresión y la naturalidad de la situación escénica, atacaban a Piccini desde este punto de vista, que le era enteramente ajeno.*

En su colaboración, Gluck y Calzabigi no se limitaron a la escritura sobre el papel, sino que, movidos por el instinto teatral, se preocuparon sobre todo del montaje de la obra en todos sus aspectos: el músico, incansablemente y sin cuidado por la fatiga de sus intérpretes, cuidó la orquesta y los cantantes; Calzabigi, a los actores y la puesta en escena. El resultado fué el que sigue a todo principio revolucionario: desorientación; pero se tuvo intuitivamente el sentimiento de que algo grande estaba sucediendo. Si no en seguida, porque la sociedad vienesa no era el medio adecuado, ese algo ocurrió cuando Gluck, estimulado por Calzabigi, que no quería empezar y terminar en el *Orfeo,* se pone al trabajo en aquella *Alcestes* en cuyo prefacio el músico, de la mano de su mentor italiano, hace su declaración de principios: desde los tiempos de Galilei, Caccini, Cavalieri y Monteverde, que también gustaban de expresar en letra impresa sus ideas de reformadores,** no se había intentado nada tan profundo ni tan completo, pero el tiempo pasado entre aquellos genios y este último no había sido inútil. Gluck llega cuando es tiempo oportuno, y este tiempo no se había presentado con tal oportunidad ni con Lully ni con Rameau, ni en la primera mitad de la propia carrera de aquél. Y tan prudentemente procede Gluck,

* "La gracia, la variedad, la gallardía y la dulzura de la modulación son las que principalmente constituyen el mérito de la música italiana, y son causa de la preferencia que le dan los inteligentes sobre la música de las demás naciones. En vano los alemanes se jactan de haber perfeccionado la armonía y la música instrumental; y en vano los franceses han intentado con una multitud de papelotes escritos sobre el asunto disminuir el alto crédito de que gozan, así la composición como el canto italiano. El *superbissimum aurium juditium,* como lo llama nuestro español Quintiliano, ha destruído las rivalidades y reunido toda la Europa docta en favor de las modulaciones admirables de Pergolese, de Pérez, de Terradellas, de Durante, de Buranelo, de Cicio, de Maio, de Paisielo, de Sarti, de Anfossi y de otros muchos. Y si todavía se admiran en Francia, sin estudiarse, las sinfonías y los recitativos de Luli, si el espíritu de partido, apoyado en la doctrina y verdadero mérito del caballero Gluck, levantó hasta las estrellas su estilo enérgico y vigoroso, su instrumentar lleno de armonía, su expresión fuerte y varonil, y su exactitud en acomodarse al sentido de las palabras, sin embargo la parte más sabia de la nación, y la más imparcial, se ha declarado en favor de la melodía animada por la sensibilidad del estilo dulce, afectuoso, claro y hermoseado con todas las gracias del arte y del dibujo elegante y limpio que tanto deleita en las composiciones de Piccini, de Traeta y de Saquini." E. ARTEAGA, *La belleza ideal como objeto de las artes de imitación,* ed. de Madrid, 1900?, pp, 165-166.

** Sobre el *Dialogo della musica antica e della moderna* de Vicenzo GALILEI (1581), que es el primer ensayo donde se discute la expresión y naturalidad del recitado en canto; sobre el prólogo a las *Nuove Musiche,* de CACCINI (1614) y el de Emilio DEI CAVALIERI a su *Rappresentazione di Anima e di corpo* (1600), y sobre los escritos de Monteverde sobre la música en el drama (1633-34), véase el cap. III de la Cuarta Parte.

y tan poco se fía de los éxitos del momento (ni se deja desanimar por los fracasos, que sabía ser fruta de la estación) que, lejos de cortar puentes con el pasado, sigue practicando el género de óperas de encargo hasta que ocho años después de la *Alcestes,* en 1775, tras del triunfo parisiense del *Orfeo,* todavía quiere cerciorarse de si el viejo estilo realmente periclita y ofrece entonces a los franceses aquella *Cythère* cuya ruidosa caída tuvo, para él, la elocuencia necesaria y definitiva.

Cuando Gluck, cuyos esfuerzos iban seguidos de largas etapas de sequedad, intentó dar al público parisiense óperas como la mencionada, su "reforma" había hecho ya camino. El también ha recorrido una larga vía. Su última *Ifigenia,* la *Ifigenia en Taurida,* que ofrece en 1779 a aquel público generoso y de tan fina percepción, tan finamente intelectual, es ya la obra de un hombre que ha cumplido sesenta y cinco años. En ella exhibe Gluck su resplandor final: su Overtura, tanto como su precursora, la de *Ifigenia en Aulida,* magno trozo que Wagner amplió con agobio y sin necesidad real, señala, con la Overtura de *Alcestes,* el camino de la música romántica alemana, mientras que el resto de la ópera se compone de retazos hábilmente aprovechados, incluso con genio, pero donde el grande hombre no oculta su estado de agotamiento.

En sus *Memorias secretas,* Gluck muestra que su capacidad de gratitud hacia los franceses estaba corroída por los ratos amargos que los piccinistas le habían hecho pasar. Vuelve a Viena, al parecer decidido a no coger más la pluma; y tiene para ello una razón suficiente, que le insinúa su agudo instinto de músico: "él", el Gluck de *Orfeo,* de la *Alcestes* y las *Ifigenias,* constituye, él lo sabe, una página admirable en la historia del drama lírico; pero era una página que estaba dando la vuelta. Frente a su crepúsculo de apoteosis se levantaba en un tímido amanecer un genio nuevo; suave aún en sus tintas, que en seguida van a componer el soberbio espectáculo de una aurora de primavera: un tiempo nuevo se acerca.

La historia de la Opera es una larga serie de "reformas", desde la invención florentina hasta nuestros días, en las que todavía no se ha encontrado la forma definitiva, por lo cual cabe pensar que no ha de encontrarse nunca. Por lo que a la "reforma" de Gluck se refiere, tenía dos partes, como se comprende (pues que Gluck no se escribía los libretos de sus óperas): una era la que concierne al músico; otra, la relativa al libro. Si la primera era importante, la segunda era decisiva, porque hasta las llamadas "óperas francesas" de Gluck, escritas o reformadas de anteriores versiones entre 1774 y 1779, la ópera era un espectáculo que carecía de construcción lógica, y, desde el punto de vista de la música, era una especie de concierto escénico, una larga serie de arias, dúos, bailes, trozos de conjunto y preludios o "sin-

fonías" de orquesta. En esa cantidad de trozos líricos, ninguna estructura, ningún proceso lógico basado en el argumento, sino únicamente, una mayor o menor conformidad con lo que se estimaba como tradición. Gluck había sentido la necesidad de que la música marchase de acuerdo con el sentido dramático predominante y de que éste se tradujese en una literatura apropiada a los acentos expresivos que el músico debía, a su vez, traducir en la lengua musical. La primera necesidad que vió para ello fué la de simplificar la acción y que los sentimientos que la determinan fuesen claros, elementales, fácilmente percibidos o sentidos por el auditor por su propia sencillez, en conformidad, en esto, con el sentimiento de la tragedia clásica. Después vendría lo propiamente musical, de lo cual él estaba seguro, pero, naturalmente, necesitaba un poeta que escribiese su argumento de acuerdo con esta manera de ver. Que, por otra parte, no tenía una originalidad especial y estaba reconocida por varios ingenios. Es decir, que, como ocurre con aquellas "reformas" que resultan fructíferas, Gluck lo que hizo sobre todo fué recoger y plasmar unas ideas que estaban, como se dice, "en el aire". Para ello tuvo la buena suerte de encontrar a la persona que necesitaban en el poeta Ranieri da Calzabigi.

Por esa época Gluck era ya un hombre provecto, un viejo compositor de óperas a la manera habitual, la mayor parte de cuyos libretos le habían sido provistos por el abate poeta Pietro Metastasio. Puede creerse, pues, que este fecundo versificador, músico de fino gusto además, representaba el viejo criterio y Gluck, el nuevo; pero nada hay más lejos de la verdad. Metastasio fué, precisamente, uno de los propulsores de la reforma de la ópera, y no él solo. Mediado el siglo, a la altura de la primera versión del *Orfeo* (1762), circulaban aquí y allá escritos sobre esta cuestión, principalmente por Scheibe, en Hamburgo; los enciclopedistas, en París, y el Conde Algarotti, en Nápoles. En el año 1755, simultáneamente con una edición de las obras de Metastasio prologada por el gentilhombre romano, paisano suyo, Ranieri da Calzabigi, y en cuyo prólogo exponía éste sus ideas sobre el particular, el Conde Algarotti publica un *Saggio sopra l'opera in música* que parece haber sido conocido y meditado por el futuro autor del *Orfeo* y las *Ifigenias*. En ese ensayo preconiza Algarotti el empleo de argumentos legendarios o mitológicos, prescindiendo de los históricos; hace ver la necesidad de la unión entre la poesía y la música; manifiesta que el preludio intrumental "debe formar parte de la acción como el exordio de un discurso y preparar al auditor a recibir las impresiones del drama"; da consejo sobre el acompañamiento de los recitados y, finalmente, hace ver la inutilidad de los bailables, verdaderos postizos injertados en la acción dramática. Como ejemplo de sus teorías traza algún escenario de ópera,

entre ellos una *Ifigenia en Aulida*, que fué la que más tarde utilizarían Gluck y su colaborador Du Roullet.

Por su parte, Ranieri da Calzabigi (que colaboró con Gluck en el *Orfeo*, la *Alcestes*, *Páris y Helena* y *Las Danaides*) recaba en alguna ocasión la prioridad de sus ideas sobre las del músico, y Gluck, en efecto, lo reconoce así en una carta que envía al *Mercure de France* en 1773; pero, gentilhombre como era, el italiano no oculta que esas ideas circulaban ya en Francia, citando al efecto a Quinault, como más significativo. En una "riposta" que dirigió en 1790 al famoso jesuíta madrileño Esteban Arteaga, que pasó casi toda su vida en Bolonia cerca del P. Martini, y cuyo libro sobre *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano* (1783) es el más elocuente de todo cuanto se escribió sobre el asunto, Calzabigi afirma que fué él quien eligió a Gluck para poner en música su *Orfeo*, lo cual le inspira, a su vez, otra respuesta al jesuíta socarrón: *Riposta che ritrovó calmamente nelle gran citá di Napoli il Licenziato Don Santigliano di Gilblas... alla critica ragionatissima delle Poesie Drammatiche del C. de Calzabigi*, diciéndole que "Calzabigi inspiró a Gluck una música maravillosa sobre una detestable poesía, mientras que hasta entonces sólo había escrito música vulgar sobre los dramas divinos y la celestial poesía de Metastasio". Esta última parte de su "riposta" no era un sarcasmo más, sino que, en efecto, era el criterio general en ese momento acerca de la poesía de Metastasio, a quien "tous les musiciens se sont donnés", según la frase de un escritor francés de la época,[7] para componer no menos de mil doscientas partituras sobre sus versos, en los que se reconocía (ya se ve con qué unanimidad) una fluidez, una facilidad, una musicalidad sin igual, el espíritu mismo de la música en palabras, tan bien dispuestas en su agrupación en frases, en sus reposos, en sus ritmos (*nombres*, decía Marmontel), en todas las partes de que se compone una melodía, que parecía como si Metastasio las cantase él mismo al tiempo de escribirlas, cosa que, en efecto, hacía hasta en su menor detalle al entregar sus versos a los músicos, siendo este poeta un poco músico y un gran modesto, que proclamaba (no sabemos con qué grado de ironía) la piedad que músicos como Caffarello habían tenido por sus versos, a los cuales había regalado una música mucho mejor que la suya propia, llena de defectos.

Finamente, Marmontel dice que este poeta, galante abate al estilo dieciochesco, tenía al escribirlos "el presentimiento" de la música que les convenía; pero esta adivinación, que Metastasio expresa diciendo que la poesía italiana "no echa raíces hasta que se le juntan la música y la representación", es la mejor manera de afirmar el principio estético según el cual la ópera es una forma de arte "nacida del genio del idioma", principio constantemente olvidado y cuyo olvido conduce a los infinitos errores de cuantos músicos quisieron, sucesivamente, fundar "óperas nacionales" sobre un juego

poético-musical esencialmente italiano, desde Federico el Grande hasta los buenos zarzuelistas españoles, que no fueron buenos como músicos más que cuando descalzándose el alto coturno de dramas al estilo altisonante de *Gli Amanti di Terrollo*, por ejemplo, se ponían a lirizar, en alpargatas, sobre el drama de una moza de mesón.

Fuera de las formas líricas cerradas de la poesía musical de Metastasio, como son sus *canzonette, arie e cantate*, que, más o menos bien, han encontrado hechura en otros idiomas, la parte más importante en el drama lírico radica en ese "recitativo" que es la consecuencia de la "reforma" florentina y su *in armonia favellare*. Puesto que la *ópera in música* nacía bajo ese signo, toda su evolución tendría que hacerse a su sombra, lo cual, si en Italia pudo ser admisible, no lo era en los demás países, donde la razón esencial del "recitativo" semicantado no tenía por qué comprenderse y que, como en España, se rechazó de plano, al paso que su presencia o ausencia promovía un sin fin de confusiones acerca de lo que era estrictamente "ópera" o no lo era. En la misma Italia, el recitativo llegó a constituir una rémora en más de un caso; pero el teatro de gran empaque lo creyó siempre su mejor aliado, y aún para manifestarle su agradecimiento y dar alguna mayor unidad "sonora" a la obra entera inventó, finalizando el siglo XVII, acompañarlo con la orquesta. Así nació el *recitativo stromentale* o *accompagnato* que, en rigor, estaba ya presente en la ópera de Monteverde, y que, empleado luego por Lully, después por Haendel y más normalmente por Vinci, entrado el siglo XVIII, va a alcanzar su manera definitiva de empleo por Hasse, quien ve en él la mejor manera de expresar los acentos dramáticos en su dramatismo más exasperado. Apenas es necesario añadir que si el *recitativo stromentale* estorba cuando no es sino una manera de unir dos trozos de forma, es, en cambio, la fuente de donde ha salido todo el teatro dramático-musical, puede decirse que desde Gluck hasta Wagner. Y, por otra parte, indirectamente, da origen a los pasajes de música instrumental libres, que desde este momento van a tomar parte tan importante en la música concertada.

La importancia dramática del recitativo sobre un fondo de orquesta fué comprendida, sobre todo, por Metastasio, quien comunica a Hasse sus ideas respecto a este punto, en 1749, en una carta célebre,* [8] carta que hace ver con qué precisión y minuciosidad componía sus textos y qué concepto claro tenía del drama musical. Gluck no fué más lejos en este concepto, que puede resumirse, a la vista de esa carta, en tres puntos: 1º, prioridad de la poesía

* Cómo se entendía a Metastasio en su tiempo y cómo se apreciaba, queda explicado en Stendhal en sus famosas cartas tituladas *Vies de Haydn, de Mozart et de Metastase* (1814), ed. de Calmann Lévy, París, pp. 296 y 304. A pesar del plagio con que se inculpa a Stendhal, las opiniones son suyas, y en ellas se refleja el sentir de su tiempo.

sobre la música: ésta no será sino la expresión lírica, la transposición a un plano cósmico del episodio humano. Por su esencia, la música puede ser de una sublimidad más acrisolada que la poesía, pero ateniéndose al hecho concreto que se comenta, la poesía es, por ley natural, la que asume el primer plano. 2º, la organización o construcción del drama será, pues, de inmediata importancia. Todo cuanto contribuya a distraer la acción, a entorpecerla, será dañoso. Nada, pues, de números injertados, de pesos muertos que distraigan la atención del espectador respecto de la esencial: el drama: 3º, la orquesta tiene la misión de traducir a aquel plano cósmico, por medio de su peculiar idioma, el conflicto humano que las palabras expresan. La orquesta, pues, intensifica el sentido del recitado, va de par con él y dice lo que las palabras son impotentes para expresar; esto es, lo "inefable": el fondo mismo del sentimiento humano del cual, la música, es el símbolo. En otro lenguaje, estas ideas que son el fundamento del drama musical, desde entonces hasta nuestros días, conducen a la "reforma" gluckista, base sobre la que Wagner edificó la suya y que, habida cuenta de las diferentes psicologías, de los distintos *klangidealen*, los "ideales sonoros" de dos siglos y de multitud de países y sus idiomas, son, en síntesis, los que rigen en nuestros días.

Como en algunas grandes transformaciones sociales, que ocurrieron sin que se las pregonase y cuyo origen está en un hecho al parecer secundario, en un principio, la honda renovación de la música en la segunda mitad del siglo XVIII, el cambio de conciencia estética que va a mantener el nuevo tipo musical proviene en parte importante de la significación creciente con que fué llenándose, en pocos años, ese *recitativo stromentale*, porque, si bien pareció un hecho de cierta novedad, aunque no demasiado importante, en la ópera de fines del siglo XVII, era, en realidad, la floración de una semilla larvada desde los primeros tiempos de la ópera veneciana, que no había tenido ocasión de expansionarse y cuyo origen, en rigor, puede remontarse hasta el instante en donde la necesidad de expresar musicalmente el sentimiento humano se declara de una manera inequívoca, pero sin fuerza todavía para influir en la forma de la música. Obtener una forma lógica, satisfactoria, orgánica, es, en efecto, un problema tan grave y de tanta trascendencia en el arte que predomina sobre toda otra consideración. La música basada en las relaciones armónicas estaba buscando una forma, que solamente encontrará de una manera perfecta en la Sinfonía. Entre tanto, los primeros ensayos de música instrumental, en los tipos basados en la improvisación, y que estudian la continuidad de la figuración melódica, en los de música concertada, donde la Sonata va elaborándose; en el Concerto, donde se regulariza la oposición dinámica y se definen los

planos de importancia sonora y temática, son ensayos que tienden a lograr que el principio formal se consolide, sin poder fijar su atención en otro principio que, tan pronto se le reconozca, va a perturbar constantemente todas las formas ya logradas: el principio de la expresión dramática que, subordinado mientras aquéllas se definen, admitido como al margen de lo verdaderamente importante, se apoderará después de la atención y se adelantará a un primer término. En los tiempos románticos, incluso dentro de las formas puras, como la Sonata y sus consecuencias, el Cuarteto y la Sinfonía; anteriormente en el teatro dramático. Ocurre esto de un modo perentorio con la reforma de Gluck, que por su prioridad en la "expresión" cobra una importancia y una trascendencia estética que no podía tener la de Metastasio y los demás coadyuvadores a este nuevo estado de cosas en cuyo desarrollo ellos no son sino sucesivas etapas, pues que en Metastasio todavía sus consejos para un mejor teatro de ópera no trascendían del aspecto lírico, es decir, dentro de las formas líricas a las que la ópera italiana había llegado, mientras que con Gluck, y tras de la ópera francesa, el primer plano iba a quedar ocupado por trozos libres formalmente, cuya estructura estaba dictada por el momento dramático, y estos trozos así concebidos eran la consecuencia de dar al *recitativo stromentale* o *accompagnato* una importancia predominante.

Parejamente, el hecho de que la "melodía", el "cantabile" pase a un primer plano en el sentimiento musical, acarrea el nuevo modelado de la música para instrumentos que conducirá a la Sinfonía. Y este modelado no se habría podido ejercer en los tipos de música concertada (sujeta a formas estrictas) si, a consecuencia de la importancia que asumía la orquesta en el recitado instrumental de la ópera, no hubiera nacido una nueva época en el concepto de la gran entidad sin la cual la Sinfonía no hubiera sido posible: la Orquesta; entidad todopoderosa desde que encuentra, a su vez, una estructura definitiva que la convierta en un medio plástico dócil al nuevo sentido estético, pues que antes de eso no era sino el conjunto circunstancial de los instrumentos de que un compositor podía disponer, sea la orquesta "excepcional" de Monteverde en el *Orfeo*, sean los grupos concertantes de Bach en sus *Conciertos de Brandeburgo*.

Se ha indicado que la transformación en el gusto musical del siglo XVIII, el paulatino predominio del "cantabile", nace como una extensión del estilo operístico de tiempos de Keiser y de Telemann, de Mattheson también que, mejor teórico, se proclamaba como el descubridor de este nuevo principio.[9] Los "melodistas" hacen la guerra a los "contrapuntistas" y, al comenzar el siglo, Telemann lanza las más ruidosas andanadas. Se ríe de las obras "no melódicas de los viejos"; proclama que "el canto es el fundamento de la música entera"; asegura que el instrumentista debe conocer los principios

del canto; otros reconocen que la melodía "es la fuente única y verdadera de la música pura" (el término "música pura", que tanta inquietud produjo en tiempos románticos, empleado esta vez por los anticuados, por los retardatarios, contra los partidarios de las formas libres) y, para Mattheson, toda clase de música, vocal e instrumental, debe ser igualmente "cantabile", más claramente, de un "estilo teatral", pues que para el ilustre cantante, compositor y musicólogo hamburgués —que sienta ya las bases de un "nacionalismo" musical alemán (en su *Musikalische Patriot,* que es de 1728)— todo es "teatral" en la música. Realmente, lo que Mattheson quiere decir es que la música, religiosa o social, tiene que ser "expresiva"; pero no concibe aún que la expresión vaya involucrada en otros términos que no sean los que provengan del teatro. Así ocurre, en efecto, desde Keiser, cuyo influjo se extiende a Graun, a Telemann, a ese mismo Hasse, el músico más importante de esta etapa, en el primer tercio del XVIII, al que Metastasio recomendaba sus nuevos puntos de vista. La transfusión de los estilos, del operístico en la música instrumental, y de lo propio al conjunto orquestal en la ópera, conoce una doble corriente, decisiva, tras de Gluck. Pero desde varias décadas antes esta doble corriente estaba ya reconocida implícitamente en los trozos instrumentales que preludiaban las óperas, en la "sinfonía" operística, que en esta época, como más tarde en la overtura beethoveniana, va a ser el terreno propicio donde se lleva a cabo esa fusión de elementos. El anhelo de infundir a la música instrumental tonos expresivos que fuesen más allá de lo puramente formal, era un anhelo viejo. El Madrigal había conocido ese proceso, dentro de las voces, tipo de forma donde la expresión se había concebido primeramente como casos concretos de imitación, de los cuales se pasó al Madrigal acompañado y dramático. En sus "concerti", los violinistas-compositores italianos, como Vivaldi y Torelli, siguen un proceso semejante dentro de lo orquestal. El primero de los tres Conciertos op. 10 de aquél, es una serie de pinturas inspiradas por una tempestad en el mar; por la augusta tranquilidad nocturna; por el canto matutino de un jilguero; en el segundo, la noche está poblada de fantasmas y agitada por los sueños; el "concerto" titulado *Las Cuatro Estaciones* se anticipa, en un género de alusiones "de primer grado", a las obras inspiradas por la naturaleza de Haydn y de Beethoven. Otra de sus obras más significativas, por lo que a la invención como vehículo expresivo se refiere, es la titulada por Vivaldi *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione.* Geminiani, su contemporáneo, vierte en su orquesta el contenido poético del Tasso, ese gran inspirador de músicas cuya expresión se funde con la expresión poética, en una obra que titula: *La selva Incantata del Tasso, composizione istrumentale.* La *tonmalerei,* de Telemann, no podía ir más lejos en sus pinturas fluviales o marítimas evocativas de escenas de fábula, como su *Wassermusik,* por donde desfilan Tetis

y Neptuno, sirenas y tritones,[10] tormentas, diluvios y, por fin, los alegres cánticos de los marineros que celebran la calma. Los episodios que inspiran sus cuadros sobre *Don Quijote*, con sus molinos, el manteamiento de Sancho, el trotecillo de su asno y el lento paso cansino de Rocinante, son célebres, aunque poco conocidos, como toda esta clase de música. En un plano más cercano al dramatismo de la expresión, siguiendo un proceso semejante al indicado en el Madrigal, las "sinfonías" y los trozos instrumentales con que J. A. Scheibe comentaba los dramas de Corneille adelantan considerablemente los acontecimientos, porque Scheibe, que era un "musicógrafo" (la palabra no se había inventado todavía) tan notable como el mismo Mattheson, manifestaba que en esos trozos instrumentales, en el segundo tercio del siglo, se expone "el contenido de las piezas",[11] sea el cristianismo de Poliuto, ya el paganismo de Mitrídates, al paso que en los "entreactes" con que Juan Federico Agricola une musicalmente las jornadas de una tragedia de Voltaire, que compone para halagar a Federico II, tienen el mismo propósito y merece hacerse mención de los escritos de este músico-filósofo en los que discute las diferencias y virtudes respectivas de los gustos francés e italiano en la música teatral, dramática. La intuición, que había guiado a los madrigalistas, es ya, en esta primera mitad del XVIII, un criterio estético perfectamente claro como concepto, si bien su manera de realizarlo estuviese aún en el laboratorio; pero Gluck no tardaría en llegar aunque, entre tanto, tuviese tiempo para madurar este pensamiento, que era tanto suyo como de los otros.

Con Gluck, el sentido estético de los músicos de la segunda mitad del XVIII ha logrado ya su transformación definitiva. Si en el dominio puramente instrumental lo expresivo no va a adquirir en algún tiempo todavía la libertad, la justeza de tonos que tiene ya en la música dramática, y si las sinfonías "con programa" (un programa no mucho más complicado, por fortuna, que en Couperin y Rameau) están todavía cerca de los "almanaques", tan graciosos y tan encogidos de J. G. Werner, que provocaban las burlas de Mattheson, en el terreno escénico la música ha encontrado ya acentos de una profundidad y de una nobleza inequívocas, acentos tan de todos los tiempos que Wagner creyó oportuno exhumar una de las overturas de Gluck para mostrar más claramente el lazo con que su propia música se unía a la tradición alemana, tradición que, como se ha visto, bebía en fuentes latinas. Como Romain Rolland dice, "el alma individual se emancipa de la impersonalidad de la forma", pero ello ocurre en un momento en que la forma estaba buscándose a sí misma en el terreno de la Sinfonía, en la elasticidad dinámica, en el claroscuro obtenido por la progresión instrumental. A la vez andaba buscando el terreno firme de una combinación de instrumentos tan sólida que no tuviese que depender ya de lo accidental de las cir-

cunstancias, mientras que buscaba, por otra parte, la plasticidad de la masa sonora que permitiese esos "efectos" de *f* y de *p* tan largo tiempo solicitados en otro terreno instrumental, el del clave, al tiempo que afianzaba en la forma-sonata la lógica tonal y el juego temático. Es natural, pues, que la expresividad dramática se quedase un poco atrás en su movimiento de expansión relativamente a lo que conseguía en el drama musical. La sinfonía de Haydn y de sus precursores es, desde este punto de vista, un poco raída, como algunas pinturas de los "primitivos" italianos que preludian el gran florecimiento de un Miguel Angel, un Rafael o un Tiziano. Mas Mozart va a llegar y en él, en la Sinfonía tanto como en el teatro, se realizará la fusión de la expresión y de la forma en términos de tal perfección que cuando quiera acentuarse uno u otro de ambos aspectos será menester, o volver hacia atrás, en un academismo ya retardatario, o bien iniciar un nuevo proceso de transformación.

La expresión, pues, de los primitivos sinfonistas, tan pronto encuentran que las oposiciones dinámicas del *concerto-grosso* y de los efectos del *eco,* de las oposiciones de matices fuertes y piano que solamente conseguían, pueden ser superadas con la progresión dinámica de *crescendo* y de *diminuendo* (oposición dentro de un mismo plano, no en planos o masas opuestas, como en los instrumentos de teclado, donde esta manera de contraste solamente se obtenía por suma o resta de elementos sonoros) será una expresión, si no dramática, específicamente sonora, pura y netamente musical, pero su origen está en el modelo humano, en el canto, donde el aumento o disminución del volumen de la voz en relación al sentimiento es un proceso natural, espontáneo.

Los instrumentos "cantan". La melodía, irreprimiblemente, busca un sentido *cantabile* (el *obbligato* de flauta en el *Orfeo,* de Gluck, es un ejemplo). Cuando la orquesta se convierte en un instrumento dócil, no una suma de instrumentos, sino un único instrumento sintético donde se funden todas las voces instrumentales capaces de crecer y disminuir en masa (sin perjuicio de dialogar entre ellas) el viejo arte del órgano, cuya síntesis era aritmética, y en donde la progresión dinámica era desconocida, habrá muerto definitivamente. La nueva estética de la segunda mitad del siglo XVIII va por este camino de la orquesta expresiva —expresiva en el sentido de la maleabilidad sonora, sea o no dramática, mejor dicho, más cercana o más lejana del drama, pero siempre expresión humanizada, directamente ligada a las inflexiones del canto—, y con ella los grupos concertados de cámara, que ya no precisan de lo "concertante" porque lo que se busca es el efecto de unidad elástica, no de simple contraste en oposición. El nuevo instrumento de teclado capaz de realizar algo semejante, el *crescendo* y el *diminuendo* (no ya sólo el *piano* y el *forte,* aunque así se denomine de allí

en adelante), será el que, aceptando la nueva estética, envíe al pasado a sus antecesores, flébiles, menudos y gangoseantes.

En los días en que Burney recorrió Europa recogiendo materiales para su famosa *Historia de la Música,* Haydn no había escrito aún ninguna de sus Sinfonías más características, sino aquellas obras basadas en el cuarteto de cuerda que continúan siendo música de cámara aumentada en el número de ejecutantes, pero en las que, si la forma va definiéndose, todavía no existe un concepto sistemático de la orquesta. Mozart, por su parte, no era aún más que un niño. Sin embargo, Burney recoge gran cantidad de obras que llevan el título de "sinfonías" indistintamente con el de "overturas", y aún a veces ambos simultáneamente. La *sinfonia avanti l'opera* se había ido desligando paulatinamente del espectáculo y se la solicitaba ya por sí sola en los abundantes círculos de aficionados que, sobre todo en Alemania, se reunían para tocar obras de esta índole desde tiempo atrás, en ciudades como Nuremberg, Kassel, Hamburgo y aún más al norte, en Copenhague, mientras que en el sur dos ciudades van a rivalizar en el cultivo de la música instrumental, Mannheim, donde residía la corte de Wurttemberg, y Viena: ciudades ambas de importancia decisiva en la creación de la Sinfonía para orquesta. Etapa efímera aquélla, en seguida divulgada por toda Europa, para entronizarse en Viena, con sus señores filarmónicos.

Aunque el desarrollo de este tipo de arte, que concentra dentro de sí el sentimiento estético de la segunda mitad del siglo XVIII, haya sido rápido, sus antecedentes se remotan a la Overtura italiana de Alejandro Scarlatti, a la francesa de Lully y a los muy numerosos compositores de Sonatas en trío. Todo un movimiento activísimo que confluye en la creación de la Sinfonía orquestal se extiende desde Nápoles, Roma y Venecia, a las ciudades antes citadas, a Berlín, París y Londres. Todo un mundo de compositores, laboriosas abejas, va construyendo la rica arquitectura sonora, cuyas etapas fundamentales consisten en la fijación del tipo de forma "primer tiempo de Sonata" (pues que los restantes siguen de cerca la alternación de movimientos de la *suite* de danzas, cuyos nombres guardan a veces); oscilación de la dinamicidad tonal T-D-T, con su consecuencia en la disposición de tres períodos (exposición, desarrollo, recapitulación); juego bitemático, el primer tema en la tónica, el segundo en la dominante; alternación de ambos modulatoriamente, para recaer en el primer tema seguido del segundo, ambos ya en la tonalidad principal. Esto, por lo que a la forma se refiere. En seguida, lo capital en la sinfonía es el elemento instrumental, la orquesta, cuyas etapas son: "ideal sonoro" del coro vocal llevado a un grupo de instrumentos de cuerda que formen un todo homogéneo, como ocurre en las voces, y a fin de dar idea de un instrumento único; después: principio del contraste: *a),* en timbres, "ideal sonoro" derivado del órgano y sus registros;

b), en oposiciones, igualmente derivadas del órgano y de sus juegos de combinación; *c)*, juego de los motivos instrumentales (sucesiones rápidas, notas repetidas, saltos frecuentes a notas largas, cantabiles); *d)*, nuevo principio: posibilidad de obtener los contrastes por gradación. A la masa de instrumentos del tipo violín (en sustitución a las diferentes especies de violas), donde todas estas particularidades son igualmente posibles, a más de las propias al instrumento (potencia, claridad, timbre penetrante, acordes, fraseo, agilidad, igualdad en los diferentes registros sin perjuicio de la riqueza de color en ellos), vienen a añadirse paulatinamente los instrumentos de viento (metal y madera), primeramente para doblar alguna voz cantante o para hacer más rico y denso el *ripieno*, el relleno armónico; después, para proveer a la masa instrumental de nuevos contrastes, de color especialmente, según las características de los instrumentos. Cuando se haya logrado la equipotencia en un grupo de instrumentos de aliento capaz de ser equiparado al de cuerda, la orquesta habrá encontrado su vía como instrumento idóneo para la Sonata sinfónica. Esta masa de instrumentos de viento, cuyo conjunto no tiene, como la cuerda, un ideal de homogeneidad, sino de diversidad, estará integrada por los instrumentos que durante el siglo XVIII han adquirido su perfección: flauta, óboe, clarinete y fagot. La trompa *(corno)*, utilizada desde tiempo atrás como reforzadora del acorde, insinuará la posibilidad de constituir un nuevo grupo con las trompetas como soprani, y con los trombones como instrumentos graves, a los que se añadirá aún otro bajo de metal para hacer homogéneo este conjunto en el que trompetas, trompas y trombones serán más tarde instrumentos cantantes, así empleados al reunirse en un tercer grupo intermedio entre los de aliento y cuerda. Instrumentos de percusión como el timbal, procedente de la música militar, entra por excepción en la orquesta para efectos especiales, después como reforzador de las notas fundamentales del tono según, desde antaño, lo hacían los bordones de la guitarra y de la tiorba. Una Sinfonía-preludio en la que se encuentran las particularidades señaladas como transición entre el estilo de "fantasía" de teclado y el nuevo estilo instrumental, es la de la ópera *Pallade trionfante*, de Francesco Conti (1682-1732), compositor de la corte vienesa (citado por Wilhelm Fischer, *Instrumentalmusik von 1750-1828* en el H. der M. G. de Adler): el motivo, en grupos ascendentes de notas rápidas y conjuntas, en matiz *f*, va seguido de una inversión de esos grupos en matiz *p*. Esta sucesión de giros rápidos en *p* comienza a modular. Cada pasaje va entrecortado por un diseño *f*, donde los violines saltan de séptima. Todavía el contraste es la oposición neta de los dos matices y del carácter de los diseños, pero la progresión dinámica aparece solamente en los compositores instrumentales de la orquesta de Mannheim, solamente como *crescendo* en la sucesión de giros en valores rápidos y notas conjuntas *(fa-sol-la-si, fa-sol-la-*

si, fa-sol-la-si, etc.), como en el famoso *crescendo* de las sinfonías en las óperas de Rossini. El *diminuendo* parece haber venido más tarde, cuando la totalidad de la masa orquestal podía alcanzar matices delicados de *p* y *pp* que Mozart encomiaba en la orquesta de Mannheim. El origen vocal de estos efectos está reconocido por Couperin, quien se lamentaba (1713) de que el clavicémbalo "no pudiese inflar" ni disminuir los sonidos, pero aunque Tosi lo menciona como procedimiento antiguo entre los violinistas, no se encuentra mencionado explícitamente hasta 1742, por Giovanni Platti.* Geminiani emplea ya el *decrescendo* en 1749 y lo indica con un signo especial, y Gossec, en sus tríos de 1752, escribe *crescendo* con todas sus letras. Michel Brenet sugiere que el empleo que Stamitz hace de ese matiz en sus sinfonías de Mannheim de 1755, es posterior a su estancia en París. Vocalmente, se encuentra en 1688 un aria de A. Steffani en compartimentos, cada uno de ellos cantado más *p* que el anterior. Los ejemplos de crescendo vocal abundan en Hasse *(Sinfonía de Santa Elena),* que indica: *crescendo e diminuendo.* Jomelli, en 1741, indica en un pasaje de instrumentos de arco: *pia, poco for, piu fort, forte assai,* y en 1746: *p, poco f, rinforzando, f.* La atribución de su práctica entre los sinfonistas de Mannheim se debe a Burney y ha sido explotada largamente después. En cuanto al signo < > con que se expresa el "inflar y desinflar" del sonido y que procede claramente de la letra C aparece, según A. della Corte,[12] en la ópera del napolitano Traetta, *I Tindaridi* (Parma, 1760), pero Rameau empleaba ya en 1751 unos triángulos <| |> para indicar, probablemente, dicho efecto, que desde este momento va a hacerse vital en la música moderna. Esa obra de Traetta se basa, principalmente, en la de Rameau, *Castor y Pollux,* de cuyo libreto se sirvió el compositor italiano.

Entre los compositores más importantes de *sinfonie avanti l'ópera* que Burney menciona, figuran los nombres de Carlos Felipe Manuel Bach, Stamitz y C. F. Abel. Son, con otros pocos más, los que nosotros mencionaremos únicamente, porque sus obras de esta índole son las que presentan etapas decisivas en un movimiento extraordinariamente profuso.[13] En ellos la orquesta, a ocho partes, está compuesta de los instrumentos de arco, dos óboes o dos flautas y dos *cors de chasse.* Las sinfonías de Juan Cristian Bach, Abel, Stamitz, las overturas de Arne, en Inglaterra y las sinfonías de

* En 1740, en su *Défense de la basse de viole,* H. LE BLANC menciona entre las ventajas comunes al juego del violín y de las violas la posibilidad de *enflé ou diminué,* mientras que el violín está en situación de inferioridad respecto de aquéllas, porque no puede *soutenir une ronde,* lo cual abona la costumbre de adornar melismáticamente o en *diminution* el canto, en el violín. (Cit. por M. BRENET, *Les Concerts en France sous l'ancien régime,* París, 1900, p. 156.)

Galuppi en Italia, con otros más, alemanes, siguen el mismo plan, anticipado por Wagenseil, contemporáneo de Haendel, Bach y Scarlatti, que escribía a cuatro partes obligadas y dos trompas de caza (trompas lisas, sin pistones). Estos instrumentos refuerzan la armonía y aquéllos, de madera, alguna voz cantante o el *ripieno*. La cuerda misma está sometida a la hegemonía del primer violín, pero Stamitz comienza a dar independencia a las violas. Las vacilaciones en el contraste de los temas y su juego modulatorio en la sección central son parejas en la sinfonía con las que caracterizan la formación de la sonata en el clave. Con Carlos F. M. Bach estos tanteos se afirman (en sus sinfonías de 1776. Las dignas de este nombre, en Haydn, datan solamente de 1790). Los contrastes en sus varios aspectos están bien conseguidos y son frecuentes los pasajes donde los violines, en figuraciones de notas rápidas, susceptibles a los matices dinámicos, corren bajo el canto tranquilo de flautas y óboes en octavas, mientras que las trompas, en notas cortas, para no hacer demasiado grueso el conjunto, completan la armonía de violas, bajos, fagotes y cémbalo, todavía usado por este Bach y abandonado por redundante por su hermano menor Juan Cristian en sus Sonatas-tríos. Los motivos temáticos de Felipe Manuel, sin embargo, están lejos de tener la plasticidad de los de Johann Stamitz, que le era anterior en algunos años (1717-57), pero que trabajaba en un medio donde la sinfonía avanzaba rápidamente, como era el de Manhheim, donde otros compositores, como Franz Xaver Richter (1709-89), Anton Filtz (1730-60) e Ignaz Holzbauer (1711-83), le acompañan. Johann Schobert (m. 1767, en París), Carlo Giuseppe Toeschi (1724-88), Franz Beck (1730-1809) y Cristian Cannabich (1731-98), figuran entre los que más señaladamente contribuyen a perfeccionar esta plástica de la Sinfonía, preparando el camino de la gran época vienesa, con Haydn y Mozart. Merece consignarse que en esa famosa cooperación de ingenios agudos y originales figuran, en término señalado, músicos bohemios y del país de los Sudetes, como Franz Tuma, Bohuslav Czernohorsky, Johann Seeger, Josef Myslivecek, Johann Stamitz y F. X. Richter. Los músicos bohemios eran famosos en esta época en toda Europa y sus "orquestas bohemias" y "orquestas alemanas" itinerantes compuestas principalmente por bohemios, han estado vigentes hasta época reciente (en 1900 eran famosas en América).[14] Gluck, de ascendencia bohemia, y Josef Haydn, cuya procedencia croata parece ahora desmentirse, comenzaron su vida de músicos en "bandas" u orquestas de esa índole, a las que los grandes señores de esas regiones de la Europa Central, colindantes con Austria y Hungría favorecían con proverbial generosidad. Los magnates, como los de la familia de los Esterhazys, los Lichtenstein, Waldstein, Schwarzenberg o Lichnowsky, cifraban en la música de sus palacios y castillos, en la capital vienesa o en los de sus tierras, su mayor orgullo: distracción a la vez que

lujo y estímulo intelectual. El arte de la Sinfonía va a encontrar en este elemento señorial de los países germánicos del sureste el terreno más propicio.

En esas grandes residencias la vida era monótona, apenas interrumpida por las visitas que los señores se hacían entre sí. Las distracciones eran pocas y entre ellas la música era la principal, a más de la importancia que prestaba a las fiestas con que los huéspedes eran recibidos —y entre ellos figuró alguna vez la propia Emperatriz a la mesa, de la que era principal ornato— y a las danzas. Las *kapellen* de esos grandes señores eran uno de sus orgullos: tener al frente de ellas un nombre prestigioso contribuía al prestigio de la familia. Durante treinta años sirvió Haydn al príncipe Nicolás de Esterhazy, un noble húngaro que se había mandado construir en Esterhaz, en Hungría, una suntuosa mansión, después de haber habitado en Eisenstadt, cerca de Viena, donde Haydn había entrado, poco antes, al servicio de su hermano Pablo. Apenas llega Haydn a la edad de la hombradía, a los veintinueve años, este músico que había hecho los comienzos propios de un artista pobre, limitándose a los escasos medios instrumentales que hallaba a mano y estudiando como le permitían las circunstancias, más bien con su poderoso don de observación que con un sentido sistemático, acepta como posición ideal la dorada servidumbre de maestro de capilla en Esterhaz. Vestir la librea del príncipe no era, en aquella época, un desdoro, y se recuerda que los primeros violinistas de Luis XIV eran todavía domésticos que figuraban en la lista de *l'écurie*. Para desarrollar su arte, que no era sino un arte al servicio del señor, de ninguna manera una libre expansión del espíritu, Haydn se plegó obedientemente a análoga servidumbre, ciñéndose a los elementos instrumentales que la orquesta, la *kapelle* del príncipe, ponía a su disposición. Fuera de algunos intentos teatrales muy modestos, caseros puede decirse, elementales en sumo grado, porque los medios de que Haydn podía valerse eran muy limitados (véase el capítulo siguiente), toda su producción de mayor monta tuvo que limitarse, durante sus años de servidumbre musical, a las composiciones instrumentales, música de cámara y música para una orquesta que era notable entre sus congéneres principescas, pues que se componía de cinco violines, violoncello y bajo, una flauta, dos óboes, dos fagotes y dos trompas.

Aun en los medios más conservadores penetra a veces, recibido con una sonrisa complaciente, el aire pícaro de las novedades que mejor éxito encuentran en el mundo de la sociedad cortesana, en las grandes ciudades, entre las cuales Viena era la más abierta al espíritu de ultra montes, a las aportaciones del genio meridional. El vientecillo que lleva ecos de las melodías tan alegres y vivarachas de la ópera bufa, tan a la moda, es escuchado con placer ingenuo por aquellos dorados prisioneros. Sus orquesti-

tas lo recibirán con un placer inequívoco y sabrán responder a sus sugestiones. En sus incipientes sinfonías ese influjo aportará una alegría y un gusto fácil que indemnizaría a aquella sociedad por la falta de espectáculos tan costosos como la ópera, alto lujo reservado a las cortes reales o imperiales.

Un centro musical del que parten esos efluvios ligeros, transparentes y optimistas, tiene su auge, dentro del terreno sinfónico, en la misma Italia, en Milán. La gran ciudad italiana, cuya colaboración en la formación de la primitiva sinfonía era desconocida hasta hace poco y cuya importancia no se conoce todavía exactamente, porque las investigaciones en este sentido de la formación del estilo llamado "clásico" más tarde, son muy recientes y están en pleno período de acopio de materiales. Milán, en esta época, pertenecía al Imperio austríaco. Viena y Milán están llenas de un estilo arquitectónico y decorativo de un barroquismo moderado y de un buen gusto pulcro y discreto que es fácil sentir afín con las primeras sinfonías de Haydn y de sus predecesores. Los intercambios musicales entre ambas ciudades debieron de ser constantes, y además los músicos italianos, los austríacos, los bohemios y alemanes del norte, viajan constantemente y se instalan en todas las ciudades musicales de Europa. Cuando Boccherini llega a Madrid a la corte de Carlos III, a fines de 1768, después de una aparición que hizo sensación en París, trae un arte tan perfecto en su forma, en su equilibrio instrumental, en la seguridad de las ideas y en su tratamiento, que bien se comprende que tenía que ser resultado de largas experiencias anteriores a las de ese músico, por lo demás, de la mayor notabilidad. Ya antes de mediar el siglo, un aficionado francés formó una colección existente en el Conservatorio de París (la *Collection Blancheton),* que contiene varios centenares de obras de esta índole, sinfonías y sonatas, en alguna de las cuales dice Henri Prunières que se descubre la formación de una lengua musical nueva que debe mucho al estilo de la ópera bufa y en alguno de cuyos *allegros* se encuentra el juego de dos temas cuya práctica se debe, en gran parte, a G. B. Sanmartini, a quien durante algún tiempo se llamó "el padre del estilo de Haydn". Pero más que éste, quienes aprovecharon el ejemplo de Sanmartini fueron Gluck, Juan Cristian Bach, que tanto influyó sobre Mozart, este mismo y aún Wagenseil, maestro de música de la Emperatriz María Teresa y en quien Haydn pudo encontrar el prototipo de su forma sinfónica y cuartetística.

Por grande que fuese la importancia de la escuela de Mannheim (sobre la que ha insistido, quizá excesivamente, Hugo Riemann), la de los propios vieneses fué asimismo grande y en ella destaca la figura, recientemente descubierta, de Georg Mathias Monn, quien en 1740, diez años antes de morir Bach, produce sinfonías de un modernismo que deja perplejos a los críticos. En 1745 un veneciano, Tommaso Albinoni, escribe sinfonías donde

se encuentra el plan de movimientos al que Haydn declaró fidelidad. Algún aislado como Giovanni Platti, en Wuerzburgo o el ágil Baldassarre Galupi, *il buranello* nacido en esa minúscula ciudad náufraga en la laguna veneciana, Burano, famosa por sus encajes, anticipan rasgos propios de un romanticismo que parece suceder directamente al estilo barroco en los compositores de la Alemania del Norte,[15] más apegados a la tradición, en un sentido semejante al que algunos comentaristas encuentran en Juan Sebastián Bach mismo. Pero son sus hijos Felipe Manuel y Wilhelm Friedemann, quienes muestran acentos de un patetismo (ya mencionado al hablar de sus obras de tecla) y de una energía expresiva inequívocamente romántica ya, tanto como Cristóbal Graupner, en quien se reconoce como un aura de los tiempos nuevos.

Esta especie de color romántico antes del Romanticismo tiñe (como ocurre en la poesía y aun en la pintura) las composiciones tempranas de Johann Schober, en quien la nueva escuela del piano se alza arrinconando a clavecines y clavicordios; pero Schober, que se había radicado en París, muere joven. A su lado, las sinfonías del belga Gossec parecen un poco sosas. Gossec, que desde su puesto de maestro de música de un famoso aficionado, el *fermier général Monsieur de la Pouplinière,** veía desfilar todas las novedades en materia de música instrumental, tiene una influencia grande en la implantación de los conciertos públicos en Francia hacia 1770, pero los aficionados ingleses se les habían adelantado hacía veinte años llamando a sus salas londineses a sinfonistas de Mannheim, de Italia y de París, tras de haber cultivado una "música de cámara" que, en sus comienzos era más bien música de carbonería, pues que estuvo sostenida durante años por el carbonero Tomás Britton. Por una escalera de mano las damas inglesas ascendían a un reducido chamizo donde Haendel en persona tocaba su violín en conjuntos de trío con bajo y clave. La afición por la música orquestal continúa con creciente intensidad. Son los aficionados londinenses

* Alexandre Joseph de La Pouplinière o de la Popelinière, nacido y muerto en París, en 1693 y 1762, fué un personaje interesante por su afición musical, que favorecía los géneros instrumentales, poco atendidos en su país en aquel momento. La Pouplinière tenía el cargo de *fermier général*, o sea intendente general de los impuestos. En 1751 tuvo como directores de sus conciertos privados a Rameau y a Gossec. Stamitz le aconsejó que introdujese en su orquesta trompas y trompetas *(clarini)*, lo cual hizo, añadiendo más tarde el arpa. Era aficionado a la composición y escribió algunas arietas. Sobre su influjo en el desarrollo de la música de cámara en su tiempo, véase: Georges CUCUEL, *La Pouplinière et la musique de chambre au xviii siècle*, París, 1913. Sobre la sinfonía francesa de esta época en relación con él, véase: Michel BRENET, *Histoire de la Symphonie à orchestre*, París, 1882. También J. H. FERRAND, *Souvenirs d'un octogenaire*, París, 1879; F. HÉDOUIN, *Gossec et la musique française a la fin du xviii siècle*, París, 1903, y *Mosaique*, 1856.

quienes, a través de un "empresario", especie nueva, llaman a Haydn, y éste escribe para ellos sus mejores sinfonías, como más tarde ocurrirá con Beethoven. En Londres encuentra Mozart a Juan Cristian Bach, alemán italianizado que llegó a ser tenido en su momento como el mejor músico de Inglaterra, después de Haendel, y a cuyas aclimataciones no tenía la vasta metrópoli en aquellos instantes nada mejor que oponerles.

Esa herencia, rica pero desperdigada, desigual, indecisa, va a concentrar su fuerza espiritual y su perfección formal en el claro talento de José Haydn, hombre del pueblo y músico de servidumbre. En él y en Mozart, cuyo talento entra, a su contacto con Haydn, en su vía definitiva, se encuentra ya todo el sentido musical de la segunda mitad del siglo XVIII en cuanto atañe a la música instrumental: sinfonía y sonata de cámara: sonata para orquesta o sonata para cuarteto de violines. La producción en este terreno es, como se sabe, abundantísima en Haydn: su mérito radica en la perfección de su forma y en la precisión de tratamiento de unas ideas cuya frescura conserva hoy día intacto su perfume, con una variedad y originalidad en tan constante invención que le acercan en cierto modo a Beethoven (cuyas lecciones directas con él fueron escasas y de poca importancia) mejor aún que al mismo Mozart, quien recibió en pleno su influencia.

Mas lo característico del genio de Mozart es su capacidad asimilativa, que transformaba en sustancia propia cualquier influencia externa. Las obras que Mozart escribe bajo el influjo de Haydn promueven en él tal torrente de inspiración, alcanzan tan admirable grado de perfección y de madurez, que, por un fenómeno de simpatía que merece ser siempre recordado, Haydn es el primero en comprender la trascendencia de las creaciones del joven, ve abrirse nuevas posibilidades en él y, de maestro, se convierte, podría decirse, en discípulo de su discípulo. Cuando en 1790, libre ya de su servicio por la muerte de Nicolás de Esterhazy, va a Londres, sus nuevas sinfonías antes aludidas, las más admirables que hayan salido de su pluma, muestran la influencia que Mozart había producido sobre su genio, tan grande como humilde. Son esas sinfonías, con las tres que cierran la carrera de Mozart como sinfonista, en 1788, las que aparejan el camino de un músico de la región del Rin, adolescente aún, que al paso de Haydn por la arzobispal ciudad de Bonn, se atreve a mostrarle una composición temprana. El consejo que Haydn le dió tenía una sola palabra: "Viena".

NOTAS

[1] Gustave DESNOIRESTERRES, *Gluck et Piccini*, París, 1875; Romain ROLLAND, "Gluck", *Musiciens d'Autrefois*, París, 1919; "L'Opéra au XVII en Italie", *Encyclopédie*

du Conservatoire de Paris, vol. II; M. A. SOFFREDINI, "XVII siècle" [en Italia], *Ibid*, vol. II; Romaind ROLLAND, "Les origines de L'Opéra allemand", *Ibid.*, [s. XVII]; "L'Opéra au XVII en France", *Ibid.*, vol. III; Lionel DE LA LAURENCIE, "La Musique française de Lully à Gluck", *Ibid.*; "L'Opéra-Comique", *Ibid.*; Henry RADIGUER, "La Musique française de 1789 à 1815", *Ibid.*; LIONEL DE LA LAURENCIE, *Les Créateurs de l'Opéra français*, París, Alcan, 1921; G. CUCUEL, *Les Créateurs de l'Opéra comique français*, París, Alcan, 1919; Julien TIERSOT, *Gluck*, París, Alcan, 1919 y *J. J. Rousseau*, Ibid.; Henry PRUNIERES, *Nouvelle Histoire de la Musique*, París, 1936, vol. II; Michel BRENET, *Histoire de la symphonie à orchestre*, París, 1882; *Grétry, sa vie ses oeuvres*, París, 1884; Robert HAAS, "Die franzosische Oper bis 1750", *Handbuch der Musikgeschichte* (dirigido por Guido Adler), Berlín, 1930, vol. II; "Die Oper in England bis 1740", *Ibid.*; Rudolf STEGLICH, "Haendels Opern", *Ibid.*; Robert HAAS, "Die Oper in Deutschland bis 1750", *Ibid.*; "Die Oper in 18 Jarhundert", *Ibid.*; Wilhelm FISCHER, "Instrumentalmusik von 1750-1828", *Ibid.*; Robert HASS, "Musik des Barocks", *Handbuch der Musikwissenschaft* (dirigido por Ernst Buecken), Potsdam, 1929; Ernst BUECKEN, "Musik des Rokokos und der Klassik", *Ibid.*; W. H. HADOW, "The Viennese Period", *Oxford History of Music*, 1904, vol. V.

[2] Romain ROLLAND, "Metastase, précurseur de Gluck", en *Voyage Musical au Pays du Passé*, París, 1920.

[3] Sobre los géneros menores del teatro español, esencialmente madrileño, como son los Entremeses y Sainetes, Bailes, Jácaras, Tonadillas y Mojigangas que pulularon en el siglo XVII, véase la nota 3 al cap. IV de la Cuarta Parte.

Las zarzuelas y comedias con música prolificaron extraordinariamente durante los dos primeros tercios del siglo XVIII. Los principales poetas de los argumentos fueron don Antonio Zamora y don José de Cañizares, y los mejores músicos Antonio de Literes, Joaquín de la Roca, José San Juan, Francisco Vidal, Agustín de la Puerta, Bernardo Lozano y José de Nebra (todos con Don). La invasión italiana viene con sus propios agentes, que fueron los maestros Duni, Corradini, Mele y Corselli, quienes obtienen la regia protección y son en seguida donificados. Nuevos poetas y nuevos músicos surgen en esta época, como Torres de Villarroel, Fernández, Añorbe, Brioso, González Martínez y Solano, entre los primeros, y Diego Lana, Martín, Mateo de la Roca, Juan Sisí, Herrando, Guerrero y Palomino, entre los segundos.

En la segunda mitad del siglo sobresalen entre sus congéneres las zarzuelas de don Ramón de la Cruz, que encontró en don Antonio Rodríguez de Hita un músico de considerable mérito. Son dignas de mención las zarzuelas de ambos *Briseida, Las Segadoras de Vallecas* y *Las Labradoras de Murcia*, sobre las cuales se extiende Mitjana en su colaboración a la *Encyclopédie de la Musique* del Conservatorio de París (vol. IV, pp. 2161 *ss.*). La influencia de Metastasio en los libros de estas zarzuelas es correlativa del italianismo de la música, en la cual hay, sin embargo, acentos perceptiblemente nacionales. Otros músicos contemporáneos de Rodríguez de Hita son Pla, Misón, Castel, Esteve, Rosales, Palomino, García Pacheco y Galván, varios de ellos mejor conocidos como músicos para las Tonadillas, cuya música y texto han sido exhumados recientemente, fuera de lo que habían hecho anteriormente Pedrell y Mitjana, por don José Subirá. La Tonadilla conoce su apogeo en el último tercio del siglo para decaer apenas comenzado el XIX, conforme la Zarzuela desaparece a punto de hacer su entrada el rossinismo. El auge y ocaso de la Tonadilla está trazado por el señor Subirá de la manera siguiente: *Primera etapa:* aparición y albores (1751-57), *Segunda etapa:* Crecimiento y juventud (1757-70), cuyo principal compositor fué Antonio Guerrero. Su más importante figura es la de don Luis Misón, a quien se había atribuído la "invención"

de la Tonadilla en este período (sobre la Tonadilla en el siglo XVII, véase la nota 3 al cap. IV de la Cuarta Parte). Figuran con él, a más de Guerrero, Pedro Aranaz, José y Antonio Palomino, Pablo Esteve, Antonio Rosales, Manuel Plá, Jacinto Valledor, Juan Marcolini, Ventura Falvan, José Castel y otros. *Tercera etapa:* madurez y apogeo (1771-90); Esteve y Laserna son ahora los nombres más significados, con algunos más de los nombrados, a los que se añaden los recién llegados: Fernando Ferrandiere, Pablo del Moral, Mariano Bustos, Guillermo Ferrer y otros. *Cuarta etapa:* hipertrofia y decrepitud (1791-1810). Blas de Laserna y Pablo del Moral sobresalen en este momento en el que aparece una figura que ha de alcanzar después renombre universal, dentro ya del siglo XIX: Manuel García, autor de varias piezas pequeñas, que titula con distintos apelativos genéricos, como "monodramas" y "operetas"; gran cantante, que estrenó *El Barbero de Sevilla,* de Rossini, y que fundó más tarde la ópera italiana en Nueva York; figura por demás interesante que, como ocurre con los compositores de tonadillas, va fijando un tipo de canción popular en seguida extendida por todo el siglo XIX y que pasa las fronteras despertando un gusto extraordinario en el extranjero.

Hay todavía una *quinta etapa* de ocaso y olvido (1811-50) a punto de comenzar el renacimiento de la zarzuela, esta vez bajo la influencia de la ópera cómica francesa, con don José Hernando, primero, y en seguida con Arrieta, Barbieri, etc.

Don Felipe PEDRELL, en su *Teatro Lírico Español anterior al siglo xix* (documentos para la historia de la Música española), (Canuto Berea y Cía, editores, La Coruña, s. f.) estudia la Tonadilla y los tonadilleros en los vols. I y II. Los tomos III y IV se refieren a la música de zarzuelas y comedias, bailes, cuatro tonadas del siglo XVII, presentando de todo ello abundantes ejemplos. MITJANA, por su parte, estudia ambos aspectos en su colaboración mencionada a la *Enciclopedia del Conservatorio de París.* Ambos musicólogos incurrieron en errores que han sido rectificados por COTARELO, *Historia de la Zarzuela,* nota en la p. 38, y J. SUBIRÁ, *Revue Musicale,* nº 109, París, noviembre 1930.

Para la zarzuela en el siglo XVIII, véase COTARELO, *Ob. cit.* Para la tonadilla en esta época, véase J. SUBIRÁ, *La Tonadilla escénica,* Barcelona, Manuales Labor, 1933, donde resume sus dilatados estudios, publicados por la Academia Española, 1928-29-30, 3 vols.

[4] Michele SCHERILLO, *L'Opera buffa napoletana,* Nápoles, 1916.

[5] José BRUYR, *Grétry,* París, 1934. Sobre Philidor y Monsigny, véanse las obras citadas de CUCUEL y Lionel de la LAURENCIE.

[6] Georges MIGOT, *Jean Philippe Rameau et le Génie de la Musique francaise,* París, 1930.

[7] Romain ROLLAND, *Voyage Musical...* [Marmontel].

[8] *Ibid.,* pp. 163 *ss.*

[9] Romain ROLLAND, "Les Origines du 'style classique' dans la musique du XVIII siècle", *Voyage Musical,* cap. IV.

[10] Romain ROLLAND, "Telemann, rival heureux de J. S. Bach", *Ob. cit.,* cap. V.

[11] Frederik NIECKS, *Programme Music in the last four centuries,* Londres, 1906.

[12] Adella CORTE e G. M. GATTI, *Dizionario di Musica,* Turín, 1930.

[13] Wilhelm FISCHER, "Instrumentalmusik von 1750-1828", en el *H. der M. de G. Adler,* p. 800.

[14] Sobre la enseñanza instrumental a los niños pobres en Alemania y en Bohemia, véase Romain ROLLAND, *Ob. cit.,* pp. 240-43.

[15] L. de la LAURENCE, *Inventaire du fonds Blancheton de la Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Paris* (Symphonies italiennes, allemandes et francaises

du milieu du XVIII siècle), París, Publicaciones de la Société Française de Musicologie, 1930-1931, 2 vols.

[16] Fausto TORREFRANCA, *Le Origini Italiane del Romanticismo Musicale*, Turin, 1930. Capítulos sobre Giovanni Platti y Baldasarre Galuppi, "Il Buranello".

CAPITULO VII

La segunda mitad del siglo XVIII. Haydn y Mozart. Diferencias y analogías entre ambos. Haydn, músico "instrumental". Mozart, músico "vocal". Haydn y Bach. Mozart y Haendel. Extensión del arte de Haydn por Europa. Síntesis del arte europeo en Mozart. Haydn y sus contemporáneos. Formación del genio de Haydn. Esterhaz. Sinfonía y música de cámara. Haydn en Londres. Pleyel. La Revolución francesa. Los grandes Oratorios. Gluck en Viena. El genio vienés. Salzburgo. Leopoldo Mozart. Su influencia sobre Mozart niño. El genio viajero. Munich. Viena. Mannheim. París. El ambiente parisiense. Londres. Juan Cristián Bach. Primeros contactos con la música de Haendel y de Gluck. Viajes a Italia. La influencia italiana en el joven Mozart. Primeros encargos. Operas y música instrumental. Primeras influencias alemanas. Nuevos viajes. París y Mannheim. La familia Weber. "Idomeneo". El arzobispo Colloredo. "El Rapto en el Serrallo". "Las Bodas de Fígaro". Música instrumental de este período. Albores románticos. Lorenzo da Ponte. Martín y Soler. "Don Juan". Praga. Caracteres del drama lírico mozartiano. Beethoven en Viena. "La flauta encantada", ópera romántica. Arte italiano y arte alemán en Mozart. Operas y música instrumental del último período mozartiano. Las grandes sinfonías. El Requiem. La muerte de Mozart: historia romántica.

CON MUCHO MEJOR fundamento que al hablarse de Bach y Haendel, podrían considerarse como dos "vidas paralelas" las de Haydn y Mozart en la segunda mitad del mismo, afortunado, siglo en que vivieron. Ambos genios se asemejan en su poderosa capacidad sintética, que condensan en una unidad decisiva para su estética, predominante en su obra, a la que así caracterizan sobre todas las demás circunstancias. Si Haydn es quien, al plasmar definitivamente la melodía instrumental en una forma que resume una inmensa multiplicidad de tanteos, consolida y fija la Sonata de orquesta o de arco, Mozart es quien llena esa forma con una sustancia musical dúctil, rica de una emoción que era todavía en Haydn un poco ingenua, simple y escueta. Melodía fundada en éste, rigurosamente, sobre su sentido expresivo específicamente instrumental, en el "ideal sonoro" suscitado por los instrumentos (por "el" instrumento, mejor dicho, pues que tanto el cuarteto de Haydn como la orquesta tienden a convertirse en una manera de instrumento único, semejante aquél al piano por su función reducida, esta otra al órgano, de vasta capacidad sonora), mientras que la melodía mozartiana

es antes que nada el *cantabile* vocal, el "ideal sonoro" estimulado por la voz humana y su expresión dramática. Haydn, que en la música instrumental es la figura más grande que se registra en el mundo de la música después de Bach, es, como él, un músico "instrumental". Mozart, que es análogamente la más grande figura en la expresión dramática después de Haendel y de Gluck, es un músico "vocal". A este paralelismo con las dos figuras máximas de la primera mitad del XVIII cabría añadir que Haydn, como Bach, fueron eminentemente sedentarios, incansables perfeccionadores de una forma; Mozart, como Haendel, un gran viajero. En aquéllos, su necesidad creadora procede desde dentro, es un estímulo de "dentro a fuera"; lo contrario ocurre en estos otros. Bach, como Haydn, se asimila todo cuanto toma contacto con ellos para crear una lengua inequívocamente suya. Haendel y Mozart son instrumentos polífonos que hablan todos los idiomas musicales de su época.

La Sonata de Haydn, en cambio, se proyecta en seguida sobre Europa, y así ocurre que el mundo musical le reconozca inmediatamente como su maestro, como el creador de la forma de arte que resume íntegramente la necesidad estética del tiempo. Mozart recoge en su crisol todos los detalles del genio musical europeo, disperso en rasgos inconexos: así, este mundo musical encuentra en él su intérprete más fiel y su voz es entendida a maravilla en todas partes. La síntesis de Haydn es una síntesis formal. La de Mozart, una síntesis expresiva. Ambas síntesis no serían valederas si no fuesen creaciones perfectas: la forma en Haydn no es una forma vacía. La expresión mozartiana está vertida en un molde formal perfecto.

Haydn, como sus antecesores, buscaba su libertad de artista, la expresión de su mensaje, en un anhelo constructivo. Con ello tenía bastante que hacer y el desarrollo musical de las pasiones humanas caía fuera de su área. Al recoger Mozart esta herencia de Haydn su misión consistiría en infundirla el sentimiento dramático que había impulsado a la nueva estética del siglo XVIII en su segunda mitad. Su sinfonía se llena de un contenido dramático que Mozart no puede acentuar más vigorosamente sin destruir ese vaso primoroso modelado por Haydn. Mas este temor cesa en otro terreno, donde Mozart puede expresar sus más poderosos acentos dramáticos sin que por ello se resienta el admirable instrumento que Haydn pone en sus manos: su orquesta dramática. Así ocurre que sean los dramas líricos de Mozart el área donde su genio halla una potencia de expresión que lo lleva directamente a la época de sus sucesores: hacia la orquesta romántica, al paso que en la Sinfonía deja claramente expresado que una intensificación de sus acentos dramáticos (y con ello un nuevo sentido plástico de los motivos, diferente lógica en el desarrollo de éstos, ampliación del sentido tonal por la extensión modulatoria de la expresividad dramática) llevaría a un nuevo

proceso de transformación en la forma Sonata. En este punto, un nuevo genio aparece y con él, la música del siglo XIX. El proceso: *forma versus expresión* [1] (forma dirigida hacia la expresión), encuentra su clímax en Haydn; el complementario de *expresión versus forma* (expresión en busca de forma), lo encuentra en Mozart. Del primer proceso, en movimiento a lo largo del naciente siglo, nace la nueva creación de la primera mitad de este siglo: la Sinfonía-Drama. Del segundo proceso, la creación de su segunda mitad: el Drama-Sinfonía. Beethoven, en los comienzos del siglo XIX. Wagner, al declinar esa centuria. Ambos extremos integran el Siglo Romántico.

Puesto que Haydn es el eje del mecanismo musical de su época, conviene ver de qué piezas estaba compuesto este mecanismo, a fin de darnos mejor cuenta del órgano y de su función. Cuando Haydn nació, en Rohrau, un pueblecillo próximo a la frontera entre Austria y Hungría (a fines de marzo o principios de abril de 1732), hijo de un carretero, los músicos más importantes del primer tercio del siglo eran gentes maduras ya: Couperin, que muere al año siguiente de nacer Haydn, pasaba de los sesenta; Bach, Haendel y Domenico Scarlatti contaban cuarenta y siete y habían realizado todo lo significativo de su obra; Ramaeu entraba en la cincuentena y Tartini cumplía cuarenta. Los músicos jóvenes, Hasse, Leclair y Leo, con treinta y tres, treinta y cinco y treinta y ocho años, respectivamente. Pergolese, el triunfal exportador de la ópera bufa, solamente contaba veintidós. Carlos Felipe Manuel Bach, Gluck y Jomelli eran mozos de dieciocho. Varios músicos después célebres, como Gossec, Juan Cristián Bach y el teórico Albrechtsberger, que, como Haydn, fué maestro de Beethoven, nacen, con poca diferencia, después que el maestro austríaco. Haydn cuenta dieciocho años al morir Bach. Tiene ya veinticuatro cuando Mozart nace.

A pesar de la humildad de su nacimiento, Haydn no tarda en ponerse en contacto con la mejor gente de su tiempo. Su vida musical comienza, según era lo corriente en la época, como niño de coro. Como sus habilidades en el clavicordio o en el violín eran muy modestas, aprendidas con maestros de poca monta o indiferentes hacia su talento (uno de ellos, Reutter, le aconseja que no se dedique a la composición, a la vista de un ensayo escrito a los once años), Haydn se encuentra en medio de la calle cuando, al perder la voz, es expulsado del coro de San Esteban, en Viena. Durante dos o tres años toca el violín en bandas callejeras, en Viena o en los alrededores, y escribe música para ellas. Así nacieron, al parecer, sus primeros cuartetos y un ensayo de ópera cómica que su talento en flor le granjea. Haydn tiene veinte años. *El nuevo diablo jorobado*, que es como se llama su opereta, le trae buena suerte. Al mejorar un poco de situación se pone a estudiar seriamente, y la amistad con Dittersdorf va a abrirle camino. Al año siguiente Haydn conoce a Metastasio. Sus afanes de estudio no se ven

cumplidos, por la escasez de pecunio. Como en los tiempos heroïcos de Grecia, Haydn se convierte en el Acates de un Eneas que, en el mundo musical vienés, llevaba el nombre de Pórpora. Tiene veintitrés años cuando conoce a Gluck, y ese año le trae, además, su primer contacto con una orquesta de cierta importancia, la que sostenía en Weinzierl, cerca de Viena, un rico aficionado, el barón de Fürnberg. Esta nueva amistad va a ser decisiva para Haydn y la historia agradece al barón su generosidad, atribuyéndole el encargo del primer cuarteto numerado como *Op. I*, nº 1, de Haydn. Su buen éxito en Weinzierl y los conocimientos que ha hecho acompañando a Pórpora, comienzan a situarle bien entre la sociedad vienesa. Ha aprendido italiano, a componer para el canto y las reglas académicas de la música. En cambio, tuvo que soportar el mal humor del viejo maestro de canto, que se acercaba a los setenta años; limpiarle las botas, arreglarle la peluca y cepillar la casaca chamarreada. El, por su parte, no puede ir peor arreglado y su indumenta hace creer que se trata de alguien que se hace pasar por el joven autor de ciertas sonatas que agradan a una gran dama, la Condesa Von Thun, famosa en los anales de la música en esta época por su amistad con Gluck, Mozart y Beethoven. La protección de la Condesa, que se hace discípula de Haydn, alivia su situación económica, en la que encontrará cierta estabilidad cuando pocos años después, en 1759, y por recomendación de Fürnberg, va a ser nombrado director musical del conde bohemio Morzin. En su residencia de Lukavec, cerca de Pilsen, compone Haydn su primera sinfonía. Dos desgracias y una aventura le aquejan a las puertas de su primera treintena. Una, es su matrimonio, que fué grillete de toda su vida (salvo sus últimos nueve años); otra es la ruina del conde Morzin, que tiene que prescindir de los servicios musicales de Haydn. La ventura consiste en que el príncipe Pablo Antonio Esterhazy, que lo había conocido con ocasión de una visita que hizo a aquel conde bohemio, le ofrece entrar a su servicio.

Por poco tiempo, porque el príncipe muere algunos meses después, pero su hermano Nicolás renueva el ofrecimiento y Haydn comienza en este punto, en marzo de 1762, cuando cumple sus treinta años, la etapa de otros treinta años de trabajo en las residencias del príncipe: la vieja ciudadela de Eisenstadt primero; la nueva y opulenta mansión de Esterhaz cuatro años después. En estos primeros años Haydn ha compuesto una ópera de ocasión para el matrimonio del príncipe *(Acide e Galatea)* según la corriente operística lo quiere, y *Seis Sinfonías o Cuartetos dialogados* más inspirados en su propio genio. Cuando, pasados diez años de su servicio musical, la emperatriz María Teresa (a la que había visto un día en Viena, desde su puesto de niño de coro en San Esteban) viene a ver al príncipe Nicolás, Haydn compone otra ópera: *La fedeltá delusa*, no menos ocasional

que las que hasta entonces ha tenido que componer, pero el mismo día estrena su *Sinfonía nº 48* (de las que se conservan, porque dos incendios en el palacio de Esterhaz destruyeron gran cantidad de obras manuscritas). Operas, sinfonías y cuartetos, con algún oratorio, van sucediéndose: aquéllas, sin salir de un marco reducido al que obliga el medio en que tienen que representarse; las sinfonías, en progresión creciente, conforme la orquesta de Esterhaz aumenta sus recursos desde los quince músicos con que se inicia hasta los veintiuno que llega a contar más tarde y los treinta y cinco a cuarenta de que dispone para sus sinfonías de Londres.

El trabajo de Haydn sigue desarrollándose tranquilamente. Sus disgustos familiares no alteran un concepto de la obra musical que su conciencia de músico pone por encima de sí mismo. Su obligación consiste en servir al arte y a quien así se lo ha pedido. Sus propios sentimientos, sus inquietudes, son cosa suya, no de las músicas que tiene que escribir para el príncipe conforme el cocinero construye sus platos montados para los banquetes o el sastre confecciona sus casacas y el peluquero sus pelucas. Unos y otros se atienen a las modas que llegan de afuera: así lo hace Haydn en las óperas, donde aquellos señores encuentran la moda y sus gustos. Pero en sus cuartetos o en sus sinfonías, Haydn no tiene modelos impuestos. Se reprocha a los sinfonistas de Mannheim su afrancesamiento. Los vieneses prefieren el modelo vienés, ligero y claro. En este aspecto, Haydn es el rey. Es posible que el juego y contraste de sus motivos sinfónicos estuviese sugerido por algún episodio sentimental o de otra índole (y él decía que tenía siempre una "historia" en la cabeza cuando componía), pero estos episodios se adaptaban dócilmente al plan sinfónico y las alusiones que titulan sus sinfonías: *La Reina, La mañana, La gallina, El oso,* etc., no son sino recuerdos irónicos de la vieja moda a la Kuhnau o a la Telemann.

Músicos forasteros vienen a conocerlo. Sus cortas visitas a Viena están llenas de importantes episodios. Un día de gala en que el príncipe Nicolás festeja al Emperador de Rusia, le trae el conocimiento de Clementi, joven ya reputado a los veintinueve años. Por esa época conoce a Mozart, que tiene entonces veinticinco y toca cuartetos con él (viola), Dittersdorf (el segundo violín) y Wanhall (el violoncello). Mozart, invitado a Esterhaz, estrecha su amistad con Haydn. Paisiello y Sarti, que van a Rusia, se detienen en Esterhaz para saludar al autor de unas sinfonías que comienzan a eclipsar a las producciones de ese género de los demás compositores no importa de dónde. (Desde 1769 el editor Artaria, de Viena, estaba editando obras de Haydn.) Su reputación llega hasta el extremo occidental de Europa. Unos sacerdotes gaditanos le encargan la composición de las *Siete Palabras,* para cuarteto de cuerda, que todavía siguen tocándose, ritualmente, en la catedral de Cádiz cada Semana Santa. Los franceses que re-

gentan los famosos conciertos sinfónicos de la Logia Olímpica le encargan seis sinfonías. Al morir Federico el Grande en ese mismo año de 1786 es Haydn, que cuenta ya cincuenta y cuatro, quien recibe el encargo de escribir la *Cantata Fúnebre, trauermusik* de muy vieja tradición alemana, que Haydn compone en desusados acentos. Ese mismo año nace Weber. Al siguiente muere Gluck.

Los cuartetos que Haydn escribe en estos años responden a un nuevo incentivo. En 1785 Mozart ha compuesto una espléndida serie de seis obras de esta índole que dedica a Haydn y que son como la madurez del género, el más rico fruto de la música de cámara. Haydn responde con otros seis donde su propio arte parece transfigurado ante el estímulo del genio joven. Un instante de profunda emoción estremece la música vienesa, que entra en su más radiante apogeo. Tras de la muerte del príncipe Nicolás, Haydn es invitado a la musicalísima ciudad de Londres, en la que el genio de Haendel y el de Juan Cristián Bach vibran con tanta claridad como potencia. A su paso por Bonn los músicos locales le obsequian con la ejecución de una misa suya. Haydn, deferente, los invita a comer. Entre los músicos había un muchacho de veinte años, hosco, de tez oscura, en la que resplandecían unos ojos inteligentes. Se llamaba Ludwig van Beethoven y era un modesto violinista de la capilla arzobispal. Al volver Haydn por Bonn dos años después, tomará al joven renano por discípulo, pero el carácter raro de éste le mantendrá poco tiempo a su lado, y al año siguiente, en 1793, Beethoven solicitará los consejos de un músico si menos brillante que Haydn a lo menos más joven: Johann Schenk, que entonces contaba treinta y un años y que poco después gozaría de una reputación momentánea con su ópera *Un barbero de aldea (Der Dorfbarbier,* de 1796), ejemplo típico del *Singspiel* alemán, el equivalente tudesco de la *ópera cómica.*

Durante la primera estancia de Haydn en Londres muere Mozart a la edad en que otro músico, Ignaz Pleyel, comienza a adquirir tal reputación que la rivalidad de los empresarios londinenses idea ponerlo frente al propio Haydn. Pleyel, que había sido discípulo de Haydn, se había trasladado años atrás a Estrasburgo (en cuya catedral era maestro de capilla) y escribía sinfonías donde resonaba un eco lejano de las de Mannheim, a través de las que esta escuela había incitado en París. Las ideas de Pleyel eran claras, de contornos bien definidos, que no dejaron de producir huella en el joven Beethoven, pero ni su tratamiento, ni su sentido interno, ni el peso específico de sus sinfonías podía ponerse en parangón con la grandeza de las que Haydn había compuesto, sobre todo, para el público londinense. Pleyel arribaba a Londres como náufrago de la Revolución francesa. Pasado el primer peligro, regresaba a París, donde tiempo adelante (en 1807) fundó la fábrica de pianos que tanto renombre llegaron a adquirir.

La Revolución francesa fué uno de los acontecimientos, políticos tanto como ideológicos, que más profundamente influyeron en la marcha del mundo y, dando por cancelado un régimen que se consideró como antiguo, abren las puertas del siglo XIX, en cuyo arte la renovación ejercida en todo género de cosas no dejarían de influir poderosamente. Durante la primera estancia en Londres, desde el primer día del año 1791, comienzan en Francia los sucesos revolucionarios, que determinan el regreso de Haydn a Viena a mediados del año. Cuando Haydn vuelve a Londres en una segunda visita, en 1794, la crisis revolucionaria atravesaba, con la Convención, su período de más acusado terror. Haydn contaba entonces setenta y dos años: no estaba, pues, en una edad susceptible para que influyesen en su arte, de una manera decisiva a lo menos, los acontecimientos exteriores; sin embargo, en parte por el ambiente musical londinense, en el que tan fuerte era la huella de Haendel (aunque el vulgo musical hubiese perdido ya el entusiasmo por su música) y sus oratorios, en parte por el estilo poético extendido por la Revolución —en el que con tanta preferencia se cantaba a la Naturaleza, a los fenómenos naturales, a la creación del mundo, a su Hacedor y a esa diosa Razón, tan poderosa como él, a la que Kant había entonado su más ardoroso ditirambo en la *Crítica de la Razón Pura*, en 1781, tras de un largo período de racionalismo filosófico que es, en el orden del pensamiento, lo que el Barroco en el arte (el tratado de Kant sobre *La religión dentro de los límites de la mera razón* es de 1793, el año en que culmina le Revolución)—, la música de Haydn comienza a tomar desde este momento un carácter nuevo, más profundo, más amplio de horizonte, de pensamiento más penetrante. En sus dos magnas obras últimas, *La Creación* y *Las Estaciones*, muestra en armoniosa unión el espíritu de la época que le precedía, con los *concertos* naturalistas italianos, la *tonmalerei* de Telemann, el oratorio espectacular de Haendel, juntamente con el nuevo tono espiritual que tras de Rousseau, Diderot y Mirabeau sucesivamente, se extiende por Europa. Mozart, la figura paralela a Haydn, había muerto justamente cuando la Revolución iba a ponerse en marcha. Haydn le sobrevive dieciocho años. Esta última parte de la vida de Haydn, teñida por los resplandores de aquella enorme conmoción, va a dar a su música unos acentos más consonantes con el siglo que alborea. Al lado de los dos grandes oratorios de Haydn (que datan de 1797 y 1800, aunque se estrenan poco después) la música sinfónica de Mozart parece acusar más agudamente el período rococo al que pertenece, y a ello contribuye el pulimento, la minuciosa construcción, el amor al detalle perfecto, la técnica de pequeñas pinceladas con que Mozart compone. Si, en cambio, se acerca, a su vez, y por la fuerza de su ingenio, al nuevo espíritu, es en otro departamento del arte, en el teatro lírico, en el cual Mozart realiza lo que Haydn no supo reali-

zar en sus óperas provincianas, sin carácter y de una simplicidad psicológica que las enviaba a la ópera italianizante de años atrás. Desde su liberación de Esterhaz, Haydn no ha vuelto a escribir óperas: no era su género ni lo que le atraía. La Sinfonía y los Cuartetos, donde su genialidad encuentra el terreno más propicio, se dilatan en volumen tanto como en contenido. La Opera, en cambio, había sido, desde muy niño, la pasión de Mozart. Por caminos enteramente opuestos a los de Gluck, Mozart se dirige con su teatro hacia el porvenir: era necesario, porque los personajes de Gluck, severos, poderosamente dramáticos en la elementalidad de sus pasiones, eran más bien como gigantescas estatuas clásicas simbolizadoras de un sentimiento ejemplar, talladas con una técnica amplia, pero ruda, en una materia fuerte, pero áspera. Mozart, todo lo contrario, expresa el sentimiento más cercano a la vida cotidiana, perfila los caracteres más personales y más livianos, y esto con un color de vida, de gracia, de fina psicología, que se traduce en un lenguaje ligero, transparente, estrechamente afín al de sus formas sinfónicas; elegante, frente a la majestuosidad del lenguaje de Gluck; en palpitaciones menudas, mientras que en Gluck arrollan las oleadas de la pasión: enteramente retratos de su tiempo (como los de Couperin), en contraste con lo simbólico y general de los caracteres de Gluck (como en Rameau); en un tono simple, familiar, casi podría decirse popular, en Mozart, mientras que en Gluck todo es ampulosidad y prosopopeya. En un elevado plano se igualan ambos talentos (ya que no en la escritura ni en la distinción de las armonías): en el de la orquesta, tan expresiva y rica de color; tan llena en ambos de hallazgos felices, que los primeros orquestadores románticos, sinfonistas o teatrales, no van a adelantarles en este sentido. Mas sus personajes, el juego de sus peripecias, es aún en Mozart muy siglo XVIII. Así también en Gluck, pero lo que en éste es "clasicismo" en el sentido retórico francés, es en Mozart italianismo bufo: ese aire ligero que se había colado en la sinfonía haydiniana perfuma asimismo el teatro de Mozart. Es el espíritu de Viena, en el que otros acentos más hondos intervienen. Por su presencia, no será posible confundir a un Bocherini con un Haydn, ni a un Paisiello con un Mozart. Uno de estos matices es aquel *sentiment* que ya tan claramente acusaba la música alemana del Norte, con los hijos de Bach, y que tiene un punto de melancolía, de patética hondura inconfundible aunque se deslice en una sonrisa. Así, Stendhal, fino gustador de músicas, pudo decir muy justamente que si los italianos divierten siempre, Mozart *n'amuse jamais*. Y este tono suave, *gemütlich*, que se filtra en uno de los aspectos más característicos del arte lírico alemán, en el *lied* (cuya etapa romántica comienza con Zumsteeg y Mozart) está presente en todos los momentos de la música mozartiana: serenatas o sinfonías, música de

teclado o música de teatro, con un tono de distinción que es como el sello de su personalidad.

El Tirol es un país a caballo entre lo germánico y lo latino. La tierra donde nació Haydn está enclavada en una región donde multitud de sangres se entremezclan, con una fuerte influencia eslava. Vivacidad rítmica, un sentido muy vivo de la elocuencia melódica y un "tempo" ágil y elástico, son cualidades de esa tierra húngara a la cual casi pertenece Haydn por su nacimiento, mientras que el Salzburgo natal de Mozart era cuna de elegancia de maneras, de espíritu agudo y claro. No es difícil asignar a uno y otro músico cualidades análogas si se cree, en efecto, que la tierra, el medio ambiente, influyen en la formación del carácter de una persona y son las pautas primeras sobre las que se dibuja un talento. Naturalmente, la predisposición etnológica puede explicar mucho, pero estas explicaciones son, por lo regular, más fantasistas que reales. De cualquier modo, hay que reconocer que la procedencia aldeana de Haydn, la rusticidad de sus primeros contactos, afinados pronto en un medio ciudadano, pero en una situación subalterna de la que se emancipa lentamente por la fuerza de su voluntad y de su propio carácter, son circunstancias que continúan a lo largo de la vida y de la obra de este músico. Mozart, en cambio, es, desde apenas nacido a la vida y a la música, un hijo de ciudad refinada y hasta lujosa, educado en una familia burguesa donde el arte era la tónica cotidiana y en un ambiente de buena intelectualidad y distinción. Haydn, que apenas tiene maestros en su infancia, es el maestro de sí mismo, y aunque siga más o menos de cerca la moda, porque así lo requiere su servicio, es de sí mismo de quien toma sus inspiraciones, la sustancia de una música cuya forma modela lentamente en un trabajo ahincado, constante, meditado en la plácida soledad de un paisaje llano, invitador a la calma, donde estaba situada la residencia de sus señores. El primer rasgo que Leopoldo Mozart observa en su hijo es la capacidad asimilativa, el don de imitación, que en seguida dota de rasgos personales; espíritu agitado, lleno de inquietudes, borboteante como ese río que atraviesa la ciudad y se vierte, lleno de espumas, entre las irregularidades de un paisaje montañoso, pero sonriente, soleado: "pintoresco", como va a denominarlo el vocabulario romántico. La vida de Haydn, apenas logra una posición estable, es la del trabajo mansueto que le dicta su música dócil, de una regularidad burocrática. Aun en su primera infancia, la de Mozart se traza por una serie de constantes viajes, de gentes nuevas, de diferentes ambientes sociales, siempre ricos, elegantes, de alta sociedad: desde princesas que van a reinar jóvenes, como María Antonieta, hasta reyes que lo agasajan, Jorge III, o cardenales que lo miman como Pallavicini u Orsini, sin que faltase, nota dis-

cordante, la aspereza y acritud de un Colloredo, sierpe entre las rosas. Pero parece como si el mundo apreciase más en los hombres que dan la vuelta en mitad de su camino una primera mitad gris y sin aventuras mejor que la carrera que arrastra un largo eco de aplausos y festejos. La gloria de Haydn es tardía, pero fiel hasta sus últimos momentos, después de una larga reputación honesta, reposadamente conquistada. La inmensa sensación, la brillantez sin igual de la infancia y adolescencia de Mozart va a palidecer más tarde, cuando la afición se cansa por no haber puesto límite a sus entusiasmos. Los últimos días de Haydn fueron serenos; los de Mozart, amargos. Haydn es el viejo cuyo genio respondía a la fórmula beethoveniana de "una larga paciencia". Mozart es el niño divino, el eterno inquieto, el amado de los dioses. Como Rafael, como Keats, muere a la edad en que Haydn comenzaba a ser conocido.

En sus respectivos medios sociales, Haydn y Mozart comienzan su vida musical como otros muchos músicos que no llegaron a alcanzar la cima del monte Parnaso. Haydn, muchacho pobre, comienza sus primeras composiciones como músico callejero, y ese *aria aperta*, esa sensación de aire fresco se encuentra en su produción entera. Mozart es el niño precoz que asombra a sus familiares por su facilidad para imitar el juego en el clave de alguno de aquéllos: Nanerl, la hermana mayor, o no importa quién otro. El aire confinado, el salón confortable, elegante al gusto del momento ambientará toda su vida de artista. Esa precocidad de Mozart es el tópico inevitable que no puede rehuirse al hablar de él, pero conviene decir, de paso, que la precocidad acompaña por lo regular, más o menos estrepitosamente, a los grandes talentos, sin que por eso sea garantía de la genialidad futura, pues que, si casi todos los genios han sido precoces, no toda precocidad termina en genio.

Precoz, en un punto de brillantez bien explotado por su padre, que era un músico y profesor de buena reputación, lo fué Mozart como ninguno en el clave, donde reproducía lo que acababa de escuchar; en la composición, cuando imitaba los pequeños minuetes que su padre le ponía como ejercicios; en la aritmética inclusive. Y no extraña esta aptitud a quienes piensan en la regularidad de una música que, como la suya, se construye sin excepción por períodos pares, en múltiplos de dos (al paso que Haydn, tan regular también, es mucho más libre en la construcción melódica de sus motivos, de sus frases y de sus períodos). Jovencito, Mozart mostró predilección por el juego del billar: no es una puerilidad mencionarlo. La asombrosa "precisión" con que Mozart consigue sus efectos musicales de toda índole; la seguridad infalible con que realiza sus intenciones expresivas (y esto por los medios más rápidos, sencillos y directos) parece una cualidad gemela al "buen ojo" con que atina sus carambolas. Dícese que Haydn era

un paciente, pero seguro ajedrecista. Saque las consecuencias quien guste.

Los viajes de Mozart comienzan a sus seis años. Primero Munich: el Elector. En seguida Viena: la corte. Los músicos que Leopoldo pone a su hijo como modelo son los de la alta Alemania: Telemann, Felipe Manuel Bach, Hasse. Su más fuerte impresión de este momento es escuchar a Wagenseil, en Viena. Al año siguiente (1763) emprenden un largo viaje: Augsburgo, Ulm, Heidelberg, Mannheim, Franckfort, Bonn, Colonia, Aquisgrán, Lieja, Bruselas; por fin, París. Si los músicos de aquella refinada sociedad fueron Gavinies, Eckart, Schobert o Duni, altos cerebros como los de Helvecio, d'Alembert, Marmontel —el amigo de Metastasio—, Holbach o Diderot reflexionaban sobre el extraordinario caso. Artistas amables como Barth han dejado recuerdo en pinturas menudas de menuda técnica (Museo del Louvre) de ese suceso donde un diminuto clavicembalista ejecutaba músicas que sobrepasaban la medida corriente. (Té dado en la habitación del príncipe Conti, en el Temple, en 1766, al regreso de Londres.) Goethe, que tenía catorce años cuando los niños pasan por Francfort, recuerda toda su vida al infantil artista, con su peluca y su espada; pero Jomelli, cincuentón, le escucha con una atención distraída.

La capilla de Salzburgo, donde predominaban los músicos italianos, había asentado el primer cimiento de la sensibilidad de Mozart, juntamente con los viejos alemanes que su padre le ponía ante el clave. En París el ambiente era muy otro y la polémica entre los partidarios de la música francesa y los de la italiana duraba todavía, bien que la ópera de Lully hubiese pasado ya enteramente y que la de Rameau se sostuviese en precario porque no había otra que oponerles. Pergolese y la *Serva Padrona* eran el atractivo del momento, y un alemán afrancesado, no músico, pero aficionado fino, Melchior Grimm, a quien los Mozart admiran y escuchan, conduce a Wolfgang a la Comedia Italiana, centro de la moda y dictamen del gusto. Mozart presenció una representación de *Castor y Pollux* en la Opera, pero las obras ligeras y sonrientes de Philidor, Favart, Duni y Monsigny tenían que solicitar mejor su infantil sensibilidad. El paso por Mannheim, por otra parte, tuvo que tener importancia por lo que a la música instrumental se refiere, y algunos de los músicos de esa orquesta famosa se encontraban en París en aquel momento, cuando empezaban a conocerse allí las sinfonías de "Heiden" que, al parecer, escuchó entonces Mozart por primera vez. Mozart es muy joven para interesarse por polémicas tan agudas como la de francesistas e italianizantes, que los alemanes del norte denominaban despectivamente como *welches*, despreciando, de rechazo, las novedades de la orquesta de Mannheim; pero aunque no tomase partido manifiesto en la famosa polémica, su sensibilidad recibía las consecuencias. Por lo pronto, las hijas del rey, el dorado clavicimbalo de Madama de Pompadour, las

duquesas, le atraen más. Medio año entre París y Versalles y la familia cruza el Canal: en abril de 1764 los niños tocan ante S. M. Británica. No sólo honores, sino dinero y regalos que lo valen y que Leopoldo evalúa cuidadosamente. Sonatas dedicadas a la Reina (en las que el padre corrige las faltas de escritura y las inexperiencias): es el mismo número de París. De paso, un "madrigal" a cuatro voces sobre un texto (por única vez) en inglés. La vieja tradición quedaba así honrada. La más reciente lo será en seguida. El rey pone ante el atril de Mozart música de Haendel y de Juan Cristián Bach, que el niño descifra a primera vista. Juan Cristián mismo se conmueve: bajo su mirada compone Wolfgang sus primeras sinfonías. Ni uno ni otro olvidarán a lo largo de los años aquel encuentro (que se repetirá doce años después, en París, cuando Mozart era ya un artista hecho), encuentro fecundo para Wolfgang que, a más de conocer la música del más joven de los Bach, hallará los oratorios de Haendel, aunque no su música de ópera ya empalidecida; no así la ópera italiana y las obras instrumentales de Galuppi, Piccini, Paradisi y otros que, como Manzuoli (con quien estudia canto), dejarán huella en su fresco talento.

La estancia en Londres fué más larga que la de París: quince meses. El juicio de Mozart va afirmándose. Schobert, en París, le había puesto en guardia contra los gustos de su padre, y la influencia que aquél ejerce sobre Mozart sólo se atempera ante las que recibe en Londres, la de Haendel en primer término, aunque su padre le advierta que no es un compositor a la moda; en seguida la de Juan Cristián, pasando por los italianos en boga, y con ella la de su consocio Friedrich Abel, con quien la firma Bach-Abel organizaba conciertos públicos de gran importancia.

Trastornos políticos agitan la metrópoli. El rey se enferma. Los Mozart, después de tres años de ausencia, deciden regresar al hogar por Holanda, donde había instrumentistas notables de óboe y trompa, que Mozart escucha y cuyo influjo acusa una *Sinfonía Holandesa*. París otra vez. Suiza, donde se encuentran con una guerra civil y no con Voltaire, a quien querían haber visto y cuya fracasada visita deplora el filósofo. Munich. Salzburgo, en seguida. Ahora habrá que reanudar seriamente los estudios. Fux y su *Gradus ad Parnasum;* latín; composiciones de escuela, transcripciones de obras francesas. Alguna obra de invención. Pero había además que evitar la influencia del estilo "galante" de Miguel Haydn en sus serenatas, casaciones y sinfonías. En Viena, una primera operita en un acto (tras de un desgraciado ensayo anterior), un "liederspiel" al gusto francés, cuyo argumento habían utilizado Mme. Favart y Harny en París: *Bastien et Bastienne*. Su primera representación, al aire libre (octubre de 1768) se verifica en los jardines de otro "virtuoso" de la varita mágica (y de la "harmónica"): del hipnotizador Mesmer. Un suceso importante: la *Alcestes*, de Gluck, que Leopoldo no

admira, como no admiraba a Haendel; pero sí Wolfgang, en cambio. Otra audición importante es la *Partenope* de Hasse. Mozart en este instante corre por los caminos soleados de Piccini. (El futuro rival de Gluck formaba, con Juan Cristian Bach, la etapa que los historiadores denominan escuela "neo-napolitana" después de la segunda escuela formada por Hasse, los españoles Terradellas y David Pérez, Jommelli, Traeta y Majo (Mayo). El fundador de la primera escuela napolitana había sido Alessandro Scarlatti.) Pero el aire más severo de aquéllos se deja sentir en alguna de sus obras instrumentales de este período, aún tan juvenil. Ahora es cuando va a conocer más seriamente las sinfonías y cuartetos de Haydn y con esas obras otras de los compositores menores de la escuela vienesa: sin embargo, hasta que vuelve (en 1773) de sus tres sucesivos viajes a Italia, no comienza Mozart a pisar firmemente el terreno de la Sinfonía clásica. Veamos, entre tanto, qué efecto le produce el sol del Mediodía.

Entre sus trece y diecisiete años, Mozart, siempre acompañado por su padre y celoso empresario, va tres veces a Italia, las dos últimas como consecuencia de los encargos recibidos en la primera; visitas breves, estas dos, mientras que la primera, en la que recorrieron la Península de arriba abajo, se prolongó por más de un año (diciembre 1769, marzo 1771). Fué este un viaje decisivo para la formación del joven talento de quien, niño en su comienzo, regresaba ya muchacho, casi un hombre, dada la precocidad de Mozart, si no en los demás órdenes de la vida, a lo menos musicalmente. Esos otros órdenes de la vida eran poco atendidos por Leopoldo Mozart, para quien fuera de lo musical lo demás importaba poco. En parte por esta razón, en parte también porque el niño Wolfgang no se interesaba por lo que es corriente en las criaturas de su edad, y menos, naturalmente, por lo propio de personas de más edad que la suya. Nada parece interesar al padre ni al hijo en Italia fuera de la vida aristocrática, de los triunfos del muchacho, de los encargos que se le hicieron, de los honores que se le concedían (órdenes vaticanas, recepciones académicas), de las recepciones que les ofrecían en las que figuraba lo más florecido de la aristocracia y de las artes. Mozart, que durante toda su vida no tuvo, al parecer, la más ligera afición por la Naturaleza, por el paisaje, ni por las obras de arte de los hombres, fuera de la música, vivía concentrado en una vida interior exclusivamente sonora (quizá, como dicen algunos comentarístas, porque era de vista muy corta, lo que, a falta de anteojos —explicación simplista—, le hacía volver la vista hacia su propio interior). Ejemplo de soñador típicamente al modo alemán, sentimental, enamoriscado (más que enamorado), tan pronto llegó el momento, tenía un fondo de artista alemán, una psicología netamente germánica, a pesar de que su infancia en Salzburgo le hubiera puesto en contacto con el grueso buen humor tirolés, el espíritu de facecia

de esa capital. Aun cuando la moda musical (que tan celosamente escrutaba Leopoldo, a fin de que el hijo no siguiese otro camino menos productivo) llevase la música por los senderos amables, floridos de la ópera bufa o los caminos sentimentales, altisonantes a veces, de la ópera seria, Mozart, tras de asimilarse esos acentos y formas de estilo, reaccionaría en favor de lo que era peculiar al arte musical alemán de su momento, tan pronto como tuvo edad para ello. Mejor dicho: uniría en esa perfección que le caracteriza la jovialidad exterior, el aspecto soleado de la música meridional con un acento conmovido, si no muy hondo, la melancolía a flor de piel que tiñe deliciosamente su música, juntamente con el profundo concepto de la forma sinfónica que, tras de tantos ensayos, cuajaría principalmente en la sinfonía de Haydn.

Mas para ello era menester la experiencia de Italia, experiencia hecha día por día, que iba dejando su sedimento imperceptible hasta que, en medio de muchos triunfos resonantes, pero superficiales, un desengaño final, un semifracaso de última hora, borró todas esas impresiones sonrientes y encerró por cuatro años seguidos a Mozart en su ciudad natal.

No podemos aquí hacer otra cosa sino resumir muy rápidamente los acontecimientos principales de los viajes por Italia, a fin de dibujar, en unas cuantas pinceladas, el progreso de evolución del genio de Mozart. Muy niño aún, al comienzo del primer viaje; un hombrecito ya al final de ellos ha robustecido, entre tanto, su propio juicio, según un proceso que se iniciaba ya en Londres. Sabe ahora con firmeza qué es lo que quiere hacer, cuáles son los objetivos, verdaderamente sentidos, que ha de perseguir, es dueño ya de una técnica eficiente y comienza a desprenderse de tanta influencia pasajera como va recogiendo por donde pasa, para ver cómo madura, al calor de ellas, el fruto de su genio auténtico.

Locatelli es la primera personalidad musical que encuentran, apenas llegados a Verona, atravesados los Alpes por Bolzano, Trento y Rovereto. Más tarde, en aquella misma ciudad de Verona, encontrarán a Boccherini con un resultado útil para la técnica del joven músico.

En Milán, en el convento donde se albergan, Wolfgang tiene por compañeros a dos eunuquillos cantores, para quienes escribe algunos motetes. El niño no sabe aún qué cosa sea esa práctica infame e infamante que se va a prolongar todavía por más de cincuenta años, baldón de la historia de la Música y vergüenza de la humanidad musical en la que incurren Papas, Príncipes, sabios, genios y... el resto de los melómanos. Cobardía de la sociedad que funda una norma de derecho, el Derecho Consuetudinario, en las costumbres y una norma de moral, en las *moeurs*, aun cuando lo consuetudinario y lo acostumbrado fuese un crimen repugnante. ¿Fué la moral social la que dió fin a la costumbre de castrar muchachos para proveer de

voces agudas a las capillas eclesiásticas o señoriales? (Necesidad impuesta por la hipocresía católica, que impedía el acceso de mujeres al coro de los templos y en los escenarios teatrales, por razones dogmáticas en aquel caso, por razones de alta moral en este otro.) La iglesia, como en tantos otros casos, había adoptado para su servicio un uso oriental. Los primeros eunucos cantores de los ritos orientales parecen encontrarse ya en el siglo XII, y su modelo está en las costumbres bárbaras de los harenes (que no vinieron a España con los primeros árabes) y que cundieron por Europa más tarde. Hay "sopranistas" en la capilla del elector de Baviera a principios del siglo XVI, pasando después la costumbre a los teatros. Surgió entonces una especialidad quirúrgica muy apreciada, pero el número de niños que morían en la operación era enorme, y en muchos casos la castración era inútil, porque el niño perdía la voz a pesar de ella. El duque de Wurtemberg invitó en 1752 a dos eminencias castrátiles para "que procediesen (con los pequeños wurtemburgueses) como creyeran mejor para el mayor lustre y decoro de su capilla privada".

La voz de los *evirati* tuvo grandes admiradores y hubo artistas de tanta fama como Farinelli, Caffarelli, Marchesi, Pacchieroti y Velluti (algunos de los cuales conoció Mozart), pero aun cuando su voz fuese susceptible de grandes agilidades, extensión y acrobacias, el timbre era liso, metálico, incoloro, ni voz de hombre ni de mujer, como se comprende. Cuando avanzado el siglo XVIII la ópera fué necesitando verdaderas voces humanas para expresar los sentimientos que el compositor interpretaba musicalmente, en lugar de laringes con faldas, el sopranista comenzó a decaer, pero se mantuvo en las iglesias por algunas décadas después. Tras de la Revolución Francesa, en 1798 se prohibe en la República Romana la castración en los cantantes de teatro. Napoleón reitera el decreto. Caído Napoleón, Milán lo sostiene, pero Roma continúa la feroz costumbre en sus capillas. La invención de falsetes, "normales" fisiológicamente, pudo mantener en entidades como la Capilla Sixtina coros con agudos masculinos, como actualmente ocurre.

Entre las personalidades que Mozart conoce en Milán figuran el sinfonista Giovanni Sanmartini, ya sesentón, y Nícolo Piccini, en la flor de su edad. Una cantante famosa, Lucrezia Agujari, "la Bastardella" fenómeno que se cita entre las voces extraordinarias por su extensión y facilidad en todos los registros, es la principal visita que realizan en Parma. Bolonia, en seguida, donde el P. Martini era la gloria viviente y con el cual Mozart aprendió mucho de lo que constituyó el viejo ideal de la música polifónica italiana de otro tiempo. Por Florencia y Siena llegan a Roma. Arthur Schurig hace notar que en la correspondencia de Leopoldo con su esposa no existe la menor alusión a las impresiones plásticas o poéticas que la "ciudad inmortal" pueda producirles. Wolfgang describe como "regulares" San Pedro "y otras muchas cosas", entre las cuales quizá se contasen las reliquias clásicas...

Más importante que eso son los cardenales, las princesas Barberini y Chigi, los príncipes, las duquesas, los embajadores. Leopoldo no deja de consignar en su correspondencia que, como llevan muy buenos trajes, son acogidos abiertamente en todas partes, antes de que el talento del muchacho sirva de pasaporte para los salones más exclusivos. Sin embargo, no dejará de haber quien tilde las excursiones de este género como mendicatorias, y es la propia María Teresa quien así las juzga. Un abate Galiani, por su parte, encuentra que el niño prodigio no es sino una especie de animalito curioso y nada más que eso. Menos mal que los grandes músicos piensan otra cosa. Nuevo encuentro con Jommelli en Nápoles, quien permite a Leopoldo algunas ironías, al recordar éste su anterior visita a la corte de Stuttgart, que el gran compositor "alemanizado" acababa de abandonar para dedicarse a gozar de las delicias de Cápua y de los dorados vinos que tanto ponderaba Horacio. Paisiello también estaba allí y Francesco di Majo: la ópera napolitana parece muy bien, desde el punto de vista de su puesta en escena, al paso que la romana es lamentable, con sus decoraciones viejas y descoloridas, la deficiente tramoya, los trajes raídos, aunque las voces principales sean excelentes, por más que sean de *castrati*, y la orquesta es rica; pero el lujo de los teatros de ópera alemanes relega a un triste plano los de Roma. Los músicos, salvo rara excepción, no recibían condecoraciones. Gluck la había recibido, y ostentaba constantemente su orden de la Espuela de oro, otorgada por el Papa. El pequeño Mozart podrá parangonarse ahora con el gran Gluck, porque recibe la misma condecoración, de la cual, sin embargo, no hace vanidad, y no la exhibe nunca más, después. Vuelven sobre sus pasos: Wolfgang tiene que escribir una ópera escriturada para Milán y el cardenal Pallavicini lo alberga en su casa de Bolonia. La ópera, demasiado seria, llena de conflictos políticos, de sutil trascendencia histórica, es, literariamente, un disparatón que Wolfgang no puede comprender. Cuando la ocasión se lo ofrece, escribe suaves "andantes". La gran orquesta, de sesenta músicos, le permite hacer experiencias útiles. La obra sólo valdrá por la precocidad de su autor, no por otra cosa. Sin embargo, el éxito fué grande, pero más por esta razón episódica, de manera que no fué muy profundo. Los Mozart emprenderán pronto el regreso, por Venecia, donde van a caer por los Carnavales. Venecia, en el siglo XVIII, es uno de los emporios de la alegría, del buen vivir, del lujo y de la abundancia económica. El *ridotto* y sus bailes son célebres en el mundo. Los teatros de ópera famosos desde el tiempo de Monteverde. Las óperas, con sus bailes, duraban cinco horas. La que Wolfgang había estrenado en Milán, *Mitrídates rey del Ponto*, había durado seis; era un motivo de orgullo, como más tarde *Parsifal* o *El Crepúsculo de los Dioses*. Por recomendación de Hasse, varias familias venecianas les abren sus palacios: el mes que pasaron en Venecia debió de haber

sido inolvidable, sin embargo, hacía frío y llovía a torrentes, y sólo Dios sabe lo triste que es Venecia cuando llueve. Conocen a gentes importantes musicalmente en el momento y hoy enteramente olvidadas, pero en Turín habían conocido a Paisiello y en Brescia se deleitaron con las óperas bufas. En Padua, Wolfgang recibe el encargo de un "oratorio". No regresan, pues, a casa con las manos vacías.

Más importante que eso es la reputación que Mozart alcanza entre el mundo musical italiano, que era quien daba la norma a los demás países melómanos del mundo. Su trato con el P. Martini le había sido de un provecho profundo, porque conoció el pasado de la Música en su más noble aspecto y porque aprendió un arte que no estaba de moda, pero sin el cual no existe fundamento serio: el contrapunto, a más de afianzar su maestría en la composición vocal. Las óperas de Hasse y Piccini, que tiene ocasión de escuchar, contribuyen a formar su concepto de la "ópera seria", las óperas bufas, ponen su punto de gracia y humor latino, tan diferente del salzburgués. Ambas influencias son las predominantes en el oratorio *La Betulia Liberata* (la historia de Judith), a cuya composición se dedica apenas regresado a Salzburgo. Mas en cuatro sinfonías que escribe entre tanto, las influencias son las de Sanmartini, Boccherini y Sachini, según analistas tan meticulosos de la música de Mozart como son MM. de Wyzewa y Sainte-Foix, aun cuando éstos reconozcan alguna huella de Haydn. Cuando Mozart vuelva la espalda a Italia, es a este paisaje vienés al que dirigirá su mirada: por el momento, no es sino un rayo más en la corona del genio italiano; pero no sin importancia para la evolución de su talento, porque sus comentaristas más acuciosos encuentran que es a esa luz clara donde comienza a encontrarse a sí mismo. Las composiciones de este momento no son ya las de un niño. Hay algo más en ellas, y este algo más va a acentuarse constantemente. No todavía en la "serenata" que compuso para que se representase en Milán con motivo de las bodas del gran duque Fernando, gobernador general de la Lombardía e hijo de María Teresa. Las así llamadas "serenatas" eran una especie de operitas al viejo estilo pastoril, entremezcladas de bailes que, en el caso de *Ascanio in alba*, como se titulaba la de Mozart, se han perdido, aunque no así algunos números agradables.

En esta segunda estancia, de pocas semanas, Mozart frecuenta a Hasse, vive en un medio teatral italiano: su reflejo estará en un *Concerto Milanés* y en algunas sinfonías que compone a su regreso a Salzburgo. Poco después comienza la lucha con el cardenal Colloredo, pero hay autores, como Schurig, que no dan enteramente la razón a los Mozart padre e hijo. En 1773 están otra vez en Italia para estrenar *Lucio Silla*, ópera seria, encargada para los Carnavales de Milán. El libreto es tan artificioso como el de aquel *Mitrídates*, pero Arthur Schurig encuentra que hay en la nueva obra una especie de

contagio del "mal del siglo" que comenzaba a sembrar de penas, ayes y lamentaciones la literatura alemana, en un ambiente precursor del Romanticismo. Mozart acababa de tener algún disgustillo amoroso. Su sensibilidad musical lo convierte en algo grave y la primera ocasión que tiene para demostrar su estado pasional es esa ópera pseudoromana, que se estrena en los primeros días del año. (Se recuerda que *Las Amarguras del joven Werther* datan del año siguiente: antes de esas fechas, el pre-romanticismo de Rousseau había producido ya su efecto y el *Orfeo* de Gluck lo reflejaba indudablemente.) La "serenata" dura seis horas. No se nos dice cuál era la dimensión de los entreactos en estas fiestas cortesanas. El éxito fué bueno, pero diversas circunstancias contribuyeron a que no fuese brillante. Visto fríamente, después de algunos años, Mozart comprende que fué, más bien, un fracaso. Esa sensación es la que tuvo desde el primer día. No confesada, le trabajaba por dentro dando por resultado un cierto despego, una cierta hartura del ambiente italiano y de su música, en el momento en que comenzaba a comprenderla en toda su extensión. Los grandes violinistas, ahora, le traen nuevas enseñanzas. Cuartetos y sonatas de este momento acusan con claridad la influencia de Corelli, de Tartini y de otros. Son aún obras italianas. Pero *Lucio Silla* no le proporciona nuevos encargos. Mejor para él y para la Música. Ahora vuelve con un sentimiento de hartura a Salzburgo, donde va a encerrarse por cuatro años largos: muy largos, si se tiene en cuenta la dimensión del tiempo para Mozart, que, a la altura de sus diecisiete años es ya un artista maduro, consciente de sus deseos y seguro de su técnica.

La capital austríaca está enfurecida con la oposición de fuertes grupos de aficionados que renuevan en Viena la "querella de los bufos", la polémica londinense entre los partidarios de Haendel y Bononcini, la de los parisienses con Gluck y Piccini. Ahora la discusión versa sobre el concepto operístico de la pareja Metastasio-Hasse y la de Calzabigi-Gluck, acerca de las cuales hemos hecho cumplida referencia. Desde tiempos atrás, Gluck veía en el infantil Mozart un rival futuro y en una carta que data de 1768 Leopoldo Mozart se queja amargamente (aunque quizá con demasiada aprensión) de los celos que los rápidos triunfos del niño prodigioso despiertan en el maduro compositor cuyo astro ascendía con la *Alcestes*, todavía italianizante en la versión de esta época (1767). Pero en el terreno de la sinfonía el claro genio de Haydn lucía sin apasionamientos y sin disputas. La larga temporada de encierro en Salzburgo se alivia con algunas visitas a Viena. Cerca de él, compositores menores, como Gassmann, Ditters y Vanhall (o Wanhall), trabajan en este terreno. Mozart se acerca a ellos antes de caer bajo la influencia decisiva del maestro de Esterhaz, de la cual le aparta su padre por animosidad contra Miguel Haydn, al que Leopoldo tenía por encima en la capilla arzobispal de Salzburgo. Pero esta vez, como en anteriores ca-

sos, Mozart sigue sus impulsos, terminando por desoír a su padre. Los críticos más perspicaces encuentran una influencia del movimiento pre-romántico alemán (que se conoce con el nombre de *Sturm und Drang*), en los cuartetos de Haydn del año 1773, y creen que este tono lírico fué el puente de cristal por el que Mozart se acercó al maestro que entonces acababa de rebasar la línea de la cuarentena. "Elevación en la invención, interioridad mayor en la elaboración musical, cierta grandeza en el conjunto y en la forma de la composición": así define el excelente Schurig a estos nuevos cuartetos que devuelven a Mozart al arte alemán. Sus obras de esta época (de estos meses, dice Schurig, puesto que las épocas en la producción de Mozart no son mucho más dilatadas) revelan el comienzo de este retorno al alma alemana; pero sólo el comienzo, porque aunque si en la técnica se acusa el cambio de criterio, todavía el color de la inspiración proviene de más acá de los Alpes. A esos nuevos tanteos hay que añadir la influencia que, parejamente, ejerce sobre él el estilo de Carlos Felipe Manuel Bach, con su "galantería". El empuje decisivo viene más tarde, cuando sale de Salzburgo para dirigirse a Mannheim, donde Mozart va a encontrar ahora (1777) un ambiente muy distinto del que pudo apreciar a su paso anterior, aún muy niño, por la ciudad de los sinfonistas rivales de los vieneses. Las Sinfonías, cuartetos, algunas sonatas y música religiosa que Mozart compone durante estos cuatro años, son ya obras de la más alta consideración: su genio no ha dado en ellas todavía sus frutos más opulentos, pero el árbol está en flor y su perfume trasciende como el del tilo, con un aroma inconfundiblemente alemán. A lo largo de esas obras la huella de Haydn se ahonda; la de Felipe Manuel Bach se desvanece, pero al definir su estilo propio, el perfil elegante y airoso (de la "galanteria") será uno de sus rasgos permanentes, y el germanismo de Mozart se habría robustecido más rápidamente si el ambiente musical de la capilla del arzobispo Colloredo no hubiese permanecido fiel a la moda italiana, dejando decaer, hasta que se extinguió aquélla, la música de sinfonía. Salvo alguna operita ocasional (y salvo la música religiosa que debe proveer a la capilla), como *Il Re pastore*, que se asemeja en sentido a la "serenata" de Milán, Mozart trabaja sobre todo su música instrumental, que quería hallar un cauce por donde escapar. Felizmente, de Munich le encargan una ópera bufa *(La finta Giardiniera)*, para ser estrenada en 1775, y su éxito avivó en Mozart los recuerdos de sus viajes y de sus triunfos anteriores. Desde ahora va a preparar su marcha a Mannheim donde, a través de su francesismo, llegan rumores de una música sinfónica del lado francés llena de efluvios sentimentales, de un color espiritual enteramente nuevo respecto al arte con el que hasta entonces había estado en contacto. Mozart va a cumplir veinte años. Su madurez se acerca. Treinta obras son la producción de ese año señalado. Mozart ahora camina

a saltos. Cada obra nueva es una nueva manifestación de genio, de novedad y de perfección de factura. Al final de la escala, Mannheim y París. Cuando Mozart regresa, es definitivamente el artista formado, el genio cuya madurez se alcanza y con ella la más segura garantía de su inmortalidad.

Es el *mezzo del camin* de la vida de Mozart. A esta altura de la vida las perspectivas cambian, tanto por lo que a uno mismo se refiere, como por lo exterior. Mozart no es ya la criatura que va a seguir ciegamente, guiado por su poderosa capacidad de imitación y de asimilación, cuantos modelos se le ponen por delante. No es tampoco el caso extraordinario de virtuosidad instrumental que va a deslumbrar a las gentes, aunque a veces le confundan con una *petite bête*. En este viaje, que realiza sólo, pues que su padre no ha obtenido permiso para ausentarse del *mufti*, o sea de Colloredo, va acompañado solamente de su madre que, claro está, no hace el papel de "empresario" como su marido. Mozart tiene que solicitar por sí mismo, y esto acarrea siempre una pérdida de prestigio. No es, por otra parte, un hombre enérgico que sepa vigilar demasiado bien sus intereses: sigue siendo el muchacho soñador, sin práctica ni experiencia en la vida, porque hasta entonces se lo habían dado todo hecho y sólo conocía de la vida el aspecto sonriente y la sociedad encumbrada. Se encuentra además, con gran sorpresa, que sus grandes triunfos en París o en Londres estaban ya demasiado lejos y que los de Italia no habían pasado de ser triunfos locales sin ulterior trascendencia. En una palabra, se le contesta que no es aún un músico conocido que pueda aspirar a puestos importantes, como los que solicita en Munich o en Mannheim. Tan fiado está de sí mismo que incluso olvida, la víspera del viaje, su colección de diplomas, sin recordar que los imbéciles se guían sólo de estos papeles para medir el talento. Aún así, los diplomas le consiguen poca cosa. El Elector de Baviera le da un "no" rotundo cuando le pide entrar a su servicio. Se van a Ausburgo: todos los éxitos de Wolfgang en esta ciudad sombría ocurren con una primita que toma con cierta seriedad los galanteos. El se echa a reír: ¡si tuviese que casarme con todas las muchachas con quienes me he divertido, tendría ahora doscientas esposas! Anótese la cifra para el catálogo de Leporello. Mozart sabía lo que estaba haciendo cuando, bastantes años después, escribe el *Don Juan*. Mas, su caso, es sin tragedia ni ponzoña.

En Mannheim, que estaba a punto de dejar de ser la alegre ciudad musical de veinticinco mil habitantes, porque al año siguiente el príncipe soberano se traslada a Munich con toda su corte, al ser elegido Elector de Baviera, Mozart se divierte mucho, pero nada más. Un defecto grave, que poco después va a reprocharle en París su antiguo amigo el barón Grimm, es que Mozart carece de talento para apreciar a las personas; basta que le prevengan contra no importa quién, para que él se lo crea; lo contrario

de lo que le ocurre con la música. Vive exclusivamente dentro de ella y el mundo es para él un gran enigma. La educación sin bases sólidas en la realidad, que le ha dado su padre, es la causa principal, pero muchos disgustos, desilusiones y sorpresas que va a llevarse desde este momento, se deben a esa falta de perspicacia social. Uno de sus más significativos tropiezos es con el jesuíta abate Vogler, en Mannheim, una de las más fuertes reputaciones de la época y del lugar a quien Mozart trata de bufón musical, insoportable y vanidoso. Tres razones, a más de aquélla, para que sea un enemigo digno de ser tenido en cuenta. Otro error, el juzgar demasiado ligeramente a Wieland, el poeta, consejero áulico de la corte de Weimar, que viene a Mannheim a fines del año (1777) para estrenar una ópera en alemán, en la que Mozart se duerme.

Pero no sin resultados para su criterio, porque ahora comienza a entrever el camino que va a llevar a la ópera en lengua vernácula. Wieland había dado ya en Mannheim otra obra en este idioma, una *Alcestes* con música de Schweitzer, que fué seguida de un *Gunther von Schwarzburg*, con música de Holzbauer, libro de A. Klein, y parece ser que la impresión que esta última causó a Mozart fué tan grande que años más tarde se acordaba aún de ella al componer la *Flauta encantada*. Pero esta vez, como en Ausburgo, lo más interesante de su viaje son sus *flirts* con la hija de Cannabich y con la de un copista, Fridolin Weber, tío del futuro autor del *Freischutz*. Esta Aloysia Weber no hace sino jugar con él, pero tiene una hermana que algún tiempo después sabrá atraparle en sus redes: Constancia Weber, y cuya influencia va a ser nefasta para el hombre y para el músico, caso no excesivamente raro en los matrimonios de los hombres de genio. Mozart escribe para Aloysia varias páginas de canto. Para algunos instrumentistas de flauta, óboe o trompa, algunos "concerti", a más de algunas sonatas que su padre encuentra de un estilo muy amanerado: era el que privaba en esta corte minúscula que creía eclipsar al Versalles de Luis XIV y cuyo sostenimiento arruinaba al principillo. Así ocurre que, al presentar Cannabich el *Mesías* de Haendel, esta música parezca tan fuera de ambiente que Mozart mismo se marcha a dormir antes de acabarse la audición. Mal bagaje, en la cabeza y en el corazón, para llegar a París, donde Mozart va a encontrarse otra vez con los gustos filarmónicos en abierta pugna, esta vez entre gluckistas y piccinistas. La polémica es tan ardorosa que Mozart va a pasar inadvertido. Se alberga con su madre en un mediocre hotel de la rue du Sentier, donde la pobre mujer, casi abandonada, encerrada entre cuatro paredes hostiles que pasan de la humedad y del frío de marzo, al calor asfixiante de junio, va a atrapar no se sabe qué, acaso un tifus, y muere en los primeros días de julio. La resignación con que Mozart acepta tan doloroso suceso es casi desconcertante. Resignación cristiana, se diría, y él mismo encuentra en esa

frase el secreto de su consuelo. Es muy piadoso, en este momento, tanto que cuando se entera (el 30 de mayo de 1778) que Voltaire acaba de morir, sin sacramentos, tiene para el filósofo al que años antes habían querido, inútilmente, visitar en Suiza, las frases más insultantes. "La ironía del destino", como se decía antes, guardaba para Mozart un fin análogo, más trágico todavía, porque su cuerpo fué arrojado a la fosa común y olvidado *ipso facto*... Pero volvamos a París.

El amigo Grimm, que fué tan servicial cuando Mozart era "la coqueluche de las damas" en su primer viaje, doce años antes, ha cambiado también y dice que no tiene ya vocación de ama seca. Se irrita al ver la incapacidad de Mozart para andar por el mundo, por ese mundo tremendamente difícil que es París, por su falta de carácter y porque no sabe hacer nada por sí mismo. Grimm, además, es piccinista, mientras que Mozart, que acaba de trabar contacto con la ópera alemana en albor, considera muy seriamente el teatro de Gluck. Grimm le ayuda, pues, con pocas ganas, y entre tanto escribe al padre diciéndole que llame a Wolfgang a Salzburgo. Así, Mozart no está en París más que seis meses. Su padre le aconseja "que imite"; él no quiere. Le ofrecen un puesto de organista en Versalles, Mozart lo rehusa. Tiene la cabeza llena de los mariposeos de Mannheim con Aloysia Weber, a la que quiere que contrate Legros para sus *Concerts spirituels*, o bien para los *Concerts des Amateurs*, que eran las grandes instituciones filarmónicas parisienses, pero en vano. Alrededor de estos conciertos, Mozart escribe algunas sinfonías, una de las cuales es célebre, la "parisiense", y sonatas que reflejan el gusto francés, tal de entre ellas la que contiene la llamada "marcha turca", uno de los tópicos exotistas que preludiaron al Romanticismo, al que ni Gluck, ni Cherubini, ni Beethoven mismo, se sustrajeron, que había inundado Alemania de estucos y porcelanas y que en *El Rapto del Serrallo* tiene su confirmación más lograda: Rossini había de escribir (décadas después) un *Turco en Italia*. El serrallo mozartiano es perfectamente alemán, como pronto veremos.

Las amistades parisienses de Mozart en esta época fueron sobre todo Gossec, el sinfonista, Stamiz, algunos instrumentistas de aire, con quienes perfecciona su conocimiento de la técnica de estos instrumentos (uno de ellos fué el famoso trompista checo Stich, llamado "Punto", para quien Beethoven escribió sonatas), y Noverre, el maestro de baile de la Opera, que le encargó una piececita, *Les petits riens*, estrenada sin nombre de autor, como entremés de una ópera de Piccini: esto es cuanto consigue, a más de dejarse influir por la música ligera de Grétry y Philidor, que puede escuchar por todas partes, así como las óperas serias de Gluck y las italianas de fácil verbo; pero no es cierto que conociese personalmente al autor del *Orfeo*, *Ifigenia en Aulida*, *Armida* o la *Alcestes*, que figuraron en el cartel de la

Academia Real de Música mientras duró la estancia de Mozart en París. Entre tanto su padre le consigue un puesto de cierta consideración en Salzburgo, y ya no le queda otro remedio sino obedecer las órdenes paternales que le conminan a volver por el camino más corto. No es ese el que Mozart toma, de regreso, pues que quiere volver a los Weber, en Mannheim: desilusión; el alegre nido de pájaros cantores había volado a Munich. Allí vuela Wolfgang, al paso que asegura al padre sobresaltado que Salzburgo le es odioso con todos sus habitantes. Pero en Munich la Aloysia de hace unos meses no es ya la misma: su primita de Augsburgo que había venido a verle le consuela, si no muy espiritualmente —lo que se desprende de su correspondencia—, a lo menos de una manera sustancial, y así, con el corazón más ligero y con tan gentil compañía, regresa a Salzburgo.

Va a comenzar en este punto la serie de grandes óperas de Mozart, de las cuales la primera es *Idomeneo,* encargada para Munich y con la cual cierran el período de juventud los comentaristas más autorizados de Mozart. Lo importante en *Idomeneo* es que Mozart se inspira, no en la música de los demás, sino en lo que su propio corazón le dicta. Demasiado rica, como ocurre en la juventud de los genios, cuando desconocen el esfuerzo y la economía. *Idomeneo* pudo parecer recargado sobre todo en la orquesta; pero cada cosa posee un acabamiento, una finura de detalles que se acerca a la miniatura, tratamiento de la música teatral que Mozart cambiará más tarde por la amplia pincelada y el colorido brillante, pero a grandes manchas lisas, de la pintura al fresco. Representada en febrero de 1781, fué retirada pronto de la escena. Cuando mucho más tarde se exhumaron sus principales fragmentos, se encontró que había tanto de Gluck en ellos como de Mozart mismo: es que, entre medias, el mundo se había acostumbrado a un Mozart en quien los acentos más conmovidos no acompañan a la andadura solemne de la "ópera seria", sino que van envueltos en un aire ligero, lágrimas que quiere disimular una sonrisa; discreción, en suma, del más alto gusto.

En su música instrumental de este período resuenan, como un eco que va a ir disipándose, las músicas recientemente oídas en París. Serenatas y sinfonías, alguna de las cuales, como la en si bemol (nº 33), y la *Sinfonía Concertante* (para violín y viola), figuran en el número. Entre su música religiosa, la Misa titulada "para la coronación", es igualmente una de sus páginas de más profundo lirismo. A pesar de la calidad ascendente de sus obras, de la depuración de sus ideas y de la creciente seguridad y perfección de su forma, se acercaban días amargos para Mozart, mal comprendido en la corte arzobispal. El estreno de *Idomeneo* en Munich, los sentimientos amorosos hacia las jóvenes Weber, le habían llenado de una alegría juvenil, bién comprensible. Retrasa un poco su regreso, y esta infracción al deber

burocrático-musical enoja al arzobispo, a quien le llenan los oídos de habladillas. Colloredo, que a la muerte de María Teresa se había trasladado a Viena, le conmina a unirse a la servidumbre a toda prisa y, como castigo, le llena de humillaciones, de palabra y de hecho. Tiene que comer con los criados, al lado de los cocineros, y cuando se encuentra en persona con Su Eminencia, el arzobispo le trata malamente. Mozart soporta, mientras puede, la humillación que los nacidos en las clases sociales superiores infligen a los de cuna humilde como medio, lo más corrientemente, de satisfacer el resentimiento que hace sufrir a su orgullo la convicción de su propia falta de méritos. Un criado genial merece ser insultado por un arzobispo idiota, pero que paga. No en tiempos de Beethoven, cuando las brisas de la Revolución Francesa habían oreado el ambiente. Sí a lo menos en los de Mozart, que, está claro, un día se rebela. Por un motivo fútil, el arzobispo pierde los estribos y le llena de injurias. Si Mozart dice la verdad en la explicación que da a su padre, la culpa entera es de Su Eminencia, que se niega a ver en Mozart más que a un muchachuelo vicioso, díscolo y lleno de vanidad. Hasta uno de los chambelanes, cierto Conde Arco, le da de puntapiés.* *Quosque tandem?*... Es inútil que Leopoldo ponga el grito en el cielo. Wolfgang tiene confianza en sí mismo y no accede a rebajarse por más tiempo. Abandona el palacio arzobispal y se va a vivir a casa de los Weber, en este tiempo en Viena. Aloysia, entre tanto, se había casado con un cómico. De las hermanas más jóvenes, Constancia era la que más atraía a Mozart. En poco tiempo se formaliza el noviazgo, no sin alguna bajeza por parte de la madre, en lo que Leopoldo se basa para procurar que el casamiento no se lleve a efecto: interminable serie de escenas que no harán desistir al músico. Pero su casamiento no va a ser sino una nueva esclavitud. Constancia, incapaz de comprender el talento de Mozart, sin educación, tosca espiritualmente, ligera, frívola fué, desde entonces, la alegría y la desesperación, en alternados contrastes, del artista, que a partir de ese instante inaugura la creación de sus más admirables obras maestras... Uno de sus biógrafos, curiosamente, señala el hecho de que las obras musicales que Mozart dedica a Constancia quedaron sin terminación... Mas su imagen, graciosamente insignificante, alegremente intrascendente, alma femenina sin peso específico, envuelta en un ropaje carnal que enardecía la sensualidad del compositor, aparece en la primera de esas obras inmortales de Mozart, en la ópera *alla turca*, cuyo encargo recibe apenas libre de la grosera servidumbre del Colloredo. En esa deliciosa operita titulada *El Rapto*

* Como a Voltaire los *bravi* del duque de Rohan y a Dryden el lacayo negro de Lord Rochester. Sobre la insolencia de los aristócratas en "esta" época, véase el sustancioso librito de Henry Noel BRAILSFORD, *Voltaire*, Londres, 1935; trad. española, México, 1943.

en el Serrallo que hoy todavía cuando se pone convenientemente en escena, mantiene viva toda su capacidad de encanto. *Die Entführung aus dem Serail* (oder *Belmonte und Constance*), ópera bufa, o cómica u opereta (como quiera denominarse, y hay quien dice que es la primera "opereta vienesa" digna de tal nombre), se estrena el 16 de julio de 1782. Quince días después (el 4 de agosto) tiene lugar la boda.

Italiana por la ligereza de su jovialidad, alemana por la ternura de sus páginas sentimentales, *El Rapto en el Serrallo* tiene un libreto alemán, idioma en el que Mozart puede escribir una música de articulación tan fácil como la que acompaña al italiano en este género de óperas, al paso que encontraba enfático y sin maleabilidad el idioma francés: en este aspecto, Mozart está en la orilla de enfrente de Gluck y, aún en sus obras de más profundo contenido, su modelo será siempre la ópera italiana, cualquiera que sea el "pathos" que sepa imprimir a alguno de sus trozos. Entre ellos Mozart renuncia a toda clase de recitativos, secos o acompañados, esto es, a lo que servía de base a Gluck para su "reforma" frente al formalismo de la ópera "a la Metastasio" o "a la Piccini". Entre los trozos líricos, Mozart se sirve, simplemente, del idioma hablado. Si esto sólo fuera lo que define a la ópera cómica frente a la ópera seria, Mozart sería fiel a aquella especie, en tanto que Gluck lo era a esta otra: mas ambas clasificaciones son superficiales y por su contenido la ópera de Mozart, como las que van a seguirle de Weber o de Marschner, de Beethoven mismo, son, calificadamente, óperas: resta por ver si pueden ser calificadas como "alemanas" por el solo hecho de estar cantadas en idioma alemán. Se ha dicho de Hasse que era un músico alemán a la italiana y de Jommelli que era un músico italiano a la alemana: entre ambos matices se mueve la ópera de Mozart. Su *Fígaro*, su *Don Juan* más tarde, tienen acentos que no son los habituales en la ópera italiana; pero pensar que esos personajes llevan bajo sus trajes de escena un alma alemana, sería absurdo. Más prudente es no esforzarse en catalogaciones. El teatro de Mozart no tiene que ser considerado como italiano ni como alemán simplemente. Basta con considerarlo... mozartiano.

Las primeras representaciones de *El Rapto* fueron tormentosas. Los aficionados torcían el gesto ante la novedad del idioma y aun alguno de ellos anota en su diario que la música es un conjunto de trozos robados acá y allá. Sin embargo, la obra se afianza, da dinero. Gluck se interesa por el esfuerzo del joven compositor y le ofrece su amistad. Poco después la obra pasa a los teatros alemanes y franceses con Aloysia como protagonista.

El período comprendido entre *El Rapto en el Serrallo* y *Las Bodas de Fígaro*, que es la ópera que sigue, cuatro años después, es un período lleno de admirables obras maestras. Se dudaría acerca de lo que merece atenderse

primero, si la extremada perfección de su técnica o la delicia de su contenido, en prodigiosa variedad. Sinfonías, "concerti", música de cámara en cuya abundancia parece como si Mozart hubiera escrito cada grupo de obras inspirado por un sentimiento peculiar: una melancolía romántica imprime a las Sinfonías indefinible color patético, mientras que en los conciertos predomina la brillantez y un ánimo de lucimiento personal: si el protagonista sentimental de las primeras es, claro está, el músico-poeta, la figura principal de los "concerti" es él mismo en su aspecto de virtuoso del teclado. Y en el terreno del cuarteto es este período el que contiene los dedicados por Mozart a Haydn después de haber recibido el magnífico impulso del maestro, que Mozart le devuelve a su vez en tales términos que Haydn, bajo esta influencia de retorno, va a descubrir una nueva manera en su composición cuartetística: amplitud, profundidad, riqueza, opulencia instrumental a la que dicho género de música no se había acercado todavía.

No es sólo el contacto con el arte más serio de Haydn lo que inspira a Mozart esta serie de cuartetos, sino otra contingencia que consiste en su acercamiento a los grandes maestros de la Alemania del Norte y a su estilo contrapuntístico, cosa que debe, episódicamente, a su conocimiento con un rico aficionado holandés, diplomático en Viena, gran entusiasta de aquellos maestros: el barón Gottfried van Swieten, cuyo nombre se menciona indispensablemente en la Historia de la Música por sus relaciones personales con los grandes músicos de la época vienesa. Muy aficionado a la música de cámara, Van Swieten hacía que tocasen cuartetos en su casa varios músicos notables, Mozart entre ellos. Los Bach, Juan Sebastián y Felipe Manuel, figuran reiteradamente en estas audiciones y Mozart adapta para ellas cinco fugas de Juan Sebastián arregladas para cuarteto, mientras que cuatro Adagios para esta combinación, escritos en estilo contrapuntístico, le enseñan a apreciar el pensamiento profundo, la mística contemplación sonora del gran Cantor. La música para teclado de Felipe Manuel influye sobre Mozart en otro aspecto, relativo a las pequeñas formas. Mas son sus sinfonías de estos cuatro años las que parecen revelar, en acentos más conmovidos, el estado de espíritu de Mozart. Se diría que el gran músico siente como si su carrera no avanzase (por lo menos con la rapidez a que estaba acostumbrado) y quizá Constancia le espolea en este sentido. Si escribe para sí y para las Musas sus cuartetos dedicados a Haydn, los en *sol menor* (K 478) y en *mi bemol* (K. 493) y el quinteto en este tono (K. 452), así como la Fantasía y Sonata en *do menor* (K. 475-457), en cambio sus conciertos para piano y orquesta (*re menor* y *do menor*, K. 466 y 491) parecen estar escritos para reavivar la llama del entusiasmo público. Otro hecho además parece indicar un deseo de encontrar apoyos sociales entre el elemento burgués: es su ingreso en la Francmasonería, a la que, verdad es, pertenecían Gluck, Haydn,

Schikaneder, Leopoldo Mozart y otros muchos artistas de Viena y de París, donde la masonería no era, realmente, una sociedad secreta ni sus actividades tenían ningún misterio. La mesa y la musa, como se ha dicho, eran sus divinidades más reverenciadas y entre los vapores del vino y del café se discutía un tema candente: el que iniciado en los tiempos del *Sturm und Drang* llevaría al Romanticismo político alemán, esto es, el sentimiento nacionalista. El estudio de los viejos maestros alemanes no es un hecho aislado para Mozart, sino una manera de adentrarse más hondamente en la tradición alemana; por otra parte, su gran anhelo es el de colaborar en la formación de un teatro alemán, y así se lo escribe a aquel Klein que redactó para Holzbauer el libreto de su ópera *Gunther von Schwarzburg*, estrenado en Mannheim y que ahora había enviado a Mozart otro libreto de ópera histórica sobre *Rudolph von Habsburg*... "ese National-Theater, escribe Mozart, que ha comenzado tan bien, llegaría a prosperar si nosotros, los alemanes, nos decidiésemos seriamente a pensar, a obrar en alemán, a hablar en alemán y aun... a cantar en alemán..." Pero, como había ocurrido en Berlín, cuando en tiempos de Federico II se esforzaba éste en germanizar la música prusiana, todo lo que Mozart entiende por "alemán" es una traducción a ese idioma de Beaumarchais y su *Mariage de Fígaro*...

José II había suprimido en 1783 la Opera alemana. En 1784 se estrenaba en París, en medio de un gran escándalo, *Le Mariage de Fígaro*, en cuya obra se encontraban agudas sátiras políticas. No es esto lo que puede interesar en Viena, pero sí se aprovecha el revuelo, y hay en la capital austríaca quien no dejará perder la ocasión. Es él un curioso tipo de abate aventurero, una especie de Casanova de menor cuantía, pero no sin ingenio ni sin gracia. Se llama Lorenzo Da Ponte y, primero por su colaboración con Vicente Martín y Soler, *Martini lo spagnuolo*, que era un levantino español en moda en aquel momento en Viena por el éxito de su ópera *La Cosa rara*, luego por los tres libros de ópera que escribió para Mozart, y por fin por su participación con Manuel García en la fundación de la ópera italiana en Nueva York, a comienzos del siglo XIX, dió a su nombre una especie de gloria reflejada de la de esos altos ingenios, mas no sin brillo.

Lorenzo Da Ponte, de origen israelita, nacido en una pequeña localidad del Véneto, se llamaba en realidad Emmanuel Conegliano, pero al ordenarse en cánones tomó el nombre de su protector. Audaz y ambicioso, pasaba de la retórica a la política, o bien mezclaba ambas actividades en la sátira en verso, lo cual le valió la expulsión de los Estados venecianos. Vagabundea una temporada, por fin se fija en Viena, donde reside diez años; después marcha a Londres y por fin a Nueva York, dónde muere en 1838 al frente de una miserable tiendecita de libros: entre tanto ha escrito sus *Memorias*, que son sabrosas, particularmente por lo que en ellas cuenta de su colabo-

ración con Mozart, al que, desde luego, protege. Su amistad data de 1783 y en 1785 hace para él un libreto de aquel *Mariage de Fígaro* que, según Da Ponte escribe, le habría sido sugerido por el propio compositor. En la intriga sólo hay broma y alegría, sin sombra de drama, por lo cual se dice que la nueva ópera de Mozart no es propiamente una ópera cómica, sino una comedia con música o comedia musical si se prefiere.

Que Mozart descubriese en el libretista de *La Cosa rara* al colaborador que necesitaba para la ópera que quería componer, es posible; que Da Ponte viese en Mozart el músico capaz de poner música a un libreto suyo, después de que lo hubieran hecho Salieri, con poco éxito (su ópera, *Il Rico d'un giorno* anterior a la del español, se estrenó poco tiempo después), y el mencionado Martín, con un éxito lisonjero, es también probable; en todo caso hay que agradecerle que no se infatuase con este último triunfo, ya que pudo haber aprendido que músicos mejores no tenían tan favorables acogidas y, además, él mismo, que se consideraba por lo menos comparable a Metastasio, fracasó en su ilusión de sucederle como poeta de cámara. De cualquier modo se ve en sus Memorias que lo que le sugestionaba de Mozart era su reputación de compositor prodigiosamente rápido y fecundo, y nos asegura que *Las Bodas de Fígaro* fueron escritas en seis semanas, aunque lo cierto sea que tardó unos cinco meses... y la overtura, en lo sucesivo famosa, no fué escrita hasta el año siguiente, dos días antes del estreno de la ópera en Viena (1º de mayo de 1786). Ni que decir tiene que las alusiones políticas de Beaumarchais desaparecieron por completo; pero lo que es más importante: Da Ponte, guiado por Mozart, o Mozart guiado por Da Ponte (lo primero parece lo más probable), refinaron la crudeza excesiva de la comedia francesa, la acritud sarcástica de algunos pasajes, el cinismo de otros, el descaro en alguno: gracia, finura, delicadeza en un ambiente de alegría sin exceso, de frivolidad dentro de una discreción impecable. La primera representación, con asistencia del Emperador, tuvo que atenerse al protocolo, que impedía los transportes de entusiasmo; en la segunda, muchos trozos fueron repetidos. Pero Mozart no ganaba popularidad con su nueva ópera, hasta entonces la más rica, inspirada y perfecta salida de su pluma; uno de los nobles palaciegos consigna en su diario (y el excelente Schurig lo cita) que se ha aburrido en estas *Bodas*, y ni siquiera sabe escribir el nombre del autor, al que llama "Mozhardt". A saber cómo lo pronunciaría. Los pacíficos salzburgueses de nuestros días, los paisanos del genio, lo denominan "Musa" en su semidialecto. No es, después de todo, una equivocación grave. Cuando al año siguiente de las *Bodas*, Mozart hace oír en Viena su *Don Juan*, después de haberlo estrenado en Praga, la corte siguió opinando de él que era un compositor de segunda fila. Sin duda inferior a Vicente Martín y Soler, y esto Mozart lo sabe; no es, pues, sin ironía por lo

que desliza en la cena de Don Juan algunos compases de *La Cosa rara*, que cantan músicos callejeros, y que Leporello, el criado, celebra, pues que, en efecto, es la mejor música para lacayos. Pero Don Juan, gentilhombre como Mozart, tiene un gesto de aquiescencia: otra cosa habría sido de mal gusto.

Más perspicaces que los vieneses, los aficionados de Praga dispensaron un éxito clamoroso a *Las Bodas de Fígaro*. El hecho es importante, sobre todo desde el punto de vista pecuniario, porque hasta entonces las óperas de Mozart apenas habían salido de la ciudad donde vieron la luz y, por lo tanto, no dieron sino un rendimiento mínimo. La amistad de una cantante —casada en Praga con el pianista Duschek, más conocido como Dusek, y hermano del compositor Dussek (esta vez con dos eses), autor de muchas obras olvidadas y de algunas graciosas Sonatinas que recuerdan todos los aprendices de piano, a más de ser virtuoso en el aparatito musical llamado "harmónica", especialidad, como alguna otra, que bien merece la denominación de "solista"—, hizo que Mozart asistiese a la representación de *Las Bodas* y que el público de Praga le dispensase una acogida del más caluroso entusiasmo. Para corresponder a los filarmónicos checos, Mozart escribió de un tirón la famosa *Sinfonía de Praga* (nº 38) conocida por Sinfonía sin Minueto, mostrándose, además, como pianista en un concierto y como improvisador, lo cual inflamó a los bohemios. El resultado económico fué bueno, pero más importante fué el encargo de escribir una nueva ópera para ellos. Esa nueva ópera, cuyo argumento es famoso en los anales del teatro dramático y lírico, es la basada en la leyenda del Convidado de Piedra y el Burlador de Sevilla: la historia del libertino famoso Don Juan. ¿Por qué eligio Da Ponte este argumento para el segundo libro que escribió para Mozart? Acaso el buen éxito del *Fígaro* le incitó a buscar en España un nuevo episodio ya conocido y puesto en música en diferentes ocasiones. Quizá Mozart, lector del teatro francés, conocía la versión que Molière había dado al drama de Tirso de Molina.* Pero hay otras razones más perentorias, que el propio abate apunta en sus Memorias, aunque sin decir toda la verdad. Según él, se reposaba sobre laureles trabajando sólo en cosas menudas tras de los respectivos triunfos de *Fígaro* y de *La Cosa rara*, cuando a un tiempo Martin, Mozart y Salieri le abordaron para que les escribiese otros tantos libretos de los que tenían necesidad urgente. Da Ponte rehizo para Salieri un drama anterior, *Tarar*, que él denominó *Assur*, de un orientalismo a la moda; el destinado a Martín y Soler fué un *Arbore di Diana*

Ridotta... (su comedia) *tra la Spagnuola*
di Tirso di Molina
tra quelle di Molière
é quella delle nostri commedianti.

(Cit. por MITJANA, *Discantes y Contrapuntos*, p. 38.)

al viejo estilo mitológico, mientras que para Mozart eligió el *Don Giovanni*. Da Ponte, en efecto, quizá conocía el argumento, llevado reiteradamente a la escena en Italia en forma burlesca. pero del que el P. Arteaga había encomiado la potencia dramática. En su juventud Da Ponte pudo haber visto la historia del *disoluto punito* en la *Commedia dell'arte* y en los teatros de marionetas, en los que hoy sigue figurando como pieza fuerte del repertorio. Incluso en los teatros de esta índole en Alemania se representaba la leyenda del Convidado de Piedra juntamente con la del Doctor Fausto; pero, más cercano al momento en que Da Ponte y Mozart escribieron su ópera estaba el recuerdo de un "ballet" que Gluck había estrenado en Viena hacia 1761 con el título de *Don Juan oder das Steinerne Gastmahl*. Sin embargo, no fueron esas, ni las otras muchas escenificaciones de *Don Juan* (y acerca de las cuales debe leerse el artículo de Rafael Mitjana en su colección titulada *Discantes y Contrapuntos*, Valencia, 1905, o bien lo que sobre algunos de estos Don Juanes puntualiza Schurig) las que inspiraron directamenmte al libretista y al músico.

Para atender a sus tres solicitantes, en efecto, Da Ponte se puso a trabajar durante doce horas cada día. A su derecha, una botella de Tokay; a su izquierda, una "caja de Sevilla", esto es, de rapé, o tabaco en polvo, enfrente de sí, el tintero, y en la habitación contigua, una linda jovencita que acudía con un pastel, café, etc. cada vez que Da Ponte sentía flaquear su inspiración y sonaba una campanilla: la linda cara de la jovencita servía de estimulante, mientras que el café, el vino, el tabaco reanimaban la vena poética puesta a prueba: "por las noches, dice, trabajaba para Mozart, imaginándose que estaba leyendo el *Infierno* dantesco". Por las mañanas escribía para Martini y su ópera refrescante de clásicos acentos: entonces se imaginaba estar leyendo a Petrarca. Por las tardes, era a Salieri a quien le tocaba el turno; entonces el abate creía estar leyendo al Tasso. Con tan admirables inspiraciones Da Ponte iba saliendo con regularidad de su compromiso, pero no se nos dice lo que los críticos curiosos averiguaron más tarde, a saber: que junto al tabaco, al Tokay, al café y al lindo rostro de la jovenzuela tenía el abate abierto de par en par el libreto de Giovanni Bertati *Don Giovanni ossia il Convitato di pietra* que, con música de Giuseppe Gazzaniga, se había estrenado en Venecia en el carnaval de 1787, extendiéndose rápidamente, gracias a su gran éxito, por toda Europa. Bertati había tenido ilustres modelos en quienes inspirarse, entre ellos Carlos Goldoni, su paisano; pero Da Ponte no necesitó remontar tan lejos la corriente de su inspiración. El libro de Bertati era mediocre (aunque él fuera un poeta ilustre, autor de libretos celebérrimos con música de Cimarosa, Paisiello y Salieri) y Da Ponte —éste es su mérito— supo hacer uno excelente (ya que no el mejor libreto de ópera existente, como quería Castil Blaze). El puntual Friedrich Chry-

sander, famoso por su biografía de Haendel, al comparar los libretos de Bertati y de Da Ponte, se encontró con que la "inspiración" del segundo seguía demasiado de cerca al primero, como fué asaz frecuente el caso de su más ilustre biografiado, el inmortal autor de *El Mesías.*

Más curiosamente, Mozart mismo se asomó a la partitura de Gazzaniga, quizá para ponerse en ambiente, y Schurig declara que es indudable que las primeras escenas de la obra del compositor veronés influenciaron a Mozart para las suyas correspondientes. En seguida, Mozart vuela por cuenta propia y la nueva obra se compone de dos actos (como las anteriores de Mozart), mientras que las de Bertati y Gazzaniga tenían solamente uno. Como en el caso de *Las Bodas de Fígaro,* la psicología de los personajes es, guardando los rasgos distintivos, enteramente distinta de los modelos. Del *dramma giocoso,* que era el anterior, va a obtenerse, pese al carácter ligero, enteramente italiano, de los trozos de canto, un drama de sentimiento profundo que tiene en el acento de su canto, y sobre todo en los de la orquesta, una intensidad sólo comparable a algunos pasajes de Gluck, mas en un tono radicalmente diferente. Como se sabe, los múltiples autores que han escrito dramas sobre el "burlador" sevillano, desde el mismo Tirso hasta Rostand, suelen cambiar los nombres de algunos personajes. Los principales en la obra de Da Ponte y Mozart conservan sus nombres; los secundarios son nuevos, y en lugar de una Maturina tenemos una Zerlina; Biagio es Massetto, *il bel Massetto;* mientras que Pasquarisello es Leporello, redactores ambos del "catálogo" de las damas amadas por el disoluto enamorador. Es interesante recordar algunos datos que Mitjana ofrece en el artículo mencionado, a saber: que Gazzaniga escribió otro *Idomeneo* nueve años después de Mozart, un *Serraglio di Osmano,* transunto de *El Rapto en el Serrallo* a tres años de distancia de éste y aun un *Impresario in augustie* (1789) asaz semejante a la piececita circunstancial que Mozart estrenó en Schoenbrun, en 1786, con el título de *Der Schauspiel Direktor,* donde se desquitaba de algunos resentimientos sufridos... Por su parte, Da Ponte hace una postrera aparición en Londres, en 1794, en el Haymarket Theatre, donde exhibe un pastiche del *Don Juan* transformando en "capricho dramático" con bailables en los entreactos, gran desfile final de trajes a la española y música entresacada de obras de Gazzaniga, Sarti, Guglielmi y Federici. Felizmente, el abate respetó a Mozart y a su obra maestra, pero del pobre Bertati no quedó ya ni el recuerdo.

En su doble título frecuente, el protagonista del drama de Tirso es ya el Burlador de Sevilla, ya el Convidado de Piedra, Don Juan o el Comendador. Bien que Mozart conservase al castigado disoluto como personaje principal de sus infinitas intrigas, el sentimiento predominante, el tono que inspira la obra entera de Mozart es el presentimiento de la muerte. El pro-

tagonista, oculto a la vista, pero presente constantemente en la música, es el hombre de piedra y, tras de él, el castigo eterno. El amor, de tan variados matices en su obra, inspira ligeramente a Mozart, y aun cuando tenga en boca de Don Juan finos aires líricos, son las mujeres y Don Octavio los que encuentran en sus pasajes respectivos los acentos más delicados y llenos de emoción. Y por contraste ¡qué admirable creación bufa la de su Leporello! La idea de la muerte ronda a Mozart por este tiempo. Se siente enfermo y escribe a su padre en un estado de ánimo pesimista. Leopoldo mismo muere en mayo de 1787, poco después de haber comenzado Wolfgang la composición del *Don Juan:* días tempranos de primavera en que llega a Mozart la visita de un compositor de la región renana, un joven músico de diecisiete años que se llamaba Ludwig van Beethoven. Se ha repetido mucho la anécdota de este encuentro, sobre el que Beethoven hablaba poco. Frialdad de Mozart en un principio, angustiado por la falta de noticias del estado de salud de su padre; en seguida un vivo interés al oírle improvisar en el pianoforte * sobre un tema que él le dió, y su profecía, bien confirmada después: "¡Escuchad a este joven! ¡Dará qué hablar!"...

Fué Beethoven quien años después, en 1825, al decir a Rellstab que nunca hubiera podido poner en música argumentos tan ligeros como el de *Don Juan,* establecía la fundamental diferencia, fuera del idioma, que existe en el teatro de Mozart entre óperas como *Don Giovanni* y *Die Zauberflöte,* que es la última gran creación lírica de Mozart y la que, después de *Don Juan,* puede comparársele en importancia. En rigor, esa diferencia entre el corte netamente italiano de todas las piezas líricas con parlamentos, o *singspielen,* de Mozart, incluso los que, como *Die Entführung aus dem Serail* tienen un texto alemán, y *La Flauta Encantada,* en la cual Mozart parecía a Beethoven un auténtico "maestro alemán", es una diferencia que no proviene del tratamiento de la voz ni de la orquesta, ni de la organización interior de los trozos y de su disposición entre sí, sino del matiz especial que la música de *Die Zauberflöte* toma de su argumento, netamente alemán esta

* La sustitución de los instrumentos del tipo "clave" (clavicordios y clavicémbalos) por el piano de martillos o "piano-forte" es muy lenta y se verificó a todo lo largo del siglo XVIII. Todavía en las primera décadas del XIX no era aún completa. Para qué clase de instrumentos escribió Mozart sus obras de teclado es una cuestión interesante que los musicólogos discuten, pues que, según las circunstancias, escribió su música bien para el clavicordio, en obras de carácter en cierto modo íntimo, o bien para el clavicémbalo, que era el instrumento "grande" en su época; finalmente, para el pianoforte, que en sus últimos años afirmaba su hegemonía creciente. El libro de Wanda LANDOWSKA, *Musique ancienne* (París,1908) tiene un alto valor por cuanto se refiere a los instrumentos de Juan Sebastián Bach y sus hijos. Un resumen acerca de los instrumentos de Mozart se encuentra en Nathan BRODER, "Mozart and the clavier", *Musical* Quarterly, Nueva York, octubre 1941.

vez, fabuloso, mitológico, filosófico o pseudofilosófico, y en el cual los tipos más incoherentes y las situaciones incongruentes tienen como fundamento un sentimiento misterioso, un ambiente de cuento romántico, en el que bosques, arroyos, cavernas, monstruos, espíritus, la profunda noche estrellada, los misterios de Isis y Osiris se entremezclan *pêle-mêle* y constituirían más bien un rompecabezas (al que sólo algún exégeta alemán habría encontrado profundo sentido oculto, por ejemplo: el simbolismo de los ritos masónicos, como se ha dicho) si todos ellos no estuviesen ensartados en el hilo de la aventura amorosa.

Pero esta vez el amor tiene en Mozart muy distintos acentos que en todas sus obras anteriores, amor ligero, sonriente, fácil y superficial, sin que por eso pueda decirse que el instinto amoroso que lleva a Pamino en busca de Pamina y a Papageno en busca de Papagena, contrariado en cada caso por la fatalidad de las circunstancias que hace que cada media pareja se encuentre con la mitad de la otra y no con la que le corresponde, sea un amor teñido de acentos dramáticos, de tonos acerbos. La tragedia divina o humana, se traduce sin defecto en Mozart por la melancolía que desliza entre frases suaves y fragantes. Los matices más enérgicos con que alguna vez se expresa no pasan de los que se escuchan en el "final" de su *Sinfonía en sol menor*, de este mismo período, sinfonía que pasó en su tiempo por horrible y que hoy nos parece la más suave y deliciosa de entre todas las de su época. Pero toda su tragedia no se aboceta allí sino en potencia: cuando Beethoven utiliza consciente y declaradamente esos acentos ásperos, rudamente cortados en su propia *Sinfonía en do menor*, ¡qué enorme diferencia muestra en la profundidad del sentimiento! Parece como si al tomar prestados a Mozart varios compases, Beethoven hubiera querido mostrar lo que esas semillas de dolor eran capaces de producir, maduradas, en un alma de tan recio temple como la suya. Y, en efecto, por comparación, las tristezas amorosas, el desconocimiento de su valía en el momento en que su genio aparecía más radiante, la penuria económica de Mozart, nos parecen episodios cotidianos, de modesto porte al lado de la tragedia beethoveniana: mas lo que da la diferencia consiste en el diferente temple de alma. El paisaje espiritual de Beethoven era de roca y risco, el paisaje de Prometeo. El de Mozart era un paisaje de jardín.

La construcción de sus óperas respondía a esta arquitectura botánica, en cuadros bien delimitados, armoniosamente dispuestos para la perspectiva, separados entre sí por el camino llano del discurso hablado que, como lo explica todo, no tiene que encomendar la explicación del episodio a la música. Es la distribución clásica de la ópera italiana, metastasiana, en escenas y números; pero si ningún sentido dramático los liga o separa, cada uno de ellos deberá responder al sentimiento general de la peripecia; mejor,

al momento mismo en que ocurre y, con ello, a la psicología del personaje: en este punto, Mozart es insuperable, y si traduce el sentido del texto con prodigiosa inflexión, sabe retratar a la persona, en sus acentos musicales, con una finura, una precisión y una viveza (en un estilo de miniatura, es cierto) que hace de ellos seres vivos por la virtud de la música, ya que por la de la literatura no habrían sido frecuentemente sino marionetas.

Desde estos dos puntos de vista, el de la inflexión de la palabra y el de la definición del carácter, Mozart no ha sido sobrepasado nunca ni por nadie; pero es menester decir que es en el terreno de la ópera cómica alemana, del *singspiel*, no de la tragedia musical. En ocasiones tiene que abordar acentos de tanta profundidad como en el final del *Don Juan* o en algún pasaje de *La flauta encantada*, y lo consigue rápidamente, con la mayor economía y simplicidad de medios, pero se ve que huye de esos pasajes siniestros con la rapidez compatible, y si a veces se acerca a Gluck, procura alejarse en segunda. Sin embargo, cuando enriquece su orquesta con timbres nuevos, útiles para la pintura de ciertas situaciones, como la aparición del Convidado de Piedra, el hundimiento del Burlador en los infiernos, el coro sacerdotal en *Die Zauberflöte* o las chinerías y turquerías de otros pasajes, lo hace según el modelo de Gluck. Por esa razón no lleva al terreno sinfónico registros instrumentales propios a su orquesta de teatro; en cambio, si hace cantar a sus instrumentos de sinfonía es bajo el recuerdo del "aria", de la voz humana, lo cual hace a sus motivos, a sus pasajes cantables más dilatados, tan divinamente expresivos, y les presta un aspecto, cualquiera que sea el arte contrapuntal de combinarlos, de melodías "con acompañamiento". De rechazo, sus trozos vocales acusan el sentido de perfección formal, de redondez, que no proviene simplemente de la fría regularidad del *aria da capo* a la napolitana, sino del equilibrio de la forma abstracta, de la música de cámara o de sinfonía.

Aun cuando tres o cuatro óperas de entre las siete que Mozart escribió sigan cantándose en nuestros días (principalmente por razón cultural y más por vía de concierto que de teatro propiamente dicho), los cambios experimentados por el estilo de canto y su técnica tras de la ópera romántica italiana y lo que se denominó "bel canto", cambios que se han extendido a las texituras y al colór general de las voces, privan actualmente de su primitiva expresividad a algunos papeles de las óperas mozartianas. Los bajos cantantes, por ejemplo, han desaparecido por completo, y los caricatos con que hoy los sustituímos dan mal la idea que la antigua ópera bufa tenía de ellos, hasta Rossini inclusive. Nuestros barítonos y tenores tienen poco que ver con el tono lírico que Mozart les da, y en cuanto a sus sopranos, que son a la vez dramáticas y de "coloratura", no tienen semejanza en las actuales escuelas; así ocurre que una soprano actual pueda cantar el papel de

la Reina de la Noche en sus pasajes agudos, pero con pérdida total de la expresión en los graves. Operas como *Don Giovanni* o *Die Zauberflöte*, con sus específicas diferencias en el color italiano o alemán que su expresión presenta, se nos aparecen hoy más bien como una sucesión de "lieder", de canciones sueltas encaminadas hacia un "climax" que es el trozo de conjunto final, mas no apenas como teatro. Consideraciones de la misma índole se aplican al teatro o, mejor dicho, a los teatros anteriores a Mozart, de manera que nos separan cada vez más de la ópera de Gluck mismo, y no hay que decir de las de Rameau, Alejandro Scarlatti, Haendel o Lully: cuando para satisfacer nuestro deseo de cultura se reviven unas u otras en determinadas festividades nos asombra su lejanía; esto es: nos asombra que hayan podido existir como real teatro, porque al ser el teatro la ilusión artística más próxima a nuestra sensibilidad viva y el reflejo más directo de nuestra manera de "sentir", de dramatizar artísticamente la vida, no nos damos cuenta de que esta manera de sentirla por parte de la sociedad en que vivimos tiene muy pocos puntos comunes con las sociedades señoriales que hicieron nacer para su recreo la ópera de Monteverde en Venecia, la de Scarlatti en la corte fría y engolada de los virreyes españoles en Nápoles, la aparatosa, ceremoniosa y danzante de los Borbones franceses con sus dioses y héroes de una Grecia falsificada, creada de todas piezas por los poetas de la tragedia clásica francesa, en fin, el pre-romanticismo a la *sturm und drang* de Gluck. Y como la vida cotidiana, la modesta vida real de las sociedades humildes cambia, al revés, relativamente poco, ocurrirá que su retrato en la ópera bufa, en la ópera cómica, nos parezca mucho más natural todavía a nuestro sentimiento. Si no es fácil seguir la peripecia de *Las Bodas*, de *Don Juan*, de *La Flauta Encantada* o si su dramaticidad se pierde para nuestro interés actual, a lo menos vemos tras de sus arias su alma musicalmente encantadora.

La primera representación del *Don Giovanni* ocurrió en Praga el 29 de octubre de 1787: como las otras obras de Mozart que no tuvieron un éxito resonante fuera de la localidad donde se estrenaron, *Don Giovanni* fué recibido mediocremente en Viena, al año siguiente, y no con mucho entusiasmo en otras ciudades alemanas. Munich tardó en admitirlo por considerar inmoral su argumento. En París la música sirvió para arreglos y acomodos. En cambio, es la primera ópera de Mozart que pasa el Océano y que aborda en las playas de los Estados Unidos, nación que estaba formándose y en la cual fué un español, Manuel García, quien, con su familia musical, fundó la Opera italiana, precisamente con *Don Juan*, que se canta en Nueva York, donde Da Ponte residía por entonces, el 23 de mayo de 1826.

Entre *Don Juan* y *La Flauta Encantada* se intercalan dos nuevas óperas de Mozart; ambas, obras de ocasión, pero una de ellas, *Così fan tutte*, una

obra deliciosa de gracia y de delicada finura; la otra, *La Clemenza di Tito*, acusa el cansancio de Mozart y su cualidad de obra de encargo, las dos escritas por Mozart sin gusto ni ilusión. En *Così fan tutte (Así hacen todas)*, Da Ponte toma pie en uno de sus propios versos de *Las Bodas de Fígaro* para urdir un argumento de comedia "con equívocos", fácil y trivial, cuya base en el terreno sentimental no es sino la ligereza de corazón de las bellas, dispuestas a conceder sus mieles a todas las abejas que vengan a solicitarlas. *La Clemenza di Tito*, basada en un libreto de Metastasio arreglado para Mozart por un poeta de la corte de Dresde, reproduce el viejo juego operístico que Mozart tuvo que tratar aún niño en *Idomeneo*, sin que esta vez parezca haber hecho otra cosa más que trabajar a soldada y sin el estímulo que podía haber acicateado la ambición del principiante. *Titus* ha caído en el olvido; *Così fan tutte* se presenta todavía hoy en determinadas circunstancias, sobre todo cuando dos sopranos de voces semejantes de timbre y calidad pueden interpretar cumplidamente las dos hermanas Dorabella y Fiordelis y sus deliciosos duetos.

Pero la música más importante de este período, cuya cima lírica es *Don Juan* consiste en sus obras de cámara y en sus sinfonías. Entre 1786 y 1790, o sea entre *Las Bodas de Fígaro* y *Così fan tutte*, Mozart ha escrito cien obras: enorme flujo lírico en el cual abundan las obras maestras más admirables: cuartetos como el en mi bemol mayor (K. 493), tríos como el de la misma tonalidad, para clarinete, viola y piano (K. 498), conciertos como el en do mayor, para piano (K. 503), sonatas y *lieder*. Mas entre todas esas obras, las tres sinfonías de 1788 se destacan con un fulgor inmortal. Son, además, sus tres postreras sinfonías, en mi bemol, en sol menor y en do mayor, esta última la llamada *Júpiter*. Se piensa si hubiera sido posible al mismo Mozart superarlas en perfección, en facilidad de forma, en elasticidad de juego, en claridad y riqueza de su orquestación: incluso cuando se dice que hay en ellas un neto sentimiento romántico es preciso reconocer que una mayor acentuación del carácter expresivo obligaría a alteraciones en el equilibrio formal que, en efecto, estaban preparándose en el ambiente, más todavía bajo la presión de Haydn que de Mozart, pero que el genio de ninguno de los dos podía realizar sin un dislaceramiento supremo, sin un romperse en dos partes, una de las cuales habría sido lo mejor de ellos mismos; la otra, un otro ser: ese ser que, nacido en la última parte del siglo XVIII, habría de romper en flor en el siguiente. Beethoven, en efecto, es quien, tras de recoger la doble herencia, hace del arte de la Sinfonía un arte nuevo, *una altra cosa:* no ya la Sinfonía clásica vienesa, sino la Sinfonía beethoveniana.

Las Sinfonías de Londres, de Haydn y estas tres Sinfonías de 1788, de Mozart, son, pues, la cima del arte sinfónico prebeethoveniano: el fin del

mundo, las puertas de oro de una gran ciudad amurallada, tras las cuales todo lo que queda dentro es "el pasado". La nueva vida musical va a correr por campos y bosques en busca de otros horizontes. La gran ciudad sinfónica, el arte del sinfonismo vienés que llamamos "clásico" por su perfecta ponderación, su preciso equilibrio, clausura un período del espíritu humano que parte del Barroco y termina en el Rococo musical. La Revolución va a ventilar ese ambiente exquisito, pero confinado. Cuando, a la manera de un canto del cisne, Mozart se escribe para sí mismo ese *Requiem* famoso (más que por su música admirable, poco conocida, por la leyenda misteriosa que le rodea), Mozart entona el canto funeral a toda una época de la Música: al descubrir Beethoven un Nuevo Continente de la Música, todo lo anterior, desde Guillaume de Machaut a Palestrina, desde Monteverde a Gluck, desde Giovanni Gabrieli a Haydn y Mozart, va a convertirse en el viejo mundo, en la era caducada de la Historia, así como tras de Cristo, el mundo anterior es ... "La Antigüedad".

Los vientos alisios que empujaron las carabelas beethovenianas orearon ya a los últimos compositores del siglo XVIII. Gluck está lleno de estremecimientos románticos. Los grandes Oratorios de Haydn están perfumados por sus brisas. En *Don Juan* hay momentos orquestales que predicen el teatro de Weber. Las auras de mayo rizan la superficie del lago transparente que es la *Sinfonía en sol menor*, donde una Loreley, al contemplarse, deja caer una lágrima. El ambiente de cuento fantástico, los sones misteriosos del *wunderhorn* que toca un muchacho y que es el tono que vibra en todo el romanticismo alemán, es el que resuena en *La Flauta Mágica*, por debajo de sus giros alegres y del campanilleo de su "hombre pájaro", del "hombre naturaleza", en la que parece simbolizado el espíritu musical de Mozart. Obra que, por las circunstancias de su encargo, estaba llamada a ser una obra "ocasional", se convierte en una obra profundamente significativa y no por las alusiones que hayan querido encontrarse, a ritos y misterios que el temperamento musical de Mozart era incapaz de recoger, sino por una razón histórica, de historia del arte, mucho más honda. Como sus medio-personajes van por los caminos más misteriosos buscando sus mitades respectivas, Mozart, en *Die Zauberflöte*, camina por sendas de maravilla hacia un futuro que ignora, guiado tan sólo por el alegre son de un campanilleo, por los giros breves de una flauta encantada: el espíritu mismo de su música. Escuchados en su significado más íntimo, el que más elocuentemente resonaba en la conciencia musical de Mozart, van a trazar una vía misteriosa, una especie de "camino de Santiago" a través de la noche estrellada, que conducirá a los mundos nuevos de la Música. Mozart es, en esa obra, como un Dante Alighieri en cuyo viaje fuese acompañado por el "duca" de bajo porte que fué el empresario, poeta y cantante, "hermano" en masonería,

Emmanuel Schikaneder. Este había encargado a Mozart que como Saúl saliese a buscar unas asnillas. Mozart encontró un reino: ese país de maravilla, ese *fairyland* en el que tanto placer va a encontrar la imaginación romántica alemana. Así, literalmente, *Die Zauberflöte* resuena ya, aunque sea débilmente, en la colección de Wieland titulada *Djinnistan*, el país de los duendecillos, de los *djin*, que extenderá sus confines hasta ese otro enano verde-cigarra que es el *Oberón*, de Weber. Así se traza la genealogía del teatro musical romántico que, visto al revés del tiempo tras de la experiencia romántica, nos parece ser la expresión más auténtica del alma alemana. Y si el más allá misterioso, las ominosas tinieblas, la vaguedad e incertidumbre entre sombras pobladas por espíritus incógnitos, raros en la variedad de sus caprichosos caracteres, son otros tantos motivos del primer álbum romántico, todo cuanto acontece a Mozart desde este momento es estampa pura del romanticismo más acentuado. Mozart estaba a punto de terminar la música de *Die Zauberflöte*, en el mes de julio de 1791, cuando un extranjero de aspecto fatídico se presenta para encargarle la composición de un *Requiem:* el personaje parecía predestinado a figurar en los cuentos de Hoffmann. Mozart, envuelto por el ambiente de su ópera, ve en él al mensajero siniestro que viene a anunciarle su propia muerte. La obra se estrena en septiembre. Dos meses después, Mozart, a las puertas de la muerte, se canta a sí mismo el motivo saltarín del "hombre-pájaro", del Tamino de *Die Zauberflöte*, mezclándolo con la grave melodía del *Lacrymosa*, del *Requiem*. Sonando las doce de la noche, el 5 de diciembre, agonizaba. Se sabe el macabro final: dos enterradores llevan el féretro por las calles de Viena hacia un cementerio de arrabal. Una tempestad de nieve y viento ahuyenta a los pocos amigos que seguían al cadáver. Los enterradores, ateridos, abandonan el féretro en el depósito. Al día siguiente fué arrojado a la fosa común.

El espíritu del siglo XVIII se desvanece con Mozart. Haydn prolonga silenciosamente su vida durante los primeros años del siglo siguiente. Cuando Beethoven, al iniciarse este siglo que nace, estrena su primera sinfonía, el viejo siglo —el viejo medio siglo, debería decirse, en el que Hayn y Mozart escriben la página que sigue a la que firmaron Haendel y Bach— acaba de morir.

Tras de sus enormes lienzos sonoros espera el ciclópeo cincel de Beethoven. Haydn, entre aquéllos y éste, es el arroyo cantarín; Mozart, la pradera en flor. Grandioso y solitario, se alza en ese paisaje sonriente el teatro de Gluck, en la sombría potencia de su dramatismo. El Destino de la nuevo música, el *fatum* bajo cuyo signo transcurrirá íntegro el siglo XIX, la música redimida de sus ancestrales servidumbres, la música del hombre

que ha robado su lumbre a Prometeo, la alegre luz de la Libertad, resplandece en las nuevas letras de ese nombre: Beethoven.

NOTAS

[1] *Versus*, preposición, vale por "hacia", "en sentido de". *Versus*, participio de *verto*, equivale a "ir contra" algo, o "cambiar de sentido". Hoy día se emplea corrientemente en los deportes: "X *versus* Z", "X contra Z". Nuestro empleo de la preposición significa, pues, "forma dirigida en el sentido de la expresión" o "expresión que busca su forma". Los compositores de la "escuela vienesa" anteriores a Haydn, Reutter, Wagenseil y Monn, habían iniciado aquella tendencia; *camino* que halla su justeza en Haydn.

La bibliografía referente a Haydn, Mozart y el período vienés, es inmensa. Indicaremos sucintamente en esta nota las obras en idioma francés, inglés y alemán más útiles y más fáciles de encontrar para el lector.

Encyclopédie du Conservatoire de Paris, vol. 2º, "Allemagne".

J. COMBARIEU, *Histoire de la Musique*, vol. II.

H. PRUNIERES, *Nouvelle Histoire de la Musique*, vol. II.

Vincent D'INDY, *Cours de Composition Musicale*.

L. DE LA LAURENCIE et G. DE SAINT-FOIX, *La Symphonie française*, vers. 1750 A. M., 1911.

G. DE SAINT-FOIX, "Sonate et Symphonie". *(E. du C. de Paris*, vol. v.)

Michel BRENET, *Haydn* (1909). (Con abundante bibliografía.)

J. CUTHBERT HADDEN, *Haydn* (Londres, 1934).

HADOW, W. H. A. *A Croatian Composer* (Londres, 1897).

La tesis de Hadow ha sido desmentida recientemente por E. F. SCHMID, *Joseph Haydn*, y por D. BARTHA, en *Acta Musicológica* (oct., 1935). (Cassel, 1934.)

POHL, K. F., *Haydn* (tres vols.). (Berlín, 1875.)

SCHERING, A., *Haydn* (Viena, 1928).

T. DE WYZEWA et G. DE SAINT-FOIX, *W. A. Mozart* (Sa vie musicale et son ouvre de l'enfance à la pleine maturité) (1756-1777). París, 1912 (2 vols.).

A. SCHURIG et J. PRODHOMME, *W. A. Mozart.* Sa vie et ses oeuvres (1756-1791). París, 1925.

DENT, E. J., *Mozart's Operas* (Londres, 1913).

DUNHILL, T., *Mozart's string Quartets* (Oxford, 1927).

Para los cuartetos de Haydn y de Mozart, véase también:

Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music (Oxford, 1930), 2 vols.

HOLMES, E., *Life of Mozart* (Londres, Everyman's Library, 1921).

HUSSEY, D., *Wolfgang Amadeus Mozart* (Londres, 1928).

JAHN, Otto, *Life of Mozart* (Londres, 1891), tres vols.

NOHL, C. F. L., *Life of Mozart* (traducción al inglés, Londres, 1877).

NOTTEBOHM, *Mozartiana* (Leipzig, 1880).

CURZON, H. DE, *Mozart* (París, 1914).

PRODHOMME, J. G., *Mozart raconté par ceux qui l'ont vu* (París, 1928).

NOTAS COMPLEMENTARIAS

LA "CANCIÓN" DE SEIKILOS (Volumen I, Primera parte, cap. I).—La "escolia" o "ascolia" grabada en lo que se supone ser una piedra funeraria descubierta en la aldea de Tralles, en Asia Menor, por M. W. Ramsay, en 1883, se presta a varias interpretaciones y ha dado origen a muchos comentarios. La inscripción se compone de tres partes: una, expone el hecho de haber sido cierto Seikilos (siciliano, de Sicilia), quien erige aquella piedra conmemorativa. El original griego *(Eikón é lítos eimí. Títesi me Seikílos énta mnémes atanáton séma polykrónion)* ha sido traducido en latín por Edme COUGNY, en su *Epigrammatum Anthologia Palatina* (París, 1890, vol. III, p. 595), de la manera siguiente:

Imago lapis sum: ponit me Sicilus ibi
Memoriae aeternae monumentum diuturnum.

A esta introducción sigue una segunda parte en la cual se encuentran superpuestos los signos musicales, que han sido interpretados a partir de 1883 (RAMSAY, *Bulletin de Correspondence Héllenique,* p. 277) por varios especialistas, con pequeñas discrepancias. Una discusión detallada de la transcripción musical puede encontrarse en GEVAERT, *La Mélopée Antique dans le chant de l'Eglise Latine,* Gante, 1895, pp. 45 y 385. Las versiones más aceptadas se encuentran reproducidas en todas las historias de la música. Esta parte es la que constituye la "canción" propiamente dicha, o "escolia", canción conmemorativa que pudo ser compuesta por el propio Seikilos, o bien por otras personas en honor suyo. El hecho de que en los versos de introducción se hable en primera persona no debe inducir a error, porque es así como los epígrafes suelen dirigirse al que los lee, a la manera de "Viajero, detente y mira", etc. El texto de la canción, que se encuentra reproducido con la música en todos los manuales, está traducido así por Cougny:

Quantum vivas declara; nihil omnius
tu dole; in breve (spatium) est
vivere, finem tempus postulat.

La versión que insertamos en la p. 29 de nuestro primer volumen no debe entenderse como traducción, sino simplemente como una paráfrasis, a fin de dar idea más clara del sentimiento poético.

Vienen, finalmente, algunas palabras tras de la "canción" que, difícilmente legibles en la inscripción original (que ya no existe) y más todavía en sus reproducciones en yeso (una fotografía de la piedra votiva se encuentra reproducida por Curt SACHS en su contribución al *Handbuch der Musikwissenschaft,* de Ernst BUECKEN, "Die Musik der Antike", Potsdam, 1929, p. 19), han sido interpretadas de distintas maneras. De una u otra interpretación puede entenderse: *a),* que Seikilos dedica su monumento a la musa Euterpe, a la par que le sirve para recordar su propia memoria; *b),* que Seikilos dedica el monumento a una mujer llamada Euter o Euterpe, a la cual se ha supuesto, sin motivo, que pueda ser su esposa; *c),* que el monumento estuviese levantado en memoria

de Seikilos por sus amigos o discípulos, alguno de los cuales habría compuesto la "escolia".

Las palabras finales aludidas, en efecto, dicen simplemente:

ΖΕΙΚΙΛΟΣ ΕΤΤΕΡ
ΖΗ

La palabra final: ΖΗ, *zé*, indica *vivat!* Así se encuentra en otras inscripciones funerarias de la misma época y por los mismos lugares (O. Crusius, *Philologus* 52, 1893, *Zu neuentdeckten antiken Musikresten).* Pero la suposición de que la palabra *Euter* quiere decir *Euterpe,* es gratuita. La inscripción en este punto es perfectamente clara, e incluso sobra espacio para que, de haberse querido, se hubieran grabado las letras restantes *pe.* La única interpretación aceptable, de acuerdo con el sentido gramatical, es la de que *Seikilos Euter* signifique un genitivo y, en este caso, el famoso personaje se habría llamado "Seikilos de Euter". Si la última palabra fuese, en efecto, Euterpe, el genitivo indicaría no que Euterpe fuese la esposa de Seikilos, sino que Seikilos (quizá en su calidad de músico) estuvo consagrado a la musa Euterpe, como hoy se dice, por ejemplo: Teresa "de" Jesús; Juan "de" Dios, etc.

Sobre el Stabat Mater. (Volumen I, Segunda Parte, cap. III, p. 191):

He preferido insertar una versión "popular" de la famosa secuencia de Jacopone de Todi, que oí en Italia, en un pueblecillo de la región véneta en 1935, a la versión oficial de la Iglesia, que supongo más conocida. Es interesante añadir que en ésta se introducen algunas variantes, por lo regular en la primera estrofa. El texto original de Jacopone de Todi, publicado por Arnold Schering, en su *Geschichte der Musik in Beispielen* (número 273, con la música de Antonio Caldara), es el del *Antiphonale de Solesmes* (1912) (salvo la última estrofa y ligeras variantes):

1. *Stabat mater dolorosa,*
Juxta crucem lacrymosa,
Dum pendebat filius.

2. *Cuyus animam gementem,*
Contristatam et dolentem
Pertransivit gladium.

3. *O quam tristis et afflicta*
Fuit illa benedicta
Mater Unigeniti!

4. *Quae moerebat et dolebat*
Pia mater, dum videbat
Nati poenas inclyti.

5. *Qui est homo, qui non fleret,*
Matrem Christi si videret
In tanto supplicio?

6. *Quis non posset contristari,*
Christi matrem contemplari,
Dolentem cum filio?

7. *Pro peccatis suae gentis*
Vidit Jesum in tormentis
Et flagellis subditum.

8. *Vidit suum dulcem natum*
Moriendo desolatum,
Dum emisit spiritum.

9. *Eja mater, fons amoris,*
Me sentire vim doloris,
Fac, ut tecum lugeam.

10. *Fac, ut ardeat cor meum*
In amando Christum Deum,
Ut sibi complaceam.

11. *Sancta mater, istud agas:*
Crucifixi fige plagas
Cordi meo valide.

La versión inserta en el Gradual Romano *(Epitome Gradualis Romani, seu Missarum Cantus...*, edición *Gratinopoli, Apud Viduam Andreae Faure,* MDCCLX, pp. 560-62) suprime las estrofas 3 a 7; después de la 2ª sigue con *Pro peccatis* y *Vidit suum,* continuando así:

5. *Fac nos, Virgo, custodiri,*
Cruce Christi praemuniri,
Confoveri gratia.

6. *Quando corpus morietur,*
Fac ut animae donetur
Paradisi gloria.

(Pequeñas variantes son *lachrymosa, Filius, gladius).* Otra versión comienza:

Stabat mater dolorosa
Subter crucem lamentosa
Dum pendebat filius, etc.

SOBRE LA PALABRA HUYNNA. (Volumen I, Segunda Parte, cap. III, p. 197):
Se encuentra en Villasandino:

e le canten con buen son
una huynna, vn pyzmon
bien plañidos por compás

(Dezir, nº 704, en *Cancionero Castellano del siglo xv,* editado por Foulché DELBOSC.)
Huynna, femenino, parece que pudiera ser "himno", tomado del francés, en donde pertenece a ese género. Pero en su trabajo sobre *Vocablos y frases del judeo-español* (2ª serie, *Boletín de la Real Academia Española,* Año V, 1918, p. 355), el señor M. Gaspar REMIRO aclara el sentido de dicho vocablo, que equivale a *endecha.* Así dice: OYNAR, de la Ferrariense, se formó de *ejulavit, lamentatus fuit.* De *uynahu* o *uynnahu* formaron los traductores de Ferrara el *oynaron* que aparece en su texto, españolizando el vocablo hebraico. *Oynar* vale tanto como *endechar.* De *oynar* se han hecho: *Oyna,* equivalente a *endecha,* que no es otro que el *huynna* leído en el *Cancionero de Baena* (Madrid, 1851, p. 135, de ALVAREZ DE VILLASANDINO); *Oynadera,* por *endechadera, plañidera.* Se lee en I. Sam. 7, 2 de la Ferrariense: *Y oynaron toda casa de Ysrael empos Adonay...* En Jeremías, 9, 9: *Sobre los montes alçaré lloro y oyna, y sobre moradas del desierto endecha,* etc.

ACENTUACIÓN AGUDA DEL LATÍN (Volumen I, Segunda Parte, cap. III, p. 210):
GEVAERT, en *La Mélopée Antique dans le chant de l'Eglise latine,* cap. III, p. 64, muestra algunos ejemplos de la primera versificación latina de los himnos con acentuación aguda en algunos versos, a la manera después común en Francia. He aquí las estrofas 2ª y 3ª del himno *in Satanam:*

Hóstis fállax saéculórum
et dírae mórtis ártifex
jám consílis tóto in órbe
víperínis cónsitis,
níhil ád salútem praestáre
spéi humánae exístimát.

Gáudet áris, gáudet témplis,
gáudet sánie victimáe,
gáudet falsis, gáudet stúpris
gáudet bélli sánguiné,
gáudet cáeli cónditórem
ignorari a géntibús.

SOBRE LAS "CANTIGAS DE AMOR" DE MARTÍN CÓDAX (Volumen I, Segunda parte, cap. IV, p. 237):

Ediciones modernas de la poesía gallega medieval publican la conocida cantiga *Mia irmana fremosa,* de Martín Códax, de la manera siguiente:

Miña irmana fremosa
ireides comigo
a la igrexa de Vigo,
hu é o mar salido;
e miraremos las ondas

(Buenos Aires, 1941.)

La transcripción es errónea, principalmente por lo que se refiere al verbo *ireides,* que se entiende por *iredes* al desconocerse el significado del vocablo original *treides.* La edición crítica de Martín Códax es la de José Joaquim NUÑES, *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses, Ediçao crítica,* tres volúmenes, Coimbra, 1926. He aquí el texto, que sigue minuciosamente el manuscrito original (en posesión hoy, salvo error, de la señora Hilda Falk de Mitjana, viuda del notable musicólogo malagueño):

Mia irmãa fremosa treides comigo
a la igreja de Vig'u é o mar salido,
e miraremo-las ondas.

Mia irmãa fremosa, treides de grado
a la igreja de Vig'u é o mar levado
e miraremo-las ondas.

A la igreja de Vig'u é o mar salido
e verrá i, mia madre, o meu amigo,
e miraremo-las ondas.
A la igreja de Vig'u é o mar levado,
e verrá i mia madre, o meu amado,
e miraremo-las ondas.

Con referencia a *treides,* Nuñes dice: *Treides* o *treide-vos*: segunda persona del plural como imperativo del verbo *traer.* Significa *venid* o *apresurad a venir."* Carolina Michaelis DE VASCONZELLOS, en su artículo "Fragmentos Etymologicos", publicado en la *Revista Lusitana,* III (1893-1895), pp. 188-189, dice: "O imperativo *trey* (com accento no *é),* por *tray* (castelhano *trae),* representa, evidentemente, *trahi como tréyde(s), trahite, trahitis.* O que é notavel é o sentido que se ligava aquelles imperativos, porque equivalem a *vem* e *vinde.* Julgo que é preciso partir da forma reflexiva: *Treyde-vos, trazei-vos a vos* mesmos, que occorre duas vezes no Cancioneiro da Vaticana." La señora Michaelis cita los versos de Códax como ejemplo. Después añade: "Nas cantigas de Santa Maria só encontrei uma vez *treydes* (núm. 216), e uma vez *trey* (núm. 325). No castelhano archaico posso apuntar apenas o *tred* do *Poema del Cid (Amos tred al Campeador contado.)*

En cuanto a la manera de escribir los dísticos (paralelísticos, como todos los de Códax), José Joaquim Nuñes entiende que "se trata de dísticos de versos de once sílabas, o tal vez antes de arte mayor, constituídos por dos hemistiquios, ambos graves, uno de seis y otro de cuatro sílabas, los cuales riman entre sí, seguidos del estribillo, que

consta de un verso único, heptasílabo grave". A nuestro juicio, la escandación de cada verso se hace en dos hemistiquios de siete y cinco sílabas (como la seguidilla). Nuñes cuenta dos sílabas *Vig'u é*, o sea: una *Vi* y otra *g'u é* con el diptongo, lo cual confirma nuestro cómputo de siete sílabas para el primer hemistiquio, seguido por cinco del segundo hemistiquio: *o mar salido.*

Es curioso señalar que el juego tan típico de la *cossante*, según se explica en el texto, vuelve a encontrarse mucho tiempo después (al parecer en el siglo XVII) en un *auto* anónimo titulado *Naval y Abigail*, que las menciona como *coplas viejas*:

Mimbrera amigo,
so la mimbrereta,
¿Y los dos amigos?
—Idos se son, idos
so los verdes pinos,
so la mimbrereta,
mimbrera amigo.

Mimbrera amigo,
so la mimbrereta,
¿Y los dos amados?
—Idos se son ambos
so los verdes prados,
so la mimbrereta,
mimbrera amigo.

(Manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, 14.711, nº 59, publicado por Rouanet en la Colección de Autos, Farsas, etc. Referencias en el lugar correspondiente en el Catálogo de Autos Sacramentales, históricos y alegóricos, por D. Genaro ALENDA, *Boletín de la Real Academia Española*, año VI, 1919, p. 765.)

SOBRE EL ESTRIBILLO Y LA VOLTA (Volumen I, Segunda Parte, cap. IV, p. 253):

En este punto, y por lo que concierne a lo explicado en los caps. II de la Segunda Parte y V de la Tercera, acerca del estribillo y del verso de vuelta en las formas cantables y danzables castellanas, es útil tener presente las siguientes observaciones de F. Liuzzi en su estudio sobre "La lauda e i primordi della melodia italiana" (p. 93): *Riprèsa e volta*: Nella forma melodica italiana, che troviamo constituita in modo da poterse dir classico, la ripresa non ha, o non ha piú, funzione di ritornello secondo il concetto del *refrain* francese, in quanto non è elemento d'arrivo della melodia: elemento organico della melodia stessa (il che non è, o è di rado, nella melodia di Francia). Quando, dunque, ad integrazione del periodo musicale, il motivo si ripresa debbe essere replicato, esso riappare nel corpo delle melodia, cioé nella *volta* della strofa, e ai fini dell'economia, della proporzione e della rotondità melodica, questo basta."

TRANSFORMACIÓN DEL SENTIDO ORIGINAL DEL "REFRAIN" EN CASTELLANO (ídem, id.):

Como es sabido, el vocablo actual *refrán* indica en castellano un dicho sentencioso que, en su forma primera, consistía en un dístico paralelo, es decir, que tenía una forma de estribillo detrás de una cuarteta u otra forma de composición poética, como ocurre en la *sesta rima* italiana, en la cual las fábulas van seguidas del refrán en su doble sentido de estribillo y dicho apodíctico. La transformación del vocablo es interesante. Se encuentra estudiada en detalle por Cotarelo y Mori (en comparación con fabliella, fablilla, patranna, proverbio y otros vocablos de raíz castiza en nuestro idioma), quien dice: "Si en estas materias no se corriese el peligro de equivocarse por completo, cuando un hecho material viene a echar abajo las teorías mejor fundadas, diríamos que el llamar *refrán* a los refranes no nació en Castilla, sino en Navarra, y que fué derivado del sentido francés de *estribillo*, generalmente pareado, como suelen ser los refranes. Así, pues, en la corte franco-española de Olite o Tudela se llamarían *refranes* los estribillos de las canciones francesas y, por su semejanza, los dísticos paremiológicos de Castilla. Veamos cómo pudo

ser esto. El Cancionero llamado de Herberay, compilado en Navarra hacia 1470, tiene una composición que encierra y forma el contenido de un juego cortesano que se llamaba del *a b c*, muy usado aún en el siglo XVII, y consistía en repartirse los jugadores las letras del alfabeto e ir designando, cada cual con la suya, el nombre de un supuesto viajero; el de su amada; el del pueblo adonde llega; lo que ha de comer y beber, describiendo cada cosa; la canción que le dirían y otras circunstancias que variaban según el gusto del inventor del juego.

Pues bien, en esta poesía, la última cosa con que se regala al peregrino es con un *refrán*. Pero aunque la mayor parte de los que se citan son verdaderos refranes populares castellanos, en otros parece que la significación de la voz *refrán* es la francesa de *estribillo*. El de la G, por ejemplo, es así:

Guardaba las vacas era
la canción que le cantaban.
El *refrán* en tal manera
Munyoz y otros quallí estaban
sospirando le cantaban:
"Gran mal tiene
quien amores atiende."

El de la S decía:

Mossen Johan de Villalpando,
Señora, cual soy venido
entraré contrapunteando
este refrán recontando:
"Si de locura fuese dolores
en cada casa darían voces..."

En la letra T se dice:

"Tot lo mon va en ora dura
qui noy es, noy te fractura."

Y en la U:

"Uno piensa el bayo
y otro quien le ensilla..."

Así pudiera asegurarse que de la costumbre de aplicar la voz *refrán* a los estribillos de las poesías nació la de dar tal nombre a los refranes, que parecen, en efecto, estrambotes finales y suelen estar en rima perfecta."

(E. COTARELO Y MORI, "Semántica española". Refrán. *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, Año IV, 1917, pp. 243 *ss.*)

Por lo que se refiere al juego mismo, compárese con lo que se dice de los *branles* con figuras en el cap. III de la Cuarta Parte. En cierto modo podría pensarse que el juego de cambiar las consonantes en la *cossante* gallega tenía cierta semejanza con lo anterior.

JUAN DEL ENCINA EN LEÓN (Volumen I, Tercera Parte, cap. II, p. 317):

Aunque las bibliografías citen la fecha de 1909 para el folleto de este título de C. DÍAZ-JIMÉNEZ, su publicación data de 1919. Una reseña apareció en el *Boletín de la Real Academia Española*. Madrid, año VII, 1920, p. 705.

SOBRE LA BALADA CANTADA Y DANZADA (Volumen II, Cuarta Parte, cap. II, p. 18 y Volumen I, Segunda Parte, cap. III, p. 193):

Se encuentra en la primera jornada del *Decameron* una descripción del modo con que se cantaba en esta época la balada, considerada como género de sociedad, entre un solista y el coro, mientras que una danzarina, acompañada de instrumentos, danzaba la música. "Acercándose la hora de cenar —[dice Boccaccio]— se dirigieron hacia el palacio y aquí, con gran deleite, cenaron; después de cuya cena hicieron venir los instrumentos. La Reina mandó que comenzasen una danza y después de que lo hubo mandado a la Laureta mandó a Emilia que cantase una canción, ayudándola Dioneo con su laúd. Por cuyo mandato Laureta prestamente comenzó un danza, cantando Emilia amorosamente la siguiente canción:

E am tal que es bo e bel
E suy gaya con l' auzel...

Terminada esta balada, a la cual todos habian respondido, pensando mucho en las palabras de aquella, después de otras canzonetas, se pasó ligeramente parte de ella" (de la noche).

DE BAIF Y LES "VERS MESURÉS" (Volumen II, Cuarta Parte, cap. III, p. 43):

El término exacto de la mensuración de la música y los versos de los poetas y músicos de la Pléyade es el de *vers mesurés à l' antique*, según lo propone Vauquelin de la Fresnaye en su *Art. Poétique*, II, 847. Véase Paul-Marie MASSON, "Le Mouvement Humaniste", en la *Encyclopedie du Conservatoire de Paris*, vol. III, p. 1299.

SOBRE LAS CANTATAS MONÓDICAS (Volumen II, Cuarta Parte, cap. IV):

La popularización de la Cantata monódica en el siglo XVIII tiene un testimonio en las *Confesiones*, de Juan Jacobo ROUSSEAU, quien menciona este género como el que desempeñaba el papel más extendido en la sociedad del momento, fuera de la ópera, que era el género de mayor vuelo. Rousseau se ejercita en la composición de pequeñas cantatas y de óperas de mayor porte, y en su libro famoso menciona las que tenían más boga en su tiempo, enteramente olvidadas después. Rousseau tuvo que contender con la mala voluntad que le demostraba Rameau, a quien él debía toda su ciencia y cuya amistad solicitó en vano. Las relaciones de Rousseau con Rameau, así como con los señores de la Pouplinière, que eran los patronos del gran teórico y operista y que concedieron alguna atención a las composiciones del futuro filosófico, se encuentran narradas por él en los libros III, IV, V y VI de la Primera Parte (años 1728 al 1736). Su viaje a Venecia se narra en el libro VII de la Segunda Parte (1741 al 47), con otros sucesos de interesante lectura.

SOBRE LOS ORATORIOS EN LATÍN (Volumen II, Cuarta Parte, cap. IV):

El abate Don Juan Andrés recorrió Italia en el año 1788 visitando muchos museos y bibliotecas particulares. En alguna ocasión describe a su hermano D. Carlos Andrés sus experiencias musicales. Muestra gran entusiasmo ante la perfección con que se cantaban oratorios y cantatas en los "conservatorios" o colegios que se mantenían en Venecia a fin de educar a las niñas pobres. El elogio que el P. Andrés hace de estas entidades filarmónicas coincide con los que el Presidente des Brosses, Juan Jacobo Rousseau, y el inglés Burney, les dedicaron antes que él. Pero Andrés dice a seguida: "Los oyentes están en la Iglesia en sus sillas, por las que se paga alguna cosilla, y las niñas que cantan y tocan se ven arriba en unas tribunas espaciosas, donde pueden moverse, cantar

y tocar con comodidad. Los oratorios son latinos y muy malos: el argumento es siempre de la Escritura, pero tan malamente tratado, con versos tan ridículos, y latín tan vulgar, que no pueden leerse con paciencia, y sólo pueden servir de prueba del mal gusto y absurdidad que se perpetua en las Comunidades y en los establecimientos públicos, porque siendo composiciones que todos desaprueban, sin embargo se continúan siempre del mismo modo. Esto se hace todos los domingos, y no sé si también todas las fiestas, y siempre tienen concurso. Las cantoras deben muchas veces a su habilidad, o a su buena voz, una decente colocación, muchas logran regalos y protecciones, y parece que el fruto de este establecimiento sea dar al público una diversión, una pequeña ganancia al Conservatorio, y alguna buena fortuna a las educandas." *Cartas familiares del abate D. Juan Andrés a su hermano D. Carlos Andrés, dándole noticia del viaje que hizo a Venecia y otras ciudades de aquella República en el año 1788, publicadas por el mismo D. Carlos.* En Madrid, por D. Antonio Sancha, año de MDCCXC. (Tomo III, p. 240.) El nombre italiano de esas entidades era el de *scuole,* y había cuatro de ellas. "A mi modo de ver, hay una música muy superior a las óperas y que no tiene semejante en Italia ni en el resto del mundo, y es la de las *scuole*..." (ROUSSEAU, *Confesiones,* libro VI, 1742.)

El P. Juan Andrés fué uno de los jesuítas expulsados de España por Carlos III. Su familia seguía reinando en Nápoles cuando Andrés llegó allí y lo nombró Bibliotecario del Rey. Andrés había nacido en Planes en 1740 y murió en Roma en 1817. Su primera obra de importancia es un *Prospectus philosophiae universi,* que data de 1773 y manifiesta ya la tendencia a sintetizar en un compendio de conocimientos su muy rica erudición y conocimientos bibliográficos. Su obra maestra, *Dell'origine, progresi ed stato attuale d'ogni letteratura,* impresa en Parma en 1782, lo confirma y, por más que de entonces acá se haya cambiado mucho en el modo de pensar, que los conocimientos bibliográficos hayan aumentado considerablemente, y con ellos el escrúpulo y puntualidad críticos, la obra de Andrés, pese a lo que se diga, es muy interesante de leer hoy, a lo cual contribuye la cantidad y variedad de ingeniosas digresiones que injerta entre pasajes de índole más circunstanciada. De cualquier modo, esa obra de Andrés es la primera que presentó una especie de historia universal de la literatura y su reputación fué tan rápida como dilatada. Antes de pasar diez años había sido traducida al francés, en parte, y al alemán. En castellano se publicó en la imprenta de Sancha, en 1784, en traducción de D. Carlos Andrés, hermano del jesuíta, que tradujo también las "Cartas familiares". Entre las ideas muy particulares y personales del P. Juan figura su exagerado filoarabismo, que le lleva a encontrar en la poesía arábiga el origen de otras poesías europeas, como se lee en el cap. XI, tomo II de la edición española: "Diferencia de los estudios de los Arabes en las ciencias y en las buenas letras", "Influencia de los Arabes en el gusto moderno de las buenas letras", "Uso de la lengua vulgar en las Provincias dominadas por los Arabes", "Trato de los Franceses con los Arabes y Españoles", "Música entre los Arabes", "Poesía provenzal nacida del exemplo de los Arabes", "Semejanza de la poesía provenzal con la arábiga", "Rima de la poesía vulgar tomada de la arábiga", "Semejanza de la poesía vulgar con la arábiga en la construcción de los versos", "Semejanza entre los poetas árabes y los provenzales". Muchos de estos puntos de vista han sido adoptados de nuevo por arabistas sin conocimientos musicólogos y por filólogos mucho mejor pertrechados que el P. Juan Andrés de argumentos eruditos para sostener tesis análogas a las suyas, no más convincentes por aquel hecho. Las ideas del P. Juan acerca de la música arábiga se condensan en una carta (no en *varias)* que escribió al abate Juan Bautista Toderini y que éste imprimió en su libro sobre *Letteratura turchesca,* Venecia, 1787. Muy poco conocida esta carta, a pesar de su interés y riqueza de in-

formes, notable en su tiempo, fué traducida al castellano por Rafael MITJANA, incluyéndola en el Apéndice a su estudio sobre "El Orientalismo Musical y la Música Arabe" (*Ensayos de Crítica Musical,* Madrid, 1922). Andrés escribió algunas veces sobre música con ideas e informes propios, tal el trozo sobre "Notas musicales en el siglo XIII", inserto en el cap. XI de *Dell origine....* En otro lugar se refiere a las teorías de Ramos de Pareja sobre el *temperamento.* Menéndez Pelayo, guiado por Barbieri, dice que Andrés lo estaba por Eximeno. Más probablemente lo estaba por el P. Martini, cuyas opiniones y ciencia eran más sólidas que las de este otro jesuíta. Sobre las relaciones de Andrés con el famoso abate se habla en la nota 24 al cap. III de la Segunda Parte, pp. 215 *ss.* del vol. I. Un estudio sobre el P. Andrés, y su relación con las ideas de su tiempo, por Francisco Giner de los Ríos, está pendiente de publicación en "El Colegio de México".

DANZAS POPULARES EN LAS REPRESENTACIONES CASTELLANAS (Volumen II, Cuarta Parte, cap. IV):

"... dichos señores acordaron que todas las danzas que an de venir de los lugares de la tierra desta villa y las danzas desta villa y los carros movibles los sitien en los lugares que parecieren que an de estar los señores Juan de la Aya y Diego Mudarra y Geronimo de Vega." (1º de mayo de 1565.)

"... acordaron que todas las representaciones de carros e danzas e ynviciones y de tablados vayan esta tarde delante de palacio donde stá su magestad, a la vna y media, para representarse allí a la reyna nuestra señora, e por que los tablados no podran fijar con toda fazilidad, que representen lo de los Corpus carros y se salgan luego de la plaza, y entren en ellos lo de las representaciones de los tablados y todos por su horden. lo hagan hasta que se acauen, y las danzas ansy mismo se vayan a representar allí como lo demás." (4 de mayo 1565. N. ALONSO CORTÉS, "El teatro en Valladolid", *Boletín de la Real Academia Española,* año V, 1918, p. 27.)

ROSPIGLIOSI EN ESPAÑA (Volumen II, Cuarta Parte, cap. IV, p. 117):

El marqués y cardenal Julio Rospigliosi imitó en *La Cómica del Cielo,* la comedia *La Baltasara,* de Luis VÉLEZ DE GUEVARA y D. Francisco DE ROJAS (impresa en Madrid, en 1652). "Rospigliosi residió en España de 1646 a 1653, como nuncio y de sobra pudo conocer la comedia original, que era vulgar ya desde 1637. La ópera italiana se representó en 1668 *(La Cómica del Cielo* "drama de música"), muchos días, en casa de los parientes del Papa y con el éxito que es de suponer." (V. ADEMOLLO, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo,* Roma, 1888, p. 98. (Cit. por COTARELO, *Dramáticos españoles del siglo xvii.* Don Antonio Coello y Ochoa.' La primera jornada de *La Baltasara* es de Vélez; la segunda, de Coello, y la tercera, de Rojas.) Más conocida es otra ópera (entre varias más) escrita a su regreso a Roma y que es un trasunto de Calderón, bajo el título de *Dal male il bene.* Esta ópera, con música de Marco Marazzoli, se estrenó en 1654 y se señalan en ella curiosas combinaciones de timbres (escena 1ª del segundo acto). La orquesta de Marazzoli era ya muy interesante como composición: arpas, cornamusas, cornetti, cornettoni, guitarra española y guitarra italiana, chitarroni, chitarrini, clavicordios, delzaine (flautas) (?), fagotes, flautas, liras de braccio, liras da gamba, órganos, pivas (musetas), regali, rebecchini, sordeline de Nápoles, salterios, tiorbas, trombas, trombones, trompetas de París, violas da gamba, violas da braccio, violines, etc. (R. ROLLAND, *Histoire...*, p. 143, n.)

SOBRE EL ORIGEN DE LA PAVANA (Volumen II, Quinta Parte, cap. I):

Es curioso señalar la contradicción entre los títulos de estas diferentes series de variaciones. [de Cabezón, John Bull, Sweelinck y Scheidt, sobre un tema de pavana]. Cabezón dice: *Pavana italiana.* Ahora bien, se supone un origen español a la Pavana, pero un maestro español [como Cabezón] le atribuye una trascendencia italiana. Bull parece más lógico cuando la titula *Spanish Paven.* En seguida, Sweelinck y Scheidt embrollan nuestras nociones de claridad cuando dicen *Paduana hispania.* La *Paduana* parece realmente que sea una danza de procedencia italiana, pero esos maestros le añaden un calificativo hispánico. Ambos dicen, pues, lo contrario que Cabezón. Una cosa parece absolutamente cierta. Si *pavana* y *paduana* o *padovana* son en su origen dos danzas de diferente procedencia y estructura, una en ritmo binario y original de España, la otra de ritmo ternario y nacida en Padova o Padua (según BOEHME, *Gesch. des Tanzes in Deutschland,* I, p. 134), los músicos del siglo XVII darían los dos nombres indiferentemente a una misma y sola danza (lenta y en ritmo binario), confundiendo así dos ideas primitivamente independientes una de otra." La *Spanish Paven* era una danza muy en boga en Inglaterra durante el reinado de Isabel y en el siguiente. (V. Charles DAN DENBORREN, *The Sources of Keyboard Music in England,* Londres, 1913 (Bruselas, 1912), p. 241.)

SOBRE EL NÚMERO DE TECLAS Y CUERDAS EN LOS PRIMITIVOS CLAVES (Volumen II, Quinta Parte, cap. II, p. 217):

El número de cuerdas y el de teclas que actuaban sobre ellas era muy diferente en los distintos instrumentos del tipo manicordio o clavicordio "con paños". En unos casos, una tecla actuaba sobre dos o varias cuerdas al unísono, a fin de reforzar la sonoridad, especialmente en la región aguda del instrumento. En otros casos, al revés, varias teclas actuaban sobre una sola cuerda (o un par de cuerdas) obteniendo diferentes sonidos. El hecho es posible por lo siguiente: las cuerdas estaban divididas en diferentes longitudes por medio de un caballete situado en la parte derecha del instrumento (como en la que describe MERSENNE *(Harmonie Universelle* (1636-37), libro III, con dibujo reproducido por A. SCHAEFFNER en su capítulo sobre "Le Clavecin", *Ency. du C. de Paris,* 2ª parte, vol. III, p. 2050). En la extremidad de la izquierda estaba la tira de paño o "écarlatte" que impedía que las cuerdas vibrasen en la parte que se extiende más hacia la izquierda. Por debajo de las teclas provistas del martinete que golpea a la cuerda subía una especie de apagador o "crampon" que limitaba la porción vibrante de la cuerda entre él y el caballete anteriormente aludido. Había, pues, la posibilidad de que varias teclas provistas de "crampons", que tocaban a la cuerda en diferentes lugares, cambiasen la entonación de ésta, por lo regular en una diferencia de semitono. Algunos instrumentos daban cuatro teclas a una sola cuerda.

El número de teclas de los instrumentos descritos por Mersenne era de 49 ó 50 que actuaban sobre 43 cuerdas, pero un clavicordio de Dominico de Pesaro, en la Colección Heyer (de Colonia, luego de Leipzig) tiene 45 teclas para 22 cuerdas dobles. En el *Dictionnaire de Trevoux,* citado por Schaeffner, se habla de manicordios que tenían 49 ó 50 teclas, 70 cuerdas, cinco caballetes, mientras que solamente se empañaban las cuerdas graves. Un clavicordio italiano del siglo XVII, conservado en el Museo de Bruselas, presenta 85 teclas para 23 cuerdas, y otro instrumento alemán, de la misma época, tiene hasta 98 teclas para 27 cuerdas. En ambos hay cuerdas (como la nº 12) que suenan con cinco sonidos *(sol, sol sostenido, re, re sostenido, mi),* o la nº 22 *(do, do sostenido, sol sostenido, la, la sostenido),* mientras que otras presentan cuatro sonidos en sucesión, así

la nº 24 *(fa, fa sostenido, sol, sol sostenido)* o la nº 26 *(do, do sostenido, re, mi bemol).* Otros claves, de época posterior, tienden a disminuir el número de cuerdas "empañadas" (16 en un total de 38), cada una de las cuales solamente responde a dos sonidos. (SCHAEFFNER, *Art. cit.*, p. 2051). Algunos autores explican que las cuerdas dobles o triples podían no estar al unísono, sino que eran de diferentes clases, una lisa y otra entorchada, por ejemplo; o dos entorchadas y otra lisa, a la octava alta *(Ibid.*, nota a la p. 2051).

RAMOS DE PAREJA EN ITALIA (Volumen II, Quinta Parte, cap. V):

Las teorías sobre la afinación exacta de los sonidos, vieja como la Música misma, apasionaron en Italia durante el Renacimiento, multiplicándose los teóricos y las disertaciones. Ramos de Pareja, que publicó en 1482 su tratado de *Música Práctica*, en Bolonia, tuvo en aquel país ardorosos partidarios y contradictores. Entre éstos figuraba el famoso Franchino Gaffurio; entre aquéllos, otro teórico menos conocido, discípulo del maestro español, Giovanni Spataro. Este publicó en 1491 una réplica a las refutaciones que otro didacta, N. Burcio, había escrito contra Ramos de Pareja, *Honesta defensio in N. Burtii Parmensis opusculum*, que suscitó a su vez otro panfleto de Gaffurio contra Spataro: *Apologia Franchini Gafurii adversus Joannem Spatarium et complices musicos Bononienses*, que data de 1520. Entre los *cómplices* estaría Ramos, por lo cual, y por lo que directamente le afectaba, Spataro replicó rabiosamente en 1521 en su escrito: *Errori de Franchino Gafurio da Lodi: Da Maestro Joanne Spatario Musico Bolognese: in sua deffensione: et del suo preceptore Maestro Bartolomeo Ramis Hispano: Subtilmente demonstrati.* No contento con eso, o quizá porque Gaffurio replicase, Spataro imprimió en el mismo año de 1521 otro panfleto en el tono más agudo: *Dilucide et probatissime Demonstratione de Maestro Zoanne Spatario Musico Bolognese contra certe friuole ea uane excusatione da Franchino Gafurio (Maestro de li errori) in luce aducta.* Este folleto de dieciséis páginas en prosa mazorral y argumentación espesa ha sido publicado en facsímil (con traducción alemana) por Johannes Wolf (Berlín, 1925), quien reeditó en 1901 el tratado *Musica Practica*, de Ramos de Pareja. El opúsculo es hoy interesante, y aún divertido, por el tono entre sublime e insultante que adopta, modelo de pedantería de magister, apostillado con sendos epigramas en italiano y en latín:

Franchinus pelagi quod uos demersit undis
Pene rudis secum parcite quaeso, nam homo est

Spataro (Bolonia, 1459-c. 1541) que era solamente ocho años más joven que Gaffurio (Lodi, 1451-1522), lo llama viejo, con un pie en la tumba, mientras que en un soneto burlesco alude a los homenajes que, al parecer, el maestro de Lodi dedicaba a los jugos del país:

Sel ber (per esser flacco)
Non li piacesse, el toria una matina
Vna zaina del vi de Valtelina.

INDICES

INDICE DE MATERIAS

"A lo divino", 56.
"A solo" (canto), 32.
Academia (de Música y Poesía), 40; 74 *n.* 25; en la Italia renacentista, 40.
Acento (prosódico, 15; silábico, acentuación) (v. vol. 1).
Acentuación (aguda del latín), 423.
Acompañamiento, en la polifonía del madrigal, 25; en instrumentos, 26; conjunto acompañante, 67; en la melodía de ópera, 415 (v. vol. 1).
Acorde, 15, 180; técnica del, 25 (v. vol. 1).
Acordeón, 198.
Adedura albardana, 156, 187 *n.* 6.
Affetto, 112.
Afinación, 337 *n.* 8 (acústica, natural o exacta), 337 *n.* 8, 431.
Agógica, 184 (v. vol. 1).
Agonos, 79 *n.* 34 (v. vol. 1).
Agrément (en el clave), 225, 233, 251.
Airs de Cour, 42.
Alambre (arambre, airain, bronce), 213 *n.* (v. *arainnes,* vol. 1).
Albogue, 156, 189 *n.* 12 (v. vol. 1).
Alemania, despertar de su conciencia musical, 271; protestante, 271, 274; sentido nacional, 271, 290, 319, 368; pueblos germánicos, 271; movimiento hacia el Sur, 272; generaciones musicales, 330.
All'affetto, 63.
Alla turca, 403, 405.
Almanaques (en música), 369.
Altibaxo, 165 *n.* (v. vol. 1).
América (descubrimiento), 11.
Amén, 199 (v. vol. 1).
Angulos (en el violín) (v. picos).
Apuntador, 29.
Arabes (influencia de los... sobre la poesía y músicas europeas), 308, 428.
Arabesco, 200.
Archicofradías, 115.
Archiórgano, archicémbalo, 240 *n.* 33.
Aria *(air, ayre),* 63, 111, 112 (v. vol. 1); sus clases en la ópera de Metastasio, 355 *n.*
Architetti di musica scenica, 12 *n.*
Aria da capo, 140 *n.* 35, 323, 415.
Arietta, 113.
Arioso, 63, 116, 293; libertad en el, 354.
Armonía, sorpresas armónicas, 66 *n.*; 304; simultánea, 297; según los principios naturales, 306 *n.* 20; relaciones armónicas, 366.
Armonía favellare (in), 59; hablar en, 63.
Armónico-rítmico (juego), 293.
Armónicos (sonidos... naturales de la resonancia), 338 *n.* 8.
Armonium, 197.
Arpa (arba), 96, 131 *n.* 3, 153 *ss.*, 192 *n.* 39 (v. vol. 1).
Ars Nova, 292 v. (vol. 1).
Atabal (tabal), 160 *ss.*
Atrezzo, 19.
Autos, 15, 22, 125 *n.* 3 *ss.*, 131 *n.* 3 (v. vol. 1).
Axabeba, 156, 187 *n.* 7 (v. vol. 1).

Bagatelas, 184.
Baile, 84, 131 *n.* 3; a lo alto, 132 *n.* 3; a lo bajo, 132 *n.* 3; como especie teatral, 133 *n.* 3; populares, 177.
"Bajo de Alberti", 224.
Balada *(ballade),* cantada y danzada, 427, v. *ballata* (v. vol. 1).
Baladins, 119.
Baldosa, 157, 189 *n.* 12.
Ball rodó, 21 (v. vol. 1).
Ballata, 34; *sacra,* 15, 18 *ss.* (v. vol. 1).
Ballationibus (ballisea, ballistorum, ballares, bayladas), 164, 165.
Ballet (v. vol. 1).
Ballet de cour, 83, 89 ss.; *comique,* 90 *ss.*; *mascarade,* 94; *mélodramatique,* 94; *à entrées,* 94; *grand,* 94; callejero, 15; cantado y danzado, 66 *n.*

Bandas callejeras, 384.
Bandurria, 190 *n.* 12.
Bárbaros, 272, 304 *n.*
Barroco (época del), 13, 24, 36, 56, 84; estilo, 97, 116, 158, 199, 224, 243 *n.* 37 (v. vol. 1).
Barroquismo (en la línea melódica), 48.
Basso ostinato, 116 *n.*
Baylar, bayle, bayladas, 191 *n.* 26, 90 (v. Baile).
Bel canto, 199, 415.
Belleza ideal, 310 *n.* 30.
Biniou (bigno), 157.
Bobo (en el antiguo teatro español), 137 *n.* 5 (v. vol. 1).
Boleras, 297.
Boutades, 184.
Branle (brando, bran) *du guignolet*, 28 *n.*, 90, 169 *s.*, 426; diferentes especies, 160 *n.*
Bravi, 405 *n.*
Bucolismo, 38.
Bufos (guerra de los) (querella de los bufones), 354, 399.
Burgos (burguesía, pequeños burgos alemanes), 275.
Burlador, 412.

Cabalgatas, 15 (v. vol. 1).
Caballetes, 240 *n.* 27.
Calandrino, 36.
Calata, 168; a la española, 203.
Calvi arabi, 156.
Calvinista (secta reformada), 316.
Camerata (florentina), 49, 58 *ss.*
Canción (v. vol. 1).
Canción danzada, 164.
Cancionero de Palacio, 124 *n.* 3, 279 *n.*; de Oeglin, 279 *n.*; de Lochman, 279 *n.*; de Spörl, 279 *n.*
Cantabile, 367, 370, 383.
Cantare, 183.
Cantarini (populares), 22.
Cantata, 55 *ss.*, 67, 111 *s.*, 255; de cámara, 113; de Bach, 330; 341 *n.* 9; monódica, 427 (v. vol. 1).
Cantigas, 15, 124 *n.* 3; de *vilão*, 127 *n.* 3; de amor, 424 (v. vol. 1).
Canto fermo, 162, 182, 202.
Cantor, 315.
Cantos carnavalescos, 33, 39, 83.
Cantus directaneus, 23.
Canzone, 162.
Canzonetta, 34 *ss.*; *canzonette*, 280 (v. vol. 1).
Caño *(meo canno, meo canon, canno entero, kanún)*, 155, 213.
Capriccio, 111, 183 *ss.*
Capriole, 54.
Carácter (tipos derivados de la danza), 255.
Carnaval, 15, 89, 397.
Carole, 165, 251.
Carros (con representaciones), 15, 24 *s.* (v. vol. 1).
Cartel, 93.
Casación, 393.
Castrati, 397.
Caza *(caccia)*, 27 (v. vol. 1).
Cazuela (en los teatros españoles), 149 *n.* 45.
Cémbalo col piano e forte, 231, 234 (v. *Pianoforte*).
Cerini, 147 *n.* 45.
Cetra (cedra), 34 *n.*, 155, 187 *n.*, 12 (v. vol. 1).
Címbalos *(cimbala, cymbola, cymbals, cimbolum, simbols, zimbele)*, 190 *n.* 15, 161, 208 (v. vol. 1) (v. *cembalo*, clave) v. vol. 1).
Cítara *(cithara, cythara, cythol, citholis, citola, çitola)*, 186 *n.* 3, 154, 188 *n.* 12, 190 *n.* 15 (v. vol. 1).
Civilización: pagana, 272; mediterránea, 272.
Clarín *(claron, clayron)*, 160 *ss.* (v. vol. 1).
Clasicismo, 50, 255, 273, 288, 294, 389; vienés, 283, 378; fin del período clásico vienés, 418 (v. vol. 1).
Clave *(clavier, klavier)* (véase clavicordio, clavicémbalo, clavicímbalo).
Claves (sus dos tipos), 212, 213; confusión entre ellos, 215; sus diferencias, 230; afinación igual o temperamento al tanteo, 321.
Clavicembalo (clavicímbalo, clavicímbano,

gravicembalo), 63, 64, 181, 187 *n.* 9, 211 *ss.*, 229 *ss.*, 285; arpicordio, harpsichordio, 230 *ss.*; *à ravalement*, 230, 232, 236 *n.* 8, 238 *n.* 21, 239 *n.* 21, 244 *s.*; grande, 244 *s.*
Clavicordio (con paños: *gebunden clavichord, clavicorde lié)*, 217, 430 (sin paños: *ungebunden clavichord, clavicorde delié)*, 217, 339 *n.* 8; trapezoidal, 244 *s.*; grande, 244 *s.*; en *Kuhuan*, 285, 290.
Claviórgano, 236 *n.* 8.
Cobles e cantinelas, 136 *n.* 5.
Cofradías (de representantes), 16 *(confréries joyeuses)*, 16 (v. vol. 1).
Colegio Germánico, 117; Romano, 117.
"Cólera española", 52, 106.
Collegium Musicum, 292.
Coloratura, 415.
Combates et cartels, 89.
Comedia, 16; con música, 107, 117; *ballet*, 92, 119; *à couplets*, 351; con equívocos, 417.
Comma, 57 *n.*; pitagórica, 336 *s.*
Commedia harmonica (o armónica), 12 *n.*, 27; *dell'Arte*, 28 *n.*, *ss.*, 67, 349; clásica, 36.
Compañía (de ópera), 117.
Composición, 255.
Concepto de la obra, 326.
Concertino (concertini), 261, 263.
Concerto, 255, 368; *grosso*, 255, 370; su estructura instrumental, 263.
Concerts avec plusieurs instruments (o de Brandeburgo), 316.
Concerts Spirituels, 403; *des Amateurs*, 403;
Conciencia musical (en la época del Barroco), 13.
Concierto (de danzar), 161; primeras acepciones, 257 *n.*; "de" concierto y "en" concierto, 258; espirituales, 281.
Confraternidades, de San Domenico, 19; de San Giovanni, 20; del *Gonfalone*, 25; del Crucifijo, 53 *n.*
Congregazione dell'Oratorio, 55.
Conservador (sentido, en Alemania), 290.
Conservatorio, 427.
Construcción, 353.
Continuo (bajo), 159, 186, 262, 280, 330.
Contradanza *(country dance, contre danse)*, 168 *s.*
Contrapuntistas, 289, 292.
Contrarreforma, 56, 274.
Convención, 388.
Coral: variado, 211; popular, 276; origen de sus melodías, 279; preludios de, 315.
Coreuta, 20.
Cornamusa, 32.
Corneta, 32.
Cornetti a bocchino, 64.
Corno (corni), trompa, 262.
Coro *(instrumento) (choron, chorus, choro)*, 189 *n.* 12.
Corpus (fiestas del), 15, 101.
Corrotto (canto de lamentaciones), 16 *ss.*
Cossanta, 425 *s.* (v. vol. 1).
Crampon (apagador), 430.
Cromatismo, en la línea melódica, 26; en los claves, 240 *n.* 33.
"Cuatros", 106.
Cuerdas, de metal en los claves, 213 *ss.*, 246 *n.* 50; en violas y violines, 264 *n.* 1, 269; número de... en los claves primitivos, 431; "empañadas", 431.
Cuclillo (canto del), 242, *n.* 40.
Cultura (tipo de), 273.
Cultura europea (española), 12.
Cymbalo, 213, 229 *ss.* (v. Címbalos).
Chacona, 131 *n.* 3 (v. vol. 1).
Chacota (cantar en), 127, *n.* 3 (v. vol. 1).
Chambre (músicos de la), 255, 265 *n.* 10.
Chanson balladée, 201; de cour, 43; francesa, 28 (v. vol. 1).
Chapas, 189 *n.* 12.
Chanzones, 156, 187 *n.* 11 (v. vol. 1).
Chanzoneta, 127 *n.* 3.
Cheironomía, 304, 310 *n.* 31.
Chevrete, 157 (v. vol. 1).
Chiarenzana, 24.
Chifonia (v. Symphonia) (v. vol. 1).
Chirimías (charamias, charamitas, caramillo, haultbois), 159, 160, 187 *n.* 11, 237 *n.* 17, 251.
Chitarrone, 63, 64.
Chorea, 165.
Choreis et ballationibus, 164.
Churumbelas, 190 *n.* 12.

Danseurs, 119.
Danza, 15 (v. vol. 1).
Danzas: de carácter, 83; populares en España, 85; danzas y bayles, 90; dança a lo indio, 93; de espadas, 24, 132 *n.* 3, 169 *n.*
Danzas (ejemplos libres de): Chacona, zarabanda, pasamezzo, alemana, giga, gavota, courante (corranda), paduana (pavana), intrada, dantz, galliarda (gallarda), 176.
Danzas (medievales): notas estampidas, ductias, rotas, voltas, 164.
Danzas (populares en las representaciones castellanas), 429.
Danzas (del siglo XVII, ritmos), pasacalles, canarios, villanos, marionas, mariçapalos, granduque, pavanas, jiga, bailete, gallardas, hachas, buelta, folias, rujero, paradetas, matachins, zarabanda, jácaras, chacona, españoleta, 174, 175, 192 *n.* 37; *calata*, 191 *n.* 30; *Piva*, 191 *n.* 31; saltarello, 191 *n.* 31; hortelanos, 132 *n.* 3; vizcaínos, 132 *n.* 3; gitanos, 132 *n.* 3; negros, 132 *n.* 3; salvajes, 132 *n.* 3; indios, 132 *n.* 3; vestidas, 132 *n.* 3; enmascaradas, 132 *n.* 3; alta y baxa, 132 *n.* 3; artificio, 132 *n.* 3; habladas, 132 *n.* 3.
Declamación (lírica), 354 *n.*
"Declamar a la antigua", 29.
Derechos del artista, 293.
Desarrollo (trabajo temático, *durchfuehrung*), 185.
Descorts (discor), 187 *n.* 10 (v. vol. 1).
Descripción (en Bach), 315.
Dialecto, 17.
Dialoghi, 111.
Diastemática, 52.
Dilettanti (diletto), 40, 43, 59, 229.
Dinámica *(p-f)*, 230, 370; ductilidad dinámica, 373.
Director musices, 317.
Divertissements (en el ballet), 94 *n.*
Divozione (s. XIV), 16, 19.
Dogmas (en la teoría medieval), 336 *n.* 8.
Dolce-stil novo, 32 *n.*
Drama griego, 12.
Drama musical, su concepto en Metastasio, 365; sus puntos esenciales según Metastasio, 365 *s.*
Dramma musicale, 12 *n.*; pastorale, 34; *giocoso*, 412.
Duetto, 113.
Dulcema (dulcemelos, dulcimer), 156, 161, 187 *n.* 9, 213 (v. vol. 1).
Dulzaina, 160, 187 *n.* 9.
Dúo, 126, *n.* 3.

Écarlate (scarlatta), 217 *n.*, 230.
Eco, 105.
Écurie (músicos de la), 255, 265 *n.* 10.
Edicto de Nantes, 53.
Efes (de violas y violines), 264 *n.* 1, 269.
Egloga, 15, 32, 125 *n.* 3; pastoral, 99 (v. vol. 1).
Ejercicios (espirituales), 55, 115.
Empresario, 117.
"En ala" (disposición en), 149 *n.* 45.
Enarmonía, 336 *n.* 8.
Enciclopedistas, 293.
Ensaladas (enseladas), 125, *n.* 3 *ss.* (v. vol. 1).
Entonación (justa), 240 *n.* 33.
Entreacto, 124 *n.* 3, 369.
Entremés *(intermezzo, intromese)*, 15, 24, 84, 124 *n.* 3, 131 *n.* 3, 136 *n.* 5, 349, 379 *n.* 3 (v. vol. 1).
Escala (cromática), 339 *n.* 8 (v. vol. 1).
Escala diatónico chromatico enarmónica, 307 *n.*
Escaque *(exaquier, echequier, eschaqueil, schacht)*, 212 (v. vol. 1).
Escena (puesta en), 29.
Escenografía (barroca), 138 *n.* 26 *s.*; s. XVI, 141 *n.* 44; s. XVII, 142 n. 44; s. XVIII, 143 *n.* 44.
Escultura (policromada de Castilla), 19.
Espatadantza (véase danza de espadas), 135 *n.* 3.
Espejismo (en el propósito expresivo de Bach), 325.
Espineta, 156, 212 *ss.*, 244, 245.
Espiritual (en las representaciones), 54.
Estilo: vocal, 11; instrumental, 11; recitativo, 43, 99, 281; representativo, 50; armónico, 62; esencia vocal e instrumen-

tal en el, 333, 335; cambios en el... vocal, 416.
Estribillo, 17, 112, 425 (v. *estrabot*, vol. 1).
Europa, pueblos europeos, 271; en el siglo XVIII, 329; como concepto cultural (v. vol. 1).
Exaquier, 237 *n.* 17, 238 *n.* 20 (v. escaque).
Exotismo (en el s. XVIII), 415.
Expresión, propiedad expresiva, 66; expresividad en los instrumentos, 101; dinámica, 252; en la melodía instrumental, 254; relación entre la expresión y la forma, 353.
Expresión (fusión con la forma), 370; *versus* forma, 384.
Expresividad (dramática), 25.
Fabordón, 129 *n.* 3 (v. vol. 1).
Fábrica de pianos (de Pleyel), 387.
Fados, 86.
Fagotto, 158.
Familias (de artistas), 226.
Fantasía, 201 *ss.* (v. vol. 1).
Fantasmagoría (en la escena), 101.
Farsa, 73 *n.* 23 (v. vol. 1).
Favola, in musica, 12, *n.*: *pastorale*, 30, 32; metro de la, 71 *n.* 17, 72 *n.* 21.
Festa (de Elche), 19 (v. vol. 1).
Festajuolo, 20.
"Fiesta de ópera", 107.
Fiestas, de carácter suntuario, 15; danzadas, 83.
Filoarabismo, 428.
Flagelantes (cantos de), 15 (v. vol. 1).
Flaüos (paires de), 158 *n.*
Flauta (aguda, grave), 64.
Folia, 127 *n.* 3, 129, 129 *n.*, 171; *di Spagna*, 259.
Folklore, 304.
Forma: en la expresión, 17, 367; *versus* expresión, 384.
Fou, 134 *n.* 3 *s.* (v. vol. 1).
Francmasonería, 407 *s.*
Frótola, 15, 18, 24, 39, 111 (v. vol. 1).
Fuga, 178, 182, 273; doble fuga, 182.
Fundamentum, 202.

Gaita (gaita zamorana), 189, 190, *n.* 12.
"Galantería" (estilo "galante"), 225, 228, 330, 393, 400.
Galipe, *garip, galoubet, calumet, chalemelle, chalumeau*, 157.
Gallarda, 24 *ss.*
Geige, 248 *ss.*; *quart-geige*, 322.
Gemütlich, 389.
Géneros, diatónico, cromático y enarmónico, 339, *n.* 8; menores en el teatro español, 379 *n.* 3.
Genio (concepto del), 300 *n.*
Gentilezza (de estilo), 50.
Ghetto, 22.
Giga *(gigue, gygue, githornis)*, 153 *ss.*, 248, 269 (v. vol. 1).
Gitanos, 237 *n.* 17.
Glosa (o mudanza), 17 (v. vol. 1).
Gobelinos (artes decorativas de la fábrica de), 226.
Gótico, 49, 225, 243 *n.* 42; manuelino, 242 *n.* 37 (v. vol. 1).
Gracioso, 350.
Grado (buen), 293.
Grecia (renacentista), 59*s.*
Güelfos, 273.
Guerra de Treinta Años, 53, 121, 274 *ss.*, 336 *n.* 8.
Guignoler, 28 *n.*
Guirigay, 27.
Guitar-fiddle, 269 *s.*
Guitarra, 91, 96, 181, 248, 269; chilladora, 128 *n.* 3, 131 *n.* 3; morisca, 158, 162 *n.*, 190 *n.* 19; latina, 162 *n.*, 190 *n.* 19, 197, 200; sarracena, 162 *n.*; golpeada, 162; española, 192 *n.* 35 (v. vol. 1).
Guiterne, 155, 201 (v. vol. 1).
Gusto, 353; falta de... en Gluck, 357.

Hallel, 199.
Harmónica (instrumento), 393.
Haute contre (violone, violoncello), 250.
Hipocrisis, 304.
Historia, concepto antiguo y moderno de la, 7.
Historia *(istoria, testo* en el Oratorio), 56.
Hocico de cerdo (picos del violín), 249, 269.
Homofonía, 185 *n.*

Homogeneidad, instrumental, 64; en el conjunto de violas, 112.
Hugonotes, 53.
Humanismo, 88, 240 *n* 33, 273.
Huynna (oynar), 423.

Ideal sonoro *(klang-ideal, sound ideal)*, 26, 324 *s.*, 371, 382.
Idioma (genio del), 364.
Iglesia (medieval), 272 *ss.*
Ilustración (época de la), 110.
Imitación, 293; en las piezas para clave, 225; *Imitazione della parole*, 25, 50; *Imitazione, via naturale alla*... 61; en el canto llano, 341 *n.* 10.
Imperio (romano), 272.
Impresionismo, 221; armonía "impresionista" en Monteverde, 66 *n.*
"Impresionista", conjunto instrumental, 64.
Improvisación, en la orquesta, 65; formas derivadas de la, 255.
In armonia favellare, 59, 63, 365.
Inflexión (expresiva en la voz), 52.
Influencias (extranjeras en Bach y Haendel), 329.
Ingegni (máquinas teatrales), 21.
Instrumental (Bach como músico), 331; relaciones instrumentales en la Edad Media y en el Renacimiento (v. vol. I).
Instrumentos: de base armónica, 64; "de color", 64; su colocación en el teatro, 101; su ocultación en Oriente, 144 *n.* 45; su visibilidad en Occidente, 145 *n.* 45; medievales y su acoplamiento, 153; "altos", 160 *s.*; "bajos", 160 *ss.*; "tecla", 160 *ss.*; cuerdas pulsadas, 160 *ss.*; percusión alta, 160 *ss.*; percusión baja, 160 *ss.*; punteo, 162; moriscos, 162; en la sinfonía, 372 *ss* (v. vol. I).
Intermezzo, 34, 44 *n.*
Interregnum, 221.
Intimismo, 41.
Intonazione, 181.
Invaghitti (Academia de los), 66.
Islam, 304 *n.* 1.

Jácara, 84, 131 *n.* 3, 134 *n.* 3.
"Jazz", 65.
Jeux, 15, 16.
Jocs partis, 15.
Juego bitemático (en la Sonata), 371.
Juegos, 79 *n.* 34; de enganche, 234.
Justiniane, 111.

Kalenda Maya, 191 *n.* 28.
Kanún, 155.

Lamento del conde Ugolino, 49.
Laúd (lute, leus, leuto, liuto, luth), 154 *ss.*, 189 *n.* 12 (v. vol. I).
Laúd como acompañador de la monodía, 15, 26, 32, 34, 180, 197; luth, 42, 318; flamenco, 200; *lauten-clavicymbel*, 322 v. vol. I).
Lauda (p. *laude; Laude* p. *laudi*), 15 *ss.*, 425; dialogada, 54; *spirituale*, 55 (v. vol. I). *manera nuóva*, 19.
Laudarios: *modo antiquo*
Laudesi, 16.
Legato, 224.
Lengua de "oc", 32 *n.*; de "si", 32 *n.*; de "oil", 41.
Letanía, 17.
Libertad (melódica), 65.
Libretto (p. *libretti*), 12 *n.*, 327, 349, 356.
Lied (monódico), 314, 389.
Limbuto, 204.
Lira, 34, 265 *n.* 8; *da braccio*, 35, 248 *ss.*, 265 *n.* 8, 269 *s.*; *doppia*, 63; *da spalla*, 253, 265 *n.* 8; *d'arco*, 253, 264 *n.* 1.
Loa, 27, 91, 104, 131 *n.* 3.
Lógia Olímpica, 387.
Lombardo (estilo), 242 *n.* 37.
Ludi (apolíneos), 15, 16, 79 *n.* 34.
Luoghi deputati, 19.
Luthier, 265 *n.* 8.

Madrigal monódico, 15; 221; escenificado, 25; dramático, 26; acompañado, 26; por Mozart, 393 (v. vol. I).
Maîtres de ballet, 173, 253.
Mal del siglo, 360 *n.* 399.
Mal du pays, 76 *n.* 28.
Manicordio, 430.
Manieren, 225.
Manifiesto (de Gluck), 355.

Manoderrotero, manoderotero, 164, 186 *n.* 2, y 190 *n.* 22.
Mansiones (en la escenografía renacentista), 24.
Máquinas (teatrales), 31.
Margravesa (de Bayreuth), 288.
Masa (banda de violinistas), 254.
Máscara, 93 *ss. (mascherata)*, 87; *mask*, 93; "máxcara de sarao", 93; de aldeanas, 251.
Mascaradas, 15.
Matachines *(matto, mattacin, matesins, machatins)*, 24, 135 *n.*
Mayas o mayos, 15; Mayas en la campiña toscana, 23; en España, 23 *n.*
Meistersinger, 279.
Melodía, 283 *n.* 21; melodía instrumental, 51; vocal, 51.
Melodistas, 289, 292.
Melodramma, 12 *n.*, 45 *n.*
Melos (melodía, melopeya), 304.
Memorias (de Da Ponte), 408 *s.*
Meneurs de la danse, 251.
Menus plaisirs, 118.
Mesotónico (sistema), 340 *n.*
Mesure (por compás), 162.
Metro, 304.
Michaelis Schule, 319.
Miges veules, 162.
Ministriles, 237 *n.* 17 (v. vol. I).
Minnesinger, 278.
Misa, 276; de Valls, 294, 336 *n.* 8.
Misterios, 15, 16, 22 (v. vol. I).
Modo, mayor, 338 *n.* 8; menor, 338 *n.* 8.
Modo, Tiempo, Prolación, 297.
Modo passionale, 18; *modo pasquale*, 18.
Modulación, 179.
Mojiganga, 84, 104, 131 *n.* 3, 134 *n.* 3.
Molino, danza de (muiño muiñeira, *muehlrad*), 166.
Momos, 83, 89 (v. vol. I).
Monachina, 46.
Monasterio, de Malmesbury, Inglaterra, 194; de El Escorial, 243 *n.* 49.
Monaulo *(manaulo)*, 161, 187 *n.* 9.
Monicordio (monachordio), 159, 214 *ss.* (v. vol. I).
Monodía, música monódica dialogada, 15; acompañada, 15; monodía, 185 *n.* (v. vol. I).
Monodrama, 380 *n.* 3.
Monstruos (desfiles de), 15.
Moraches, 155.
"Moral", 128 *n.* 3.
Moralidades *(moralités)*, 97.
Morendo, 252.
Moresca (Morisca), 24, 90, 168 (v. vol. I).
"Moros y cristianos", 15, 69 *n.* 1.
Morris dances, 24.
Motecito (motete), 127, *n.* 3.
Moteggiare, 28.
Motivo, 178, 182.
Mudanzas, 189 *n.* 12 (v. Glosa).
Muedo *(modum)*, 165 *n.* (v. vol. I).
Mufti, 401.
Museta, 160 *ss.*, 188 *n.* 12.
Música, mensurada a la antigua, 13; de sociedad, 26; concertada, 86, 158 *ss.*, 257; alta, 156; de cámara, 259, 377; como lenguaje, 300 (v. vol. I).
Musicógrafo, 369.
Musicología (musicólogo), 68 *n.*

Nacionalismo (en España), 309 *n.* 27.
Nachtanz, 170.
Naturaleza, vuelta a la, 352, 360 *n.*
Naturalidad (en el teatro lírico), 360, 361 *n.*
Neoclasicismo, 226.
Nombre (ritmo), 364.
Nuove Musiche, 296 *ss.*

Objetivo (Haendel como músico), 327.
Oboe *(haultbois)*, 64, 160 *ss.*, 187 *n.*, 260 *n.*
Octava corta, en los claves, 230 *ss.*, rota, 232.
Odrecillo, 156 *s.*, 186 *n.* 3.
Opera, 12; *musicale*, 12 *n.*; barroca, 13; escénica, 109; romana, 117; aristocrática, 118; pública, 118; nacional, 320, 364; de Haendel, 330; *potpurri*, 343 *n.* 17; italiana, crisis en la, 347; francesa, 347; bufa, 348 *ss.*, 376, 384, 406; seria, 348 *ss.*, 404; napolitana, 351, 397; cómi-

ca, 387, 406; en lengua vernácula, 402, 406.
Opera ballet, 92, 119.
Opera in musica, 12 *n.*, 21, 22 *s.*, 26, 30, 44, 365; primera, 48, 54 *ss.*, 66 *n.*, 199.
Opereta, 380 *n.* 3; vienesa, 406.
Oratorio, 21, 200; *della Vallicella*, 53 *n. ss.*; filipino, 114; *volgare*, 114; en latín, 114, 427; en Bach y Haendel, 344 *n.* 19.
Orchesis, 304.
Organo, en la corte carolingia, 196, 235 *n.* 7; portativos, 197; positivos, 181, 198, 236 *n.* 9, 244, 245; medievales en España, 199, 235 *n.* 5 y 8; regal, de regalía o realejo, 64, 198, 236 *n.* 8; portátil, 32, 156, 180, 244, 245; *soave*, 63; *di legno*, 64; canto de, 127 *n.* 3; pedalero, 182; manual, 182; hidráulico, 194, 244, 245; su descripción por Casiodoro, 194 *n. s.*
Organistrum, 162.
Organum (polifónico), 23 *n.* (v. vol. I).
Orientalismo, 429.
Ornamentación (de la melodía), línea melódica, ornamentación, *passaggi*, floreos; *nobile maniera, cantare con affeto, canto in sprezzatura*, 46; *abellimenti*, 47, 63, 65; por disminución, 193 *n.* 41.
Orquesta, improvisación en la, 65; descriptiva, en Lully, 120; su composición regular, 255; evolución en el plan instrumental, 262; valor armónico del fondo orquestal, 352; en la ópera romana, 429; orquestación en Gluck, 357; de Monteverde, 147 *n.* 45; de los primeros dramas en música, 262; itinerantes, 374.
Overtura *(Ouverture, overtura, overture, oiiverture)*, 261 *n.*; *italiana*, 261, 371; francesa, 261, 290, 371; como trozo sinfónico dramático, 353.

Paganismo, fiestas paganas, 15.
Palomela, 168.
Pandereta, 161.
Panderete, 156.
Partita (partite), 184, 318.
Pasión (s. XIII y XIV), 16.
Passamezzo, 24.
Passeggiate, 112.
Pastorella (p. *pastorelle*), 12 *n.*; francesas, 15.
Pavana *(paduana, padovana)*, su origen, 24, 430.
Pedal, 233.
Persianas, 234.
Piano forte, organisé, 233; forte piano, 244 *ss.*, 288, 321; de mesa, 244 *s.*; de martillos, 413 *n.*
Picos (ángulos, esquinas en el violín), 269.
Pie (métrico), 74 *n.* 27.
Pietàs (en la pintura italiana), 19.
Pífanos, 32.
Pintoresco (en el rococó), 369.
Piva, 167 *s.*
Plagio, 325, 365 *n.*
Pochette, 173, 266 *n.* 12, 269.
Poliodía, 185 *n.*
Popular (forma de creación), 327.
Portugaloyse (a la portuguesa), 203 *n.*
Prattica, prima prattica, en Monteverde, 61 *n.*; *seconda prattica*, 61 *n.*
Preámbulo (instrumental), 201.
Precocidad, 391.
Prefacio (a la *Alcestes*), 294 *n.*, 355.
Pregones (callejeros), 130 *n.* 3.
Preludio, de coral, 181; instrumental, 201.
Primitivos (italianos), 370.
Privilegio, 120.
Procesiones, 15.
Programa, música de, 242, *n.* 40; descriptiva, 285, 289.
Progreso (musical en el siglo XVIII, su idea), 289.
Prosodia (exactitud prosódica), 65.
Puncta (puncti) en la danza, 166.
Puntante, 219.
Punteado (en la guitarra), 131 *n.* 3.
Puritanos, 220.
Puy, 16.

Quaternaria, 168.
Quintas: al descubierto, 336 *n.* 8; ocultas, 336 *n.* 8; cortas, 337 *n.* 8.
Quodlibet, 280.

Rabel (rabé, rrabe, *rebec; rebeca)*, 128 *n.*

3, 188 n. 12, 243, 269; sin trastes, 249. (v. vol. 1).
Rappresentazione (sacra, s. XIV), 16.
Rasgueo (en la guitarra), 131 n. 3.
Realismo, 226.
Récit, 43.
Recitante (o *storico*), 57.
Recitanti, 29, 32.
Recitar, 78 n. 32; "Recitar cantando", 30.
Recitativo, 352; *stromentale o acompagnato*, 365 ss.
Recitato a parole, 69 n. 8.
Reforma, 273, 277.
Reforma, en poesía y música, 41, 43; melodramática, 12 n., 57; lírica, su necesidad, 354, 362, 406.
Refrain, 112, 425.
Registros, en el clavicémbalo, 233; en el órgano, 199.
Regularidad (isosilábica), 279.
Reigen, 164.
Relación matemática (entre los sonidos consonantes), 337 n. 8.
Relleno *(ripieno)*, 259, 261, 372.
Renacimiento, 11, 14, 273.
Representaciones, en lengua vulgar, 14; en Florencia, 31; sin canto, 69; reales, 104, 125 n. 3.
Requiem, 419.
Revolución Francesa, 329, 387.
Revoluciones (líricas y literarias), 302, 310 n. 30; en el teatro lírico, 364.
Rey Sargento, 276, 319 s.
Ricercar, (recherches, ricercata, ricercare, ricercario), 201, 209.
Ripresa, 425.
Rispetti, 34.
Ritmo, en la prosodia castellana, 125 n. 3, 303 s.; organización del, 293.
Ritornelli, 54.
Rocas (o castillos), 15, 69 n. 1.
Rococo (rococó, rocalla, rocoso), 177 s., 211, 224, 225, 241 n. 37, 242 n. 37, 243 n. 43, 273, 285, 287, 330, 388.
Rodillera, 233.
Romanticismo (prematuro), 289; crisis en Haydn, 360 n.; en Gluck, 362.
Rota *(rocta, crotta, riote, rotten, rotu crowd, crouth)*, 153 ss., 189 n. 12, 243 (v. vol. 1).
Rû de vache, 170 n.

Sacquebute (sacabuche), 159, 187 n. 8, 251.
Sacra rappresentazione, 19 ss.
Sainete, 137 n. 5; madrileñista, 349.
Saltador (bastoncillo, *spina, jack)*, 230, 233.
Saltarello, 164.
Saltatione (saltio, salto, saltare, saltatus, sautrye, sotar), 164, 165.
Salterio *(psaltri)*, 154 s., 187 n. 9, 213; de Utrecht, 235; aplicación de teclas, 237 n. 17 (v. vol. 1).
Soupole, 428.
Scherzo, 112.
Seguidilla, 105, 109, 297.
Semana Santa, 386.
Sentido común, 302 s.
Sentiment, 324.
Sentimiento, 300 n., 315, 367.
Serenata, 111, 290, 393, 398.
Serrana, 130 n. 3, 169.
Serranillas, 15, 32.
Sesta rima, 17 s., 33 s.
Sextina (de madrigales), 33, 80 n. 45.
Siciliana, 24.
Siglo XVI (descubrimientos geográficos), 12.
Siglo XVIII, sus dos mitades, 283; su espíritu polémico, 297.
Simbolismo (en la melodía de Bach), 324.
Sinalefa, 106 n.
Sinfonía, 366; con programa, 369; *avanti l'opera*, 371; escuela de Mannheim, 374 s., 386, 400, 402; escuela de París, 377; beethoveniana, 417 s.
Sinfonía, como conjunto instrumental independiente del drama, 13, 255; vienesa, 263.
Sinfonie, polifónicas o monódicas, 66 n.
Singspiel, 387, 415.
Síntesis: formal, 383; expresiva, 383.
Sistema de los intervalos (de Telemann), 291.
Situación (en el teatro lírico), 360.
Skolion (ascolia o escolia), 421.
Soggetto (en el *ricercar)*, 210.

Son (timbre, tonada, sonada), 127 *n.* 3, 266 *n.* 14.
Sonajas (de asofar, azofar), 156, 186 *n.* 4, 189 *n.* 12, 213 *n.*; por sonada, 266 *n.* 14; terrezuelas, 266 *n.* 14.
Sonta, 111; gestación de la, 178; *da Camera, da Chiesa,* 185, 256, primer tiempo, 371é de orquesta, 382; monotemática, 256; sucesión de movimientos, 256; proceso de evolución, 256.
Soneto (cantado), 98, 266 *n.* 14; en italiano, 113.
Sopranistas, 396 *s.*
Sordelline, 55.
Sotar, 90, 131 *n.* 3 (v. vol. I).
Spielfiguren, 208.
Spielmann, 313.
Stabat Mater, 422.
Staccatto, 224.
Stadpfeifer, 313.
Stilo rappresentativo, 107, 296.
Storico, 113 *s.*
Sturm und Drang, 408, 416.
Suavos, 273.
Subjetivo (Bach como músico), 327.
Suite (de danzas), 163, 166, 173, 227, 229, 255, 371.
Suits of lessons, 241 *n.* 36.
Sumer is icumen in, 242 *n.* 40.
Suonare, 163.
Suonatori, 63.
Symphonia (chifonia, zanfona), 157, 187 *n.* 11 (v. vol. I).
Symphonies de Sommeil, 103, 148 *n.* 45.

Tablatura, de laúd, 200, 203; *Tablature de guiterre,* 201; de órgano, 203, 204 (v. vol. I).
Tambor (atambor, atabor), 160 *n. ss.*
Tamborete, tambourin, 156; tamborino, 160.
Tambour de basque, 161.
Tangent klavier, 215.
Tango, 128 *n.* 3.
Tanz, 165.
Tañer, 183 *n.*; tañer fantasía, 219.
Tasto o tastiera, 183.
Te Deum, 21.
Teatralidad (en la pintura renacentista), 24.
Teatro: eventual, 37; duradero, 37; con escenario fijo, 37; renacentista, 37.
Teatro griego (del Palladio), 43.
Teatro religioso popular medieval, 15, 83; clásico latino, 15; público (en Venecia) primer, 67; italiano, 69 *n.* 6; de relajo, 70 *n.* 16; público, 117; de pago, 117; del Palladio, 147 *n.* 45; wagneriano, 149 *n.* 45.
Tecla, 208, 215; número de teclas en los claves primitivos, 430 (v. órgano, clave).
Temperamento, 57 *n.*, 429; afinación igual, 179, 301; afinación enarmónica, 323.
Templar, 183 *n.*
Tempo (tempi), 262, 348.
Tensó, 15.
Tenzoni di sonetti, 15 *n.*
Terza rima, 36.
Tiento (tastar, tentar), 164, 201, 204.
Timbres (cimbalillos pequeños), 16, 213 *n.*
Tiorba, 97.
Tiranas, 297.
Títere, 28 *n.*
Toccare, 183.
Toccata, 183 *ss.*, 210, 255.
Tonadilla, 84, 134 *n.* 3, 349, 379 *n.* 3.
Tonal (afirmación), 25.
Tonalidad, evolución del sentido tonal, 67; juego de las tonalidades, 256; construcción tonal (en Haendel), 344 *n.* 18.
Tonmalerei, 268, 271, 289, 388.
Tono: mayor, 338 *n.* 8; menor, 338, *n.* 8.
Tópicos (en la historia musical), 300 *n.*
Tradicionalismo (del arte de Bach), 324.
Tragedia, a la antigua, 42; en música, 120.
Trastes (en la lira), 264 *n.* 1.
Tratadistas: del s. XVIII, 307 n. 20; del siglo XIX, 308 *n.* 20.
Trauermusik, 387.
Treides (del verbo *traer),* 424.
Treske (treska), 164 (v. vol. I).
Trío (en el minueto y en el scherzo), 162.
Triomphi o *trionfi,* 15, 24, 31, 83.
Tritono *(diabolus in Musica),* 336 *n.* 8.
Trombones, 64.

Trompetas, bastardas, italianas, 160; agudas, con sordina, 64; marinas, 240 *n.* 27.
Trompe l'oeil (escenarios en falsa perspectiva), 37, 147 *n.* 45.
Trotto, 164 (v. vol. 1).
Tovadores, 15; trovadores *della transizione*, 32 (v. vol. 1).
Troveros, 41 (v. vol. 1).
Turdion (tordion), 167 *n.*; *tordiglione*, 169.
Tympanum (tympanicus), 160 *n. ss.*

Unidad (en el estilo internacional), 282.
Utraquistas, 336 *n.* 8.

Variación (glosa, fantasía, diferencia), 178, 182 *ss.*
Varita mágica, 393.
Vaudeville, 351.
"Verdad" (en la recitación), 39.
Vers (mesurés à l'antique), 427.
Vers mesurez y *vers rimez*, 76 *n.* 32.
Versi, 208.
Versus, 420 *n.* 1.
Viejos y nuevos (polémicas entre), 292.
Viela *(vièle, vielle, viella)*, 154, 248 *ss.* (v. vol. 1).
Viellatoris, 201.
Vihuela, para acompañar la monodía (v. viola), 15, 26, 32, 91, 96, 97, 128 *n.* 3, 131 *n.* 3, 258 *n.*; de péndola, 155 *ss.*, 240; de arco, 158, 180, 192 *n.* 40, 200 (v. vol. 1).
Villancicos, 15, 125 *n.* 3, 128 *n.* 3, 280, 297; dialogados, 32 (v. vol. 1).
Villanescas (villanelas), 280; a lo divino, 19, 111, 112 (v. vol. 1).
Viola *(vièlle, vidèln, uiola, vyuela, vihuela)*, 34 *ss.*, 154, 247 *ss.*; *da braccio:* soprano, contralto, tenor y bajo, 64; *da gamba*, 64, 148 *n.* 45, 269 *s.*; *corpo di viole*, 79 *n.* 35; *da spalla*, 148 *n.* 45; conjunto de cuatro, 159; *pardessus*, 250 *ss.*, 312; *chests of viols*, 258; tenor, 265 n. 8, 270; *violetta*, 264 *n.* 4, 270, 312; alto, 269 *s.*; pomposa, 322.
Violeros, 181.
Violín *(violino, violon, viollon)*, 247 *ss.*, 250, 269; *dessus, haute-contre, taille, bas*, 250; en Mersenne: *dessus, cinquième, haute-contre, taille, basse-contre*, 252 *n.*; dimensiones *standard*, 253 *n.*; tenor, 252, 265 *n.* 8; normal, 253; polifónico, 323.
Violinista (su primer sentido), 250.
Violino piccolo alla francese, 64, 148 *n.*, 45, 252, 322.
Viollons, 90.
Violón *(violone)*, 247 *ss.*
Virelai, 165 *n.* (v. vol. 1).
Virginal, 210 *ss.*, 241 *n.* 36.
Virreyes españoles (en Nápoles), 122, 416.
Virtuosidad, 254.
Virtuosismo, 200.
Virtuoso, 407.
Volta, 425.
Vuelta (verso de), 16 (v. vol. 1).

Wassermusik, 368.
Wunderhorn, 418.

Zampoña (sampogna), 128 *n.* 3, 159, 187 *nn.* 11 y 12.
Zampuñuelos, 160, 187 *n.* 12.
Zarabanda, 131 *n.* 3, 344 *n.* 17.
Zarzuela, 27, 349, 379 *n.* 3; fiestas teatrales en la, 102.
Zéjel, 16 (v. vol. 1).

INDICE DE NOMBRES CITADOS

Abasíes (Abasidas), 144.
Abel, C. F., 373, 393.
Abundanti, Giulio, 240 *n.* 33.
Acates, 385.
Acis, 120.
Adam de la Halle, 15, 32.
Adamo, maestro, 155
Adams, 227.
Ademollo, Alessandro, 429.
Addison, J., 355.
Adler, Guido, 191 *n.* 29 y 31, 204 *n.*, 372, 379 *n.* 1.
Adimari, 202 *n.*
Adonis, 106.
Adriano VI, 114.
Afranio, 158.
Agazzari, Agostino, 251.
Agrícola, Martín, 215, 317, 369.
Alaleona, D., 57 *n.*, 79 *n.* 38, 80 *n.* 39, 115 *n.*
Alamín, Califa, 144.
Alba, duques de, 75 *n.* 27, 85, 91, 95, 125 *n.* 3, 207.
Albert, H., 280, 281, 314
Alberti, Domenico, 224 *n.*, 229.
Alberti, Leo Battista, 71 *n.* 18.
Albinoni, T., 376.
Albrechtsberger, J. G., 293, 294, 308 *n.* 20, 384.
Albus, Mimus, 70 *n.* 16.
Alcocer, Fray Francisco, 135 *n.* 3.
Aldhelmo, 196.
Aldobrandino, Cardenal, 54 *n.*
Alemán, Mateo, 250.
Alenda, Genaro (de), 69 *n.* 7, 87, 129 *n.* 3, 134 *n.* 3, 135 *n.* 3, 137 *n.* 6, 141 *n.* 44, 158, 168 *n.*, 169 *n.*, 187 *n.* 5, 206 *n.*, 222 *n.*, 257 *n.*, 425.
Alfau de Solalinde, Jesusa, 217 *n.*
Alfieri, V., 303, 306 *n.*
Alfonso II, 72 *n.* 21, 73 *n.* 22.
Alfonso V, 136 *n.* 5, 206.
Alfonso de Aragón, 168 *n.*
Alfonso el Sabio, 23, 156, 238 *n.* 20, 303.
Algarotti, F., 355, 363.
Almaviva (Arlequín), 350.
Alonso Cortés, Narciso, 260 *n.*, 265 *n.* 8, 429.
Alvarez Gato, Juan, 256 *n.*
Alvarez de Toledo, Fernando, 207.
Alvarez de Villasandino, Alfonso, 90, 155, 238 *n.* 20 y 21.
Amati, Andrea, 252 *s.*, 269.
Ambrogini, Angelo, 32.
Ana de Austria, 85, 86, 95, 135 *n.* 3, 333, 342 *n.* 17.
Ancina, G., 11, 56.
Ancona (v. D'Ancona).
Andreini, Francesco, 70 *n.* 16.
Andreini, Isabella, 70 *n.* 16.
Andreini, Virginia (La Florinda), 67, 70 *n.* 16.
Andrés, Juan (abate), 303 *n.*, 427 *s.* (v. vol. 1).
Andrés, Carlos, 427 *ss.*
Anerio, Giovanni Francesco, 56, 67.
Anglés, H., 212 *n.*, 214 *n.*, 234 *n.* 5.
Angélico, Fray, 24.
Animuccia, G., 11, 56.
Anne de Joyeuse, duque, 141 *n.* 44.
Anteros, 137 *n.* 26.
Antinori, Luigi, 60 *n.*
Antón Pirulero, 28 *n.*
Antonozzi, Antonio María, 124 *n.* 2.
Añorbe, Tomás de, 379 *n.* 3.
Apel, Willi, 206, 208, 208 *n.*
Apolinar, Sidonio, 153.
Apollonio, Mario, 24 *n.*, 33 *n.*, 34, 34 *n.*, 69 *n.* 1, *n.* 6, 71 *n.* 16, 136 *n.* 5 (v. vol. 1).
Apolo, 33, 45, 105.
Aroldo, 69 *n.* 8.
Aranaz, P., 380 *n.* 3.
Arascione, 80 *n.* 39.

Arbeau, Thoinot, 135 *n.* 3, 167 *n.*, 168, 171 *n.*, 172 *n.*
Arborea, cardenal, 126 *n.* 3.
Arcadelt, J., 25, 68 *n.*
Austria, archiduque de, 86.
Archilei, Vettoria, 49.
Arcipreste de Hita, 27, 90, 128 *n.* 3, 129 *n.* 3, 155 a 157, 159, 160, 162, 165, 166, 183 *n.*, 186 *n.* 3, 187 *n.* 6, 188 *n.* 12, 190 *n.* 12, 191 *n.* 26, 195, 202, 235 *n.* 8, 238 *n.* 21, 250 (v. vol. 1).
Arco, conde, 405.
Aretino Pietro, 49.
Arezzo, Guido de, 340.
Argenti, Agostino, 35, 72 *n.* 20.
Ariosto, Ludovico, 31, 36, 72 *n.* 21, 74 *n.* 23, 89.
Aristeo, 33.
Aristógenes (Aristoxeno), 338 *n.* 8.
Aristóteles, 21, 133 *n.* 3.
Arlequín, 70 *n.* 16, 71 *n.* 16.
Arnaud, abate, 358.
Arne, Th. A., 373.
Aroca, Jesús, 140 *n.* 31.
Armida, 120.
Armstrong, E. C., 165 *n.*
Arraxid, Harún, 144.
Arrieta, E., 380 *n.* 3.
Arteaga, P. Esteban, 302, 309 *n.* 26 *y* 29, 310 *n.* 30, 361 *n.*
Arturo, príncipe de Gales, 314 *n.*
Artusi, G. M., 50, 61 *n.*, 63, 110.
Arundell, D., 221 *n.*
Asam, Egidio Quirino, 143 *n.* 44.
Ascanio (Josquin des Prés), 126 *n.* 3 (v. vol. 1).
Attaignant, Pierre, 205.
Aubry, P., 166.
Austrias, 84.
Aya, Juan de la, 429.
Avellaneda, Francisco, 107, 133 *n.* 3.
Aznar, F., 198.

Bach (familia), 227, 311.
Bach, Hans, 312.
Bach, Johann Christian, 289, 290, 306 *n.* 18, 318, 329 *ss.*, 345 *s.*, 376, 378, 382 *ss.*
Bach, Johann Cristoph Friedrich, 281, 313, 318, 345, 373.
Bach, Johann Jakob, 315.
Bach, Johann Michel, 345.
Bach, Johann Sebastian, 57, 61 *n.*, 114, 122, 149, 153, 163, 179, 180, 183, 184, 185, 211, 218, 228, 229, 336 *n.* 13, 240 *n.* 33, 252 *n.*, 253 *n.*, 260, 263, 266 *n.* 12, 267 *n.* 16, 271, 275, 279, 281, 282, 283, 285, 286, 287, 288, 290, 291, 292, 293, 311 *ss.*, 347 *s.*, 367, 374, 376 *s.*, 380 *n.* 10, 382 *ss.*
Bach, Karl Philipp Emanuel, 221, 224, 228 *n.*, 288, 289, 306 *n.* 19, 318, 330, 345, 373 *s.*, 377, 384, 392, 400.
Bach, Wilhelm Friedemann, 236 *n.* 13, 257, 318, 321, 377.
Bach, Veit, 312.
Baco (Bacco), 33, 143 *n.* 44.
Baena, Juan Alfonso de, 238 *n.* 20.
Bails, Benito, 308 *n.* 20.
Baini, G., 58.
Ballière de Leinement, 307 *n.* 20.
Balsamino, Simone, 35.
Bances Candamo, 107, 133 *n.* 3, 135 *n.* 3.
Banchieri, Adriano, 11, 29, 31, 45, 110, 183, 258.
Barahona de Esquivel, Juan, 108.
Bárbara de Braganza, 122, 208, 229, 242 *n.* 41.
Barberini, Cardenal, 12, 52 *n.*, 58, 82, 117, 140 *n.* 38.
Barberis, Melchiore de, 240 *n.* 33.
Barbezieux, 227.
Barbieri, Francisco Asenjo, 70 *n.* 12, 124 *n.* 3, 125 *n.* 3, 126 *n.* 3, 157, 246 *n.* 49, 279, 294 *n.*, 297, 298, 303, 308 *n.* 26, 380 *n.* 3, 429 (v. vol. 1).
Barcia, Angel M. de, 144 *n.* 44.
Bardi, G., Conde de Vernio, 26, 44, 49 *s.*, 52, 74 *n.*, 79 *n.* 35, 116.
Bardi, Pietro di, 45 *n.* 50, 58, 79 *n.* 35.
Barth, 392.
Bartha, D., 420.
Bartholomeus, 281 *n.*
Bartoli, Francisco, 136 *n.* 3.
Baschet, A., 71 *n.* 16.
Bassa, J., 140 *n.* 31.
Bassani, Juan Bautista, 115, 259.
Bassano, G. da Ponte, 73 *n.* 21.
Bati, Luca, 59 *n.*

Bauer, Louise, 242 *n.* 41.
Bayles, 189 *n.* 12.
Bayreuth, Guillermina, Margravesa de, 241 *n.* 37, 288.
Bayuca, Bautista, 138 *n.* 26.
Beau, Eduard A., 130 *n.* 3.
Beaujoyeulx, B. de Belgioioso, 82, 92, 141 *n.* 44, 251.
Beaulieu, 93.
Beaulieu, Eustarg de, 42.
Beaumont, C. W., 71 *n.* 16, 93.
Beaumarchais, P. A., Caron de, 408 *s.*
Beauquier, Ch., 300 *n.*
Beccari, Agostino, 34, 72 *n.* 20.
Beck, Franz, 374.
Beck, Jean, 165 *n.*, 191 *n.* 28.
Beethoven, 61 *n.*, 162, 210, 228 *n.*, 274, 283, 286, 288, 294, 327, 332, 335, 368, 378, 384 *s.*, 387, 403, 405 *ss.*, 413 *ss.*, 420.
Bekker, Paul, 13, 342 *n.* 14, 344 *n.* 19.
Belgioioso, Baldassarino de (v. Beaujoyeulx).
Belleau, Remy, 76 *n.* 28.
Belli, Domenico, 35, 74 *n.* 26.
Bellini, Giovanni, 269.
Bemetzrieder, Antón, 307 *n.* 20.
Benda, Franz, 321.
Benabillaurá, Felih, 144.
Bendusi, Francesco, 209 *n.*
Bengasí, 133 *n.* 3.
Beolco, Angelo (Ruzzante), 70 *n.* 16.
Berardo, Girolamo, 36.
Berceo, Gonzalo de, 23, 129 *n.* 3, 154, 155 *n.*, 160, 162, 166, 186 *n.* 2, 187 *n.* 12, 190 *n.* 22, 235 *n.* 8, 257 *n.* 276 (v. vol. 1).
Berenguer, Ramón, 212 *n.*
Berlioz, Héctor, 359.
Bermúdez, Cean, 100 *n.*, 130 *n.* 3.
Bermudo, P. Juan, 179, 180, 181, 192 *n.* 39, 194, 198, 204, 205, 208, 209, 216, 217, 218, 231, 239 *n.* 26, 240 *n.* 33, 246 *n.* 51, 249, 293, 337 *n.* 8 (v. vol. 1).
Bernabei, G. E. y G. A., 287.
Bernáldez, Andrés, 160.
Bernhard, 190 *n.* 19.
Bernardin, N. M., 71 *n.* 16.
Bernini, G., 61 *n.* 82, 116, 117, 138 *n.* 26, 226.
Bertali, A., 141 *n.* 44, 142 *n.* 44.
Bertati, G., 411 *s.*
Bertolotti (v. Saló, Gasparo da).
Berton, Pierre Mouton, 358.
Bertoni, 359.
Bessarabof, N., 188 *n.* 12, 189 *n.* 12.
Besseler, H., 69 *n.* 3, 204 *n.*
Beyle H. (v. Stendhal).
Bèze, Théodore de, 76 *n.* 32.
Bibbiena, Cardenal, 31, 35, 36, 124 *n.* 3, 136 *n.* 5, 146, 168 *n.*
Biber, von, 324.
Bioni, A., 275.
Blainville, Ch., H., 307 *n.* 20.
Blanc, Hubert de, 250.
Blanchet, 232.
Blavet, Michael, 260, 267 *n.* 16.
Bocangel y Unzueta, Gabriel, 104
Boccaccio, G. (en Castilla: Bocaçio, Boccacio, Bocaccio; en Cataluña: Boccacio, Bocací), 28, 111, 427.
Boccherini, Luigi, 243 *n.* 41, 376, 389, 395, 398.
Boehm, Georg, 314, 315, 430.
Boettger, F., 121 *n.*
Bofarull, Antonio, 237 *n.* 17.
Bofill, 253.
Boiardo, M. M., 34, 36.
Boileau, Nicolás Boileau- Despréaux, 294 *n.*
Bona de Saboya, 33.
Bonilla San Martín, Adolfo, 71 *n.* 16.
Bonini, Don Severo, 58.
Bononcini,, Giovanni Battista, 287(333 334, 347, 399.
Bontempi, Giovanni Andrea, 287.
Borbones, 84, 121.
Borde, Benjamín de la, 188 *n.* 12.
Borghese, cardenal, 117.
Borghini, Vincenzo, 23.
Borgia, Alejandro, 34, 125 *n.* 3.
Borgia, César, 34.
Borgia, Lucrecia, 34.
Borgoña, duque de, 212, 235 *n.* 8, 237 *n.* 17.
Bornelh, Guirault de, 32 *n.*

Borren, Ch. van den, 222 *n.*, 237 *n.* 16, 241 *n.* 34, 264 *n.* 4, 430.
Borrono, Pietro Paolo, 191 *n.* 31.
Boscan, Juan, 160 *n.*
Bossuet, Jacques Benigne, 300.
Boucher, François, 226.
Bouillet, 234 *n.* 1.
Bouillon, duque de, 76 *n.* 32.
Brahms, Johannes, 332.
Brandeburgo, Margrave de, 316.
Brandi, 49.
Brantôme, Pierre de, 251.
Brailsford, H. Noel, 405 *n.*
Brebos, Gio y Gaspar, 198, 199.
Brenet, Michel, 42 *n.*, 77, 78 *n.* 32, 79 *n.* 33, 115 *n.*, 189 *n.* 12, 228 *n.*, 242 *n.* 40, 265 *n.* 6 y 10, 373, 377 *n.*, 379 *n.* 1, 420.
Bretón de los Herreros, Manuel, 117.
Briegel, W. K., 282.
Brighella, 71 *n.* 16.
Brioso, 379 *n.* 3.
Brissac, mariscal de, 92.
Britton, T., 377.
Broder, Nathan, 413 *n.*
Broschi, Farinelli, Carlo, 140 *n.* 41, 224 *n.*, 267 *n.* 18, 396.
Brossard, Sebastián de, 267 *n.* 19.
Bruckner, Anton, 332.
Brueghel, Pieter, 264 *n.* 1, 266 *n.* 12.
Bruhns, N., 315.
Brunelleschi, Filippo, 24.
Bruyr, J., 380 *n.* 5.
Bry, Jan Theodor de, 131 *n.* 3.
Bucco, 70 *n.* 16.
Buecken, E., 204 *n.*, 300 *n.*, 379 *n.* 1, 421.
Bull, John, 209 *n.*, 222, 237 *n.* 16, 430.
Buonarrotti, Miguel Angel, 71 *n.* 18.
Buranello (v. B. Galuppi).
Burcio, N., 431.
Burckhardt, J., 69 *n.* 6, 202 *n.*
Burette, Pierre Jean, 299.
Burgkmair, Hans, 146.
Burney, Charles, 53, 241 *n.* 35, 275 286 *ss.*, 290, 312, 319, 341 *n.* 12, 371, 373, 427.
Businello, Francesco, 12.
Bustos, M., 380 *n.* 3.
Buti, Francesco, 142 *n.* 44.
Buus, Jasques de, 204.
Buxtehude, Dietrich, 236 *n.* 14, 288, 305 *n.* 17, 315, 344 *n.* 20.
Byrd, William, 221, 222, 237 *n.* 16, 241 *n.* 36.
Byron, George Gordon, Lord, 360 *n.*

Cabanillas, Juan, 108, 196, 209 *n.*
Cabezón, Agustín de, 223 *n.*
Cabezón, Antonio de, 164, 180, 181, 182, 194, 201, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 219, 222 *n.* 236 *n.* 11, 298, 430.
Cabezón, Hernando de, 208, 223 *n.*
Cabezón, Juan de, 222 *n.*
Caccini, Giulio, 11, 12, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 58, 59, 60 *n.*, 62, 74 *n.* 26, 80 *d.*, 82, 110, 111, 119, 200, 302, 302, 360 *s n.*
Caccini, Francesca, 49, 112.
Caccini, Settimia, 49.
Caffarello, Pasquale Cafaro, Caffarelli o, 364.
Caffarelli, Gaetano Majorano, il, 396.
Calabria, duque de, 146.
Calanson, Giraut, de, 214 *n.*
Caldara, Antonio, 142 *n.* 44, 275, 287, 291, 333, 349, 422.
Calderón de la Barca, Pedro, 52 *n.*, 74 *n.* 23, 82, 98, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 117, 119, 124 *n.* 3, 131 *n.* 3, 135 *n.* 3, 137 *n.* 25, 138 *n.* 26, 139 *n.* 26, 140 *n.* 29, 350, 429.
Callot, Jacques, 139 *n.* 27, 142 *n.* 44, 146.
Calvete, Juan Cristóbal, 206.
Calzabigi, Raniero da, 142 *n.* 44, 302, 347, 356, 360 *ss.*, 399.
Cambert, Robert, 82, 95, 120, 121, 334, 344 *n.* 2.
Camoens, Luis de, 135, *n.* 3.
Campardon, E., 356 *n.*
Campra, André, 353.
Canale, Carlo, 34.
Cannabich, C., 374, 402.
Cañizares, José de, 129, *n.* 3, 135 y 136 *n.* 3, 379 *n.* 3.
Capitano Spaventa del Vall'Inferno, 71 *n.* 16.

Cappello de Medici, Bianca, 192 *n.* 32.
Capri, A., 80 *n.* 40, 147.
Caproli, Carlo Caprioli, "il violino', 119, 142 *n.* 44.
Carlomagno, 103, 148 a 196, 235 *n.* 7, 273.
Carlos de Toscana, 142 *n.* 44.
Carlos I de Inglaterra, 53, 220.
Carlos II, 84, 85, 109, 334.
Carlos III, 376, 428.
Carlos V, 72 *n.* 21, 84, 86, 160, 205, 214, 250, 277 *n.*
Carlos VI, 123 *n.* 1.
Carlos IX, 40, 72 *n.* 21, 76 *n.* 28, *n.* 32, 77 *n.* 32, 78 *n.* 32, 83, 88 *s.*, 90, 91, 91 *n.*, 92 *n.*, 119, 266 *n.* 12.
Caraffa, Michele Enrico, 286.
Caravaggio, Michelangelo Merisio da, 226.
Carbonell, Alonso, 124 *n.* 2.
Carducci, Giosué, 35.
Carignan, 134 *n.* 3.
Carissimi, Giacomo, 56, 82, 112 *ss.*
Caroso, da Sermoneta, Fabritio, 31, 43, 76, 91 *n.* 169, 191 *n.* 32, 192 *n.* 37, 255, 266 *n.* 15.
Carpaccio, Vittore, 24, 264 *n.* 1, 270.
Carraci (Caracci, Carracchi, Ludovico Annibal), 141 *n.* 44, 226.
Carroll Marden, C., 191 *n.* 26.
Casanova, Giovanni Jacopo, 408.
Casiodoro, 160 *n.*, 194, 195.
Cassirer, Ernst, 110 *n.* 294 *n.*, 300 *n.*.
Castel, José, 379 *n.* 3 *s.*
Castiglione, Conde Baldassare, 50, 87, 90, 163, 168 *n.*
Castil-Blaze, François Henry, 411.
Castro, Américo, 28 *n.*
Castro, Juan Blas de, 109.
Castro, José de, 259.
Catalina de Aragón, 314.
Cattaneo, Claudia, 60 *n.*
Cátulo, 72 *n.* 18.
Caudi, Joseph, 138 *n.* 26.
Caurroy, Eustase du, 42, 32, 76 *n.*
Cavalcanti, Guido, 32.
Cavalieri, Emilio dei, 11, 12, 26, 35, 44, 45, 45 *n.*, 46, 49, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 62, 63, 64, 73 *n.* 21, 81 *t.*, 97, 110, 111, 115, 131 *n.* 3, 147, 267 *n.* 15, 361 y *n.*
Cavalli (Pietro Francesco Galetti Bruni), 13, 82, 118, 119, 121, 122, 142 *n.* 44, 261, 262, 287.
Cavazzoni, Marc'Antonio, 206; su hijo Girolamo, 206.
Cazzati, Maurizio, 259.
Cecci, Gianmaria, 73 *n.* 23, 74 *n.* 23.
Cejador, Julio, 186 *n.* 3.
Celler, L., 28 *n.*, 92 *n.*, 123 *n.* 1, 140 *n.* 37, 158, 159, 167 *n.*, 169 *n.*, 171 *n.*, 266 *n.* 10.
Centunculus, Mimus, 70 *n.* 16.
Cerone, Domenico Pietro, 207, 209, 216, 239 *n.* 25, 249, 250, 295, 297, 301, 308 *n.* 21, 309 *n.* 25.
Cersne, Eberhard, 237 *n.* 17, 246 *n.* 50.
Cervantes, Miguel de, 127 *n.* 3, 128 *n.* 3, 129 *n.* 3, 130 *n.* 3, 131 *n.* 3, 163.
César Pompeyo, 31.
Cesti, Marco Antonio, 13, 82, 115, 121, 122, 141 *n.* 44, 148, 286.
Ciaja, Bernardino della, 225.
Cicerón, 313.
Cid (Ruy Díaz de Bivar, el), 145.
Cigala, Lanfranco, 32 *n.*
Cillero, R., 155 *n.*
Cimarosa, Domenico, 350 *s.*, 411.
Circe, la maga, 93, 100 *n.*
Ciutti, 27.
Claudio (S. V.), 194.
Clavijo, conde de, 107.
Clavijo, Bernardina, 207.
Clavijo, Bernardo, 108.
Clavijo del Castillo, Bernardo, 207.
Clemens non Papa, 62.
Clemente IX, 117.
Clementi, Muzio, 286.
Clerambault, Louis Nicolas, 227, 243 *n.* 44.
Clodion, Claude Michel, 227.
Clouet, François, 41.
Cochin, J. P., 149.
Codax, Martín, 124 *n.* 3, 424.
Coello y Ochoa, A., 429.
Cohen, Gustave, 137 *n.* 12.
Collennuccio, Pandolfo, 36.

Colloredo, Hyeronimus, conde de, 382. 391, 398, 400 *s.*, 405.
Colombina, 71 *n.* 16.
Colón, Cristóbal, 12, 262, 293.
Colonna, Ascanio, 207.
Combarieu, J., 79 *n.* 34, 300 *n.*, 335 *n.* 1, 420.
Comes, Juan Bautista, 108.
Conegliano, Emanuele, 408 (v. Da Ponte).
Constantino V (Copronimo), 195-196, 235 *n.* 7.
Conti, F., 372.
Conti, príncipe de, 392.
Contreras, José, "el Granadino" y su hijo José, 253.
Cooper, Gerald-M., 202 *n.* a 205 *n.*
Corelli, Arcangelo, 184, 257, 259, 260, 263, 267 *n.* 16 y 18, 291, 300, 344 *n.* 20, 399.
Cornago, 126 *n.* 3.
Corneille, Pierre, 142 *n.* 44, 143 *n.* 44, 303, 369.
Cornetto, Antonio del, 32.
Corradini, Francisco, 379 *n.* 3.
Correa, P. Manuel, 108.
Correggio, Niccolo da, 34.
Correia Lopes, A., 130 *n.* 3.
Corselli, Francisco, 379 *n.* 3.
Corsi, Jacopo, 49, 51, 52.
Corsini, Lorenzo (Clemente XII), 117.
Corte, A. della, 373, 380 *n.* 12.
Corteccia, Francesco, 26.
Cortés, Hernando, 87.
Cosme II de Médicis, 142 *n.* 44.
Cosme III, Gran Duque, 141 *n.* 44.
Costello, Darío, 224.
Cotarelo y Mori, Emilio, 70 *n.* 16, 71 *n.* 16, 92 *n.*, 96, 98 *n.*, 99, 101, 103, 104, 105, 124 *n.* 2, 128 *n.* 3, 129 *n.* 3, 130 *n.* 3, 131 *n.* 3, 133 *n.* 3, 134 *n.* 3, 139 *n.* 26, 140 *n.* 28, 147, 148, 168 *n.*, 170, 192 *n.* 36, 380 *n.* 3, 425, 429 (v. vol. I).
Cougny, E., 421.
Couperin (familia), 227.
Couperin, Charles, 228.
Couperin, François, 163, 177, 184, 194, 209 *n.*, 225, 227, 228, 229, 236 *n.* 13, y 14, 243 *n.* 44, 260, 267 *n.* 16, 282, 285, 314, 369, 373, 389.
Couperin, Louis, 228.
Courville, Thibaut de, 42, 77 *n.* 32, 78 *n.* 32, 88.
Cousser (J. S. Kusser), 290.
Coustous, François y su hijo Nicolás Guillaume, 227.
Covarrubias, Sebastián de, 23.
Coypeau, Charles, 142 *n.* 44.
Cranmer, Thomas, 220.
Créquillon (Crecquillon), Thomas, 62.
Cristina de Suecia, reina, 121.
Cristina de Lorena, 141 *n.* 44.
Cristo, 56, 126 *n.* 3.
Cristofori, Bartolommeo, 231, 234, 246 *n.* 56.
Croce, B., 7, 141 *n.* 42, 168 *n.*
Crueger, J., 281, 314.
Crusius, O., 422.
Cruz, Agostinho da, 253.
Cruz, don Ramón de la, 71 *n.* 16, 349, 379 *n.* 3.
Cucuel, G., 377 *n.*, 379 *n.* 1, 380 *n.* 5.
Cuizio, Giraldi, 72 *n.* 20.
Cumplido, Félix P., 55 *n.*
Cupido, 131 *n.* 3, 105, 139 *n.* 26.
Curzon, Henri de, 420.
Cuthbert Hadden, J., 420.
Ctesibio, 194, 234 *n.* 1.
Czernohorsky, Bohuslav, 374.

Chambonnières, J. Champion de, 209 *n.*, 227, 228, 243 *n.* 44.
Champier, S., 265 *n.* 8.
Chaplin, Charlie, 70 *n.* 16.
Chapman, George, 93.
Chardin, Jean Baptiste, 226.
Charpentier, Marco Antonio, 353.
Chaucer, Geoffrey, 165.
Chaveau, F., 142 *n.* 44.
Cherubini, Maria Luigi Carlo Zenobio Salvatore, 403.
Chevalier, 98.
Chevalier, Lucien, 306 *n.* 20.
Chiabrera, Gabriello, 49, 74 *n.* 26.
Chigi, 397.
Chilesotti, Oscar, 240 *n.* 33.
Chopin, Fréderic, 61 *n.*
Choron, Alexandre Etienne, 149.
Chrysander, F., 411.

Da Ponte, Lorenzo, 408 *ss.*, 416 *s.*
Dafne, 105.
D'Alembert, Jean le Rond, 296, 306 *n.* 20, 358, 392.
Dall'Abaco, Evaristo F., 237 *n.* 16.
Dalza, Juan Ambrosio, 168, 191 *n.* 30, 203, 209.
D'Ancona, Alessandro, 22, 23, 69 *n.* 6, 74 *n.* 23, 146 (v. vol. I, d'Ancona).
D'Andeli, Henri, 154.
Dandrieu (D'Andrieu), Jean François, 229.
D'Angincourt, Perrin, 191 *n.* 28.
Daniel, Arnault, 32 *n.*
Dannreuther, Edward, 228, 229.
Dante Alighieri, 15, 32, 36, 69 *n.* 3, 154, 159, 167, 187 *n.* 12, 188 *n.* 12, 239 *n.* 21, 418.
Daquin (d'Aquin), Louis Claude, 225, 229, 243 *n.* 44.
D'Assoucy, 142 *n.* 44.
Daube, J. F., 307 *n.* 20.
D'Aubignac, F. Hédelin, 110, 294 *n.*
Daurat (Dorat), Jean, 41, 76 *n.* 28.
Davet, M., 306 *n.* 13.
De Baif, Antoine, 40 a 43, 66, 74 *n.* 27, 75 *n.* 27, 75 *n.* 28, 76 *n.* 32, 77 *n.* 32, 79 *n.* 33, 88, 91, 92, 427.
Debussy, Claude Achille, 40, 233, 286.
Decker, P., 143 *n.* 44.
Degas, Hilaire Germain Edgar, 41.
Dent, E. J., 79 *n.* 39, 116 *n.* 420.
Des Prés, Josquin, 25, 50, 62, 125 *n.* 3, 126 *n.* 3 (v. vol. I) (v. Ascanio) (d'Ascanio).
Deschamps, Eustache, 189 *n.* 12.
Desnoiresterres, Gustave, 352 *n.*, 356 *n.*, 359, 378 *n.* 1.
Destouches, Andre Cardinal, 353.
Diamante, Juan Bautista, 82, 107, 108, 133 *n.* 3, 139 *n.* 26.
Diana, 188 *n.* 12.
Díaz-Jiménez, C., 426.
Diderot, Denis, 354 *n.* *ss.*, 388, 392.
Didot, F., 154.
Dieupart, Ch., 314.
D'Indy, Vincent, 164, 167, 184, 190 *n.* 20, 193 *n.* 43, 306 *n.* 17, 420.
Dionysos, 199.
Dirutta, G., 192 *n.* 41, 236 *n.* 11.
Disel, Matías, 149.
Dittersdorf, Karl Ditters von, 386, 399.
Dolce, Ludovico, 72 *n.* 20.
Dolci, Giovanni de, 145.
Dominiquino, Domenico Zampieri, il Domenichino, 226.
Don Juan, 410, 412 *s.*
Don Quijote, 131 *n.* 3, 135 *n.* 3, 189 *n.* 12, 190 *n.* 12.
Doni, Gian Battista, 11, 45, 49, 52 *n.*, 58, 63 *n.*, 71 *n.* 17, 74 *n.* 26, 79 *n.* 35.
Doria, Andrés (Andrea), 86, 161.
Dornel, Antoine, 243 *n.* 44.
Dossennus, 70 *n.* 16.
Dossi, Dosso, 34 *n.*
Douglas, Gavin, 154.
Dovizio, Bernardo, 36.
Dowland, John, 163, 221, 241 *n.* 35.
Draghi, Antonio, 287.
Dryden, John, 405 *n.*
Duarte, 133, *n.* 3.
Du Barry, Marie Jeanne Béau, condesa, 241 *n.* 37.
Du Bellay, Joachim, 40, 41, 42 *n.*, 75 *n.* 28, 76 *n.* 28, 88.
Ducamin, Jean, 188 *n.* 12.
Duclos, Charles Pinot, 243 *n.* 46, 253.
Du Faur (Du For), Jacques, 77 *n.* 32.
Dufort, 173.
Duhan de Jandun, 319.
Duiffoprugcar, Kaspar Tieffenbrücker, *n.*, 349, 261 *n.* 1, 264.
Dumesnil, René, 140 *n.* 27.
Dunhill, T. F., 420.
Duni, Egidio Romualdo, 351, 379 *n.* 3, 392.
Dupré, H., 221 *n.*, 344 *n.* 20.
Durante Francesco, 224, 357, 361 *n.*
Durero, Alberto, 131 *n.* 3, 331.
Durón, Sebastián, 82, 108, 109, 140 *n.* 31.
Duschek (Dussek), 410.

Eccard, J., 280, 392.
Eco, 105.
Ecorcheville, J., 265 *n.* 10.
"El Cura" (Vicente), 253.
Elector de Baviera, 401.
Ellinwood, L., 204.
Elmahdi, 144.

Emmanuel, Maurice, 300 *n.*
Encina, Juan del, 18, 32, 38, 95, 105, 106, 125 *n.* 3, 129 *n.* 3, 130 *n.* 3, 132 *n.* 3, 157, 161, 187 *n.* 9, 215, 235 *n.* 8, 237 *n.* 17, 238 *n.* 21, 242 *n.* 40, 258 *n.* 426 (v. vol. I).
Eneas, 385.
Engel, Carl, 155, 189 *n.* 12, 264 *n.* 2 y 4.
Enrique II (Valois), 42, 83, 84, 88, 91 *n.*
Enrique II de Inglaterra, 214 *n.*
Enrique III, 76 *n.* 32, 77 *n.* 32, 78 *n.* 32, 83, 84, 88, 91, 92 *n.*, 141 *n.* 44, 146, 167 *n.*, 166 *n.* 10.
Enrique IV, 43, 76 *n.*, 32, 77 *n.* 32, 94, 172 *n.*, 226.
Enrique VIII (de Inglaterra), 214.
Enrique de Guisa, 89.
Enrique de Orleans, 89.
Enríquez de Cabrera, Juan Alonso, 100 *n.*
Erard, Sebastián, 234.
Escaramuche, 135 *n.* 3.
Escobedo, Bartolomé de, 240 *n.*
Eschembach, W., de, 279.
Eschig, Max, 243 *n.* 44.
Espinel, Vicente, 207.
Espinosa Maeso, Ricardo, 69 *n.* 5.
Esquivel Navarro, J., 167 *n.*
Este, Luigi, d', 36, 72 *n.*, 21.
Esterhazy, Nicolás de, 374 *s.*, 378.
Esterhazy, Pablo Antonio de, 385.
Esteve, Pablo, 140 *n.* 31, 379 *n.* 3 *s.*
Euler, Leonhard, 299, 306 *n.* 20.
Euridice, 33.
Euter, 421.
Euterpe, 421 *s.*
Eximeno, Antonio, 271, 293, 294 *n.*, 297, 298, 299, 300 *n.*, 301, 309, *n.* 24, 429.

Faber de Crailsheim, Daniel, 217.
Falerina, 103, 148.
Falk de Mitjana, Hilda, 424.
Falla, Manuel de, 233.
Falvan, Ventura, 380 *n.* 3.
Farina, Carlo, 252 *n.* 257, 324.
Farinelli (v. Broschi) (Farinelo, Farinello).
Farnaby, Giles 209 *n.*, 221, 241 *n.* 36.
Farnese, Odoardo, 35.
Fausto, doctor, 411.
Favart, Charles Simon, 351, 356, 392.
Federici, Vincenzo, 412.
Federico I, de Prusia, 271, 276 *s.*, 285 *s.*
Federico Guillermo I, de Prusia, 306 *n.* 13.
Federico I de Suecia, 316.
Federico II, de Prusia, el grande, 241 *n.* 37, 287 *s.*, 311, 343 *n.* 17, 365, 369, 387, 408.
Felipe II, 53, 71 *n.* 16, 72, *n.* 21, 85, 88, 89, 181, 205, 206 *n.*, 207, 214, 215, 220, 222 *n.*, 236 *n.* 8, 250, 308 *n.* 21.
Felipe III, 82, 93, 97, 108, 123 *n.* 2, 250, 259 *n.*, 308 *n.* 21.
Felipe IV, 82, 93, 99 *n.*, 102, 105, 108, 108, 117, 123 *n.* 2, 144 *n.* 44.
Felipe V, 109.
Felipe el Hermoso, 160, 236 *n.* 8.
Felipe Próspero, príncipe, 105, 108, 139 *n.* 26.
Feijóo, P. Benito Jerónimo de, 108, 293, 294 *n.*, 296, 308 *n.* 23.
Ferguson, D. N., 191 *n.* 31, 234 *n.* 5, 342 *n.* 15.
Fermoselle, Diego de, 126 *n.* 3.
Fernández, 379 *n.* 3.
Fernández, Lucas, 19, 38, 69 *n.* 5, 95, 126 *n.* 3, 127 *n.* 3, 128 *n.* 3, 136 *n.* 5, 146, 167 *n.* (v. vol. I).
Fernández de Huete, 308 *n.* 20.
Fernández de León, Melchor, 107, 109.
Fernando, archiduque don, 117, 121.
Fernando, Infante don, 102, 104, 143 *n.* 44.
Fernando I, 136, *n.* 5, 207.
Fernando III, emperador, 148.
Fernando VI, 122, 140 *n.* 41, 208, 267 *n.* 18.
Fernando IV, de Aragón, el de Antequera, 87.
Fernando de Médicis, 234 *n.*
Ferrabosco, Alfonso, 93.
Ferrand, J. H., 377 *n.*
Ferrandiere, F., 380 *n.* 3.
Ferrara, Agostino de, 240 *n.* 33.
Festa, Constanzo, 26.
Fiametta, la reina, 111.
Ficino, Marsilio, 71 *n.* 18.
Fiesole, Mino da, 61 *n.*
Figueroa, Maestro, 219.

Figuerola, D. F., 138 *n.* 26 *s.*
Filtz, A., 374.
Finck, Heinrich, 279, 305 *n.* 5.
Fischer, F., 282, 284, 305 *n.* 8.
Fischer, J. K., 209 *n.* 211, 236 *n.* 13, 284.
Fischer, Wilhelm, 191 *n.* 31, 372, 379 *n.* 1, 380 *n.* 13.
Fitzmaurice Kelly J., 71 *n.* 16.
Flamini, F., 15.
Flecha, Mateo, 125 *n.* 3, 127 *n.* 3, 280.
Follino, Conte, 147.
Fragonard, Jean Honoré, 226.
Fontana, Julio César, 98.
Forkel, Johann Nikolaus, 342 *n.* 12.
Forest Payne, May de, 336 *n.* 5.
Fortunatus, Venantius, 154, 195, 213.
Fóscolo, Ugo, 360 *n.*
Foulché Delbosc, 127 *n.* 3, 165 *n.*, 183 *n.*, 187 *n.* 11, 257 *n.*, 423 (v. vol. 1).
Fouquet, 229.
Fouquières, Bec de, 78 *n.* 33.
Francatrippa, 27.
Francesco (violinista), 249.
Franck, Melchior, 280, 281, 305 *n.* 6, 314.
Francia, Francesco di Marco, 269.
Franciabigio, Francesco di Cristoforo Bigi, 32.
Francisco de Anjou, 89.
Francisco I, 41, 75 *n.* 28, 83, 84, 85, 92 *n.*, 251, 265 *n.* 10, 266 *n.* 10.
Francisco II, 91 *n.*
Franco, G., 142 *n.* 44.
Franchommne, Auguste, 254 *n.*
Frauenlob, 69 *n.* 3.
Frazer, J. G., 23.
Frescobaldi, Girolamo, 182 *s.*, 206, 208, 210, 211, 223, 223 *n.*, 224, 236 *n.* 11, 256, 259, 284.
Froberger, J. J., 209 *n.*, 211, 236 *n.* 14, 284, 285, 288, 305 *n.* 7.
Froissart, Jean, 165, 166.
Fuenllana, Miguel de, 204.
Funck-Brentano, F., 243 *n.* 45.
Fuller Maitland, J. A., 304 *n.* 2, 344 *n.* 21.
Fürnberg, barón de, 385.
Fux, J. J., 275, 294, 393.

Gabriel, infante don, 243 *n.* 49.
Gabrieli, Andrea, 280.
Gabrieli, Giovanni, 80 *d.*, 162, 184 *n.*, 206, 223, *n.* 11, 252 *n.*, 256, 258, 267 *n.* 16, 281, 282, 284, 418.
Gadio, Stazio, 126 *n.* 3.
Gaffurio (Gafori, Gaforio, Gaffurius), Franchino, 431.
Gagliano, Marco di., 47 *n.*, 49, 58, 59, 74 *n.* 25, 112, 142 *n.* 44.
Galatea, 120.
Galiani, abate, 397.
Galilei, Vincenzo, 11, 13, 49, 50, 79 *n.* 35, 361 *n.*
Galileo, 13.
Galli, Amintore, 79 *n.* 33.
Galpin, F. W., 189 *n.* 12.
Galuppi, Baldasarre, "il Buranello", 267 *n.* 16, 351,361 *n.*, 374, 377, 381 *n.* 16, 393.
Galván, Ventura, 379 *n.* 3.
Gálvez de Montalvo, Luis, 188 *n.* 12.
Ganasse (Ganasa), Alberto Naselli, 71 *n.* 16, 92 *n.*
García, Manuel (del Popolo Vicente), 359, 380 *n.* 3, 408, 416.
García Al-Deguer, Juan, 310 *n.* 30.
García Pacheco, 379 *n.* 3.
Gassmann, Florian Leopoldo, 399.
Gastoué, Amedée, 145, 235 *n.* 5.
Gatti, G. M., 380 *n.* 12.
Gatti e della Corte, 258 *n.*
Gaviniès, Pierre, 392.
Gay, John, 142 *n.* 44, 334, 343 *n.* 17.
Gayangos, Pascual de, 222 *n.*
Gayoso (códice de), 187 *n.* 6.
Gazzaniga, Giuseppe, 412.
Geffroy, Jean Nicolas, 243 *n.* 44.
Geminiani, Francesco, 257, 267 *n.* 16, 307 *n.* 20, 368, 373.
Gérold, Théodore, 186 *n.* 1, 187 *n.* 10, 189 *n.* 12, 190 *n.* 15, 191 *n.* 25, 198, 236 *n.* 10, 237 *n.* 17, 240 *n.* 28 (v. vol. 1).
Gervaise, Claude, 172.
Gevaert, François Auguste, 154, 160, 189 *n.* 12, 195, 213 *n.*, 421, 423 (v. vol. 1).
Gherardi, E., 71 *n.* 16.
Ghirlandaio, Domenico di Tommaso Bigordi, 32.
Giafar, 197.
Gibbons, Orlando, 93, 221, 237 *n.* 16, 241 *n.* 35.

Gigault, Nicolás, 227.
Gil Polo, 188 *n.* 12, 189 *n.* 12.
Gil Vicente, 38, 103, 109, 125 *n.* 3, 127 *n.* 3, 128 *n.* 3, 129 *n.* 3, 130 *n.* 3, 132 *n.* 3, 139 *n.* 26, 168.
Giner de los Ríos, Francisco, 429.
Giorgione, Giorgio Barbarelli, il, 73 *n.* 21.
Giotto (di Bondone), 19, 61 *n.*
Giusti (cantante), 49.
Giustiniani, 58, 72 *n.* 20.
Glauco, 93.
Glociaro Siculo, Theodoro, 206 *n.*
Gluck, Christoph Willibald, 141 *n.* 43, 262, 274, 283, 286, 294 *n.*, 302, 329, 335, 343 *n.* 17, 347 *ss.*, 382 *ss.*
Gobelinos, 226.
Godescalcus, 281 *n.*
Goldoni, Carlo, 71 *n.* 16, 349, 351, 411.
Goldschmidt, Hugo, 48 *n.*, 80 *n.* 43.
Gomar, Jusepe, 138 *n.* 26.
Gombert, Nicolás, 62, 219.
Gombosi, Otto, 167 *n.*
Gómez Manrique, 86, 89, 133 *n.* 3.
Gómez Moreno, M., 144.
Góngora, Luis de, 109.
Gonzaga (Corte de los —en Mantua), 32, 61.
Gonzaga, Federico, 126 *n.* 3.
Gonzaga, Vincenzo, 62, 64 *n.*, 65, 66, 67.
González Martínez, 379 *n.* 3.
González de Torre de Nava, José, 304.
Gossec, François Joseph, 373, 377, 384, 403.
Gutiérrez, Francisco Antonio, 309.
Gower, John, 154.
Gozzi, Carlo, 71 *n.* 16.
Graciano, doctor, 71 *n.* 16.
Graham, Joaquín José, 253.
Granada, Fray Luis de, 183 *n.*
Grandi, Alessandro de, 112, 256.
Graun, Karl Heinrich, 287, 289, 291, 320, 321, 341 *n.* 12, 368.
Graun, Johann Gottlieb, 321.
Graupner, Johann Christian Gottlieb, 377.
Gray, Cecil, 110 *n.* 355 *n.*
Grazi, Paolo, 142 *n.* 44.
Graziani, Antonio, "il Lasca", 136 *n.* 5.
Greban, Arnoul, 16.
Gregor, Joseph, 148 *n.* 44.
Gregorio XIII, 55.
Greilsamer, Lucien, 264 *n.* 1, 265 *n.* 8, 266 *n.* 13.
Gresteldts, Olga von, 204 *n.*
Grétry, André Ernest Modeste, 149, 352, 356, 403.
Greuze, Jean Baptiste, 226.
Grigny, Nicolas de, 243 *n.* 44, 314.
Grimm, Baron Melchior von, 356, 360 *n.*, 392, 401, 403.
Gringoire, Pierre, 92 *n.*
Grocheo, Johannes de, 166.
Grotte, Nicolás de la, 80 *d.*
Grove, Sir George *(Dictionary of Music and Musicians)*, 115 *n.*, 158, 188 *n.* 12, 189 *n.* 12.
Guadagni (tenor), 359.
Guardi, Francesco, 149.
Guarini, Giovanni Battista, 33, 36, 57 *n.*, 73 *n.* 22.
Guarneri, Pietro (Guarnerius), 253, 269.
Guédron, Pierre, 43, 142 *n.* 44.
Guerchino (Guercino), Giovanni Francesco Barbieri, il, 116.
Guerrero, Antonio, 133 *n.* 3, 379 *n.* 3 *s.*
Guglielmi, Pietro, 412.
Guicciardini, Francesco, 102.
Guidiccioni, Laura, 35, 44, 57, 58.
Guidiccioni Nicastro L., 57 *n.*
Guidotti, Alessandro, 45, 54 *n.* 55 *n.*
Guignol, 28 *n.*
Guillamí, J., 253.
Guillermo, duque (de Weimar), 342 *n.* 15.
Guillermo III (rey de Inglaterra), 221.
Guillermo III de Orange, 142 *n.* 44 (v. Guillermo III de Inglaterra).
Guilmant, Felix Alexandre, 192 *n.* 41, 236 *n.* 12.
Guinicelli, Guido, 32.
Guitti, Francesco, 141 *n.* 44.
Gurlitt, W., 341 *n.* 11.
Gustavo Adolfo, 113, 277.
Gutiérrez, F. A., 309 *n.* 24.
Gutmarus, 234 *n.* 5.

Haas, Robert, 44 *n.* 45, 46, 47, 75 *n.* 27, 79 *n.* 38, 80 *n.* 41, 140 *n.* 35, 141 *n.* 44, 142 *n.* 44, 379 *n.* 1.

Hackett, F., 214 *n.*
Hadow, W. H., 355 *n.*, 379 *n.* 1, 420.
Haendel, Jorge Federico, 36, 57, 114, 122, 223, 242 *n.* 41, 253 *n.*, 281, 282, 283, 290, 291, 313 *ss.*, 347 *ss.*, 382 *ss.*
Hammerschmidt, Andréas, 281, 314.
Hanff, Johan Nikolaus, 236 *n.* 14.
Harny, 393.
Hartmann, K. D., 242 *n.* 37, 143 *n.* 43, 234 *n.* 4.
Harun-al-Raschid (Arraxid), 197, 235 *n.* 7.
Hasler (Hassler), Hans Leo, 280, 284.
Hasse, Johann Adolf, 241 *n.* 12, 334, 347 *ss.*, 360 *n.*, 365, 368, 373, 384, 392, 394, 397 *s.*, 399, 406.
Hawkins, Sir John, 235 *n.* 5.
Haydn, Franz Joseph, 118, 274, 283, 286, 288, 329, 332, 347 *s.*, 360 *n.*, 368, 370 *s.*, 374 *ss.*, 382 *ss.*, 420 *n.* 1.
Haydn, Johann Michael, 268.
Hédouin, F., 377 *n.*
Helmholz, H. L. F., 339 *n.* 8.
Helvecio, Claude Adrien Helvetius, 392.
Heberay des Essarts *(Cancionero de)*, 426.
Herbst, J. A., 281.
Hércules de Ferrara, duque de, 36.
Hermann de Turingia, 279.
Herón, 234 *n.* 1.
Herrando, José, 133 *n.* 3, 267 *n.* 18, 379 *n.* 3 *s.*
Hesse, Johann, 305 *n.* 7.
Heyer (Museo, de Colonia), 217, 246 *n.* 53, 266 *n.* 12, 430.
Hidalgo, Juan, 82, 106, 107, 109, 140 *n.* 29.
Hill, A. George, 199.
Hipkins, A. J., 230, 246 *n.* 50.
Hochbruker (Christian), 192 *n.* 39.
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 419.
Hogarth, William, 142 *n.* 44, 355 *n.*
Holbach, Paul Henri, barón, 392.
Holmes, E., 420.
Holzbauer, Ignaz, 374, 402, 408.
Homero, 72 *n.* 18, 199.
Hopkins, E. J., 197.
Horacio, 42, 314, 397.
Horn, J. K., 282.
Hucbaldo (monje benedictino), 154.
Hussey, D., 420.
Ignacio de Loyola, 55.
Imaz, E., 110 *n.*, 294 *n.*
Imperial, Micer Francisco, 187 *n.*
Ingegneri, Angelo, 38.
Ingegneri, Marco Antonio, 38, 56, 60 *n.*, 62.
Ingres, Jean Auguste Dominique, 41.
Inocencio VIII, 36.
Iriarte, Tomás de, 308 *n.* 20.
Isaac, Heinrich, 279, 305 *n.* 5.
Isabel de Borbón, 97, 98.
Isabel la Católica, 235 *n.* 8, 237 *n.* 17.
Isabel de Francia (Valois), 85, 86, 88.
Isabel de Portugal, 85.
Isabel, reina de Inglaterra, 256 *n.* 56, 266 *n.* 10.
Isis, 414.
Isorelli, Dionisio, 56.
Ivès (Ive), Simon, 93.

Jacobo I Estuardo, 163, 170, 241 *n.* 36.
Jacopone de (da) Todi, 16, 17.
Jahn, Otto, 420.
Jaime II de Aragón, 212 *n.*
Jamard, 307 *n.* 20.
Jambe-de-Fer, Philibert, 249, 250, 264 *n.* 3.
Jannequin, Clement, 26, 76 *n.* 32.
Jodelle, Etienne, 41, 42, 76 *n.* 28, 88.
Johan "dels orgens", 235 *n.* 8.
Jomelli (Jommelli), Nicolò, 275, 299, 333, 349, 357, 373, 384, 394, 397, 406.
Jones, Iñigo, 93, 221.
Jonson, Ben, 93, 220.
Jorge I (Hannover), rey de Inglaterra, 333.
Jorge III, de Inglaterra, 390.
José II, de Austria, 408.
Jovellanos, Gaspar Melchor de, 102.
Joyeuse, duque de, 93.
Juan, príncipe don, 125 *n.* 3, 235 *n.* 8.
Juan (Racionero en la Iglesia de Málaga), 205, 219.
Juan de Austria, 215.
Juan Carlos, Dr. (¿Amat?), 192 *n.* 35.
Juan de Florencia, 47.
Juan I de Aragón, 188 *n.* 12, 235 *n.* 8, 212.
Juan II, 159.

Juana la Loca, 84.
Judith, 398.
Juliá Martínez, E., 97 *n.*, 259 *n.*
Julián el Apóstata, 194.
Julio César, 66.
Julio II (Papa), 126 *n.* 3.
Juno, 31.
Júpiter, 126 *n.* 3.
Juvara, Filippo, 145.

Kant, Emmanuel, 388.
Kastner, S., 203 *n.*, 205 *n.*, 222 *n.*
Keats, John, 391.
Keiser, Reinhard, 290, 314, 333, 367 *s.*
Kerl, J. Gaspar, 142 *n.* 44, 211, 281, 284.
Kessel, 308 *n.* 20.
Kinkeldey, Otto, 205 *n.*
Kinski, Georg, 34 *n.*, 44 *n.*, 72 *n.* 20, 131 *n.* 3, 141 *n.* 44, 143 *n.* 44, 199, 215 *n.*, 217, 235 *n.* 6, 236 *n.* 9, 237 *n.* 17, 238 *n.* 17, 239 *n.* 22, 240 *n.* 27, 246 *n.* 56, 264 *n.* 1, 266 *n.* 12.
Kirnberger, Johann Philipp, 293, 307 *n.* 20, 317.
Klein, A., 402.
Koch, Max, 69 *n.* 3.
Koechlin, Ch., 353 *n.*
Kolderer, Jörg, 146.
Krebs, Johann Ludwig, 317.
Kretzschmar, H., 79 *n.* 38.
Krieger, J. Adam, 281.
Krieger, J. Philipp, 281, 305 *n.* 7.
Kuhnau, Johann, 173, 211, 228 *n.*, 237, *n.* 15, 271, 284, 285, 286, 287, 289, 291, 292, 306 *n.* 11, 306 *n.* 14, 317, 324, 386.
Kundry, 103.

La Fontaine, Jean de, 117.
La Harpe, J. F de, 358.
Lajarte, Th., 121 *n.*
Lana, Diego, 379 *n.* 3.
Lancellotti, cardenal, 117.
Lancret, Nicolás, 226.
Landi, Stefano, 12, 112, 115, 117, 141 *n.* 44.
Landino, Cristoforo, 71 *n.* 18.
Landino, Francesco, 197, 198, 204.
Landowska, Wanda, 243 *n.* 44, 413 *n.*
Landshoff, L., 267 *n.* 22.
Lanfranco, G. M., 264 *n.* 4.
Langa, Francisco Soto de, 56, 57.
Lanini, Pedro, 133, *n.* 3.
Lanson, Gustave, 76 *n.* 28.
Lapo, Gianni, 15.
Larguillière (Larguillière), Nicolás de, 226.
Laserna, Blas de, 140 *n.* 31, 380 *n.* 3.
Lasso, Orlando de, 25, 40, 77 *n.* 32, 88, 115, 183, 280.
Laurencie, Lionel de la, 121 *n.*, 379 *n.* 1, 380 *nn.* 5 y 15, 420.
Le Blanc, H., 373 *n.*
Le Brun, Charles, 226.
Le Roy, Adrien, 42, 163.
Le Roy, Etienne, 91.
Le Tellier, Michel, 227.
Lecerf de la Vieville, 254.
Lecky, J., 340.
Leclair, Jean Marie, 260, 267 *nn.* 16 y 20, 384.
Leconte de Lisle, 199 *n.*
Ledesma, Dámaso, 23.
Lefort, A., 265 *nn.* 6 y 8.
Legrenzi, G., 259.
Leibnitz (Leibniz), Baron Gottfried Wilhelm von, 306 *n.* 20.
Leichtentritt, H., 341 *n.* 11, 342 *n.* 13, 344 *n.* 18.
Lejeune (Le Jeune), Claude, 11, 42, 43, 75 *n.* 27, 76 *n.* 32, 77 *n.* 32, 91, 280.
Lejeune, Cecilia, 76 *n.* 32.
Leo, Leonardo, 349, 357, 384.
León X, 11, 20, 31, 87.
Leonardo da Vinci, 242 *n.* 37, 333 *s.*, 349, 365.
Leonor de Portugal, 203 *n.*
Leonor de Toledo, 60 *n.*
Leopardi, Conte Giacomo, 360 *n.*
Leopoldo I, emperador, 141 *n.* 44.
Lembin (s. XVI), 242 *n.* 40.
Leporello, 27, 401, 410, 412.
Leven, 307 *n.* 20.
Lichnowsky, príncipe Karl, 374.
Lichstenstein, Karl August, barón de, 374.
Linarolo, Francesco, 270.
Literes, Antonio de, 140 *n.* 31, 379 *n.* 3.
Liuzzi, F., 425.
Locatelli, Pietro, 257, 263, 267 *n.* 16, 395.

Lochman *(Cancionero de)*, 279.
Loeillet, Jean Baptiste, 267 *n.* 16.
Logroscino, Nicola, 225, 357.
Lohengrin, 101.
Lolio (Lollio), Alberto, 35, 72 *n.* 20.
Lolli, Antonio, 265 *n.* 8.
Lope de Rueda, 74 *n.* 23, 128 *n.* 3, 132 *n.* 3, 137 *n.* 5.
Lope de Vega, F. Félix, 82, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 109, 116, 117,
López Chávarri, E., 309 *n.* 28.
López de Yanguas, Fernán, 128 *n.* 3.
Lorena, Claudio de, 226.
Lorenzana, cardenal, 153.
Lorenzo el Magnífico (v. Médicis).
Lot, Ferdinand, 304 *n.* 1.
Lotti, Cósimo, 95' 99-101, 116, 124 *n.* 2, 137 *n.* 25, 275, 329, 333, 344 *n.* 20.
Louvois, François Michel Le Tellier, Marqués de, 227.
Lozano, B., 379 *n.* 3.
Lucas de Iranzo, Condestable Miguel, 136 *n.* 5.
Ludwig, Friedrich, 191 *n.* 29, 204 *n.*
Luján, Francisco Benegasi y, 153 *n.* 3.
Lully, Jean Baptiste, 82, 89, 95, 103, 118, 119, 120, 121, 142 *n.* 44, 143 *n.* 44, 148, 211, 225, 227, 236 *n.* 13, 260, 261, 262, 266 *n.* 10, 267 *n.* 16, 284, 290, 302, 303, 334 *s.*, 344 *n.* 20, 347 *ss.*, 361 *n.*, 416.
Lusitano, Vicenzo, 240 *n.*
Lutero (Luther), Martin, 271, 277 *n.*, 279.
Luynes, Monseñor de, 142 *n.* 44.
Luzzaschi, Luzzasco, 47, 62, 111, 200.
Luis el Piadoso, 235 *n.* 5.
Luis XII, 75 *n.* 28.
Luis XIII, 94, 95, 118, 142 *n.* 44, 226, 241 *n.* 37.
Luis XIV, 82, 83, 90, 95, 105, 108, 118, 120, 135 *n.* 3, 148, 171 *n.*, 173, 226, 227, 241 *n.* 37, 242 *n.* 37, 254, 260, 265 *n.* 10, 285, 319, 330, 375, 402.
Luis XV, 90, 226, 241 *n.* 37, 242 *n.* 37, 330.

Lloyd, Ll., S., 339.

Maccus, 70 *n.* 16.
Machabey, Armand, 191 *n.* 26.
Machaut, G. de, 154, 155, 157, 158, 161, 187 *n.* 9, 189 *n.* 12, 190 *n.* 15, 201, 212, 238 *n.* 21, 240 *n.* 28, 418 (v. vol. I).
Machiavelli (Maquiavelo), Niccolò, 35, 36, 73 *n.* 22, 74 *n.* 23, 309 *n.* 24.
Maffei, Scipione, 234 *n.*
Maggini, Giovanni Paolo, 253.
Mahillon, Charles Victor, 246 *n.* 52.
Mahler, Gustav, 332.
Maillart, Milart o Milarte, Juan, 126, *n.* 3.
Majo, Giuseppi di (Maio, Mayo), 142 *n.* 44, 361 *n.*, 394, 397.
Malherbe, François de, 41.
Malipiero, Gian Francesco, 27, 62 *n.*, 64 *n.*, 65 *n.*, 66 *n.*, 67 *n.*, 68 *n.*, 70 *n.* 12.
Malvezzi, Cristoforo, 26, 44 *n.*, 258 *n.*
Manet, Edouard, 41.
Manfredi, Filippo, 243 *n.* 1.
Mannelli, F., 163.
Manni, Agostino, 56, 57.
Mantova, Alberto de, 191 *n.* 31.
Mántua, Vincenzo Gonzaga, duque de, 59 *n.*
Mántua, Federigo Gonzaga, marqués de, 126 *n.* 3.
Mantuano, Iachet, 219.
Manzoli (Manzuolo, Manzuoli), Domenico, 48, 48 *n.*, 80 *d*, 116, 393.
Manzoni, Alessandro, 360 *n.*
Marais, Marin, 353.
Marazzoli, Marco, 12, 113, 350, 429.
Marcello, B., 302, 355.
Marciano, Juan, 55 *n.*
Marcolini, J., 380 *n.* 3.
Marchand, Louis, 227, 243 *n.* 44, 316, 333.
Marchante, León, 133 *n.* 3.
Marchesi, Luigi, 396.
Marden (v. C. Carroll).
Marescotti, 49.
Marenzio, Lucas, 25, 26, 44, 62, 115, 141 *n.* 44.
Maret, M., 267 *n.* 20.
Margarita de Austria, 97, 143 *n.* 44, 168 *n.*, 235 *n.* 8, 259 *n.*
Margarita de España, 141 *n.* 44.
Margarita de Lorena, 141 *n.* 44.
Margarita de Valois (Margot), 89, 172 *n.*

Margarita Luisa de Orléans, 141 *n.* 44.
Margarita, reina de Navarra, 69 *n.* 2.
Margival, Nicola de, 213 *n.*, 238 *n.* 21.
María, infanta doña, 123 *n.* 2.
María Antonieta (reina de Francia), 356, 390.
María de Borbón, 134 *n.* 3.
María de Hungría, 214.
María de Inglaterra, 85, 214, 221.
María Josefa de Sajonia, 142 *n.* 44.
María Luisa, infanta, 108.
María Magdalena, condesa, 142 *n.* 44.
María de Portugal, 85, 222 *n.*
María Teresa de Austria, 241 *n.* 37, 104, 139 *n.* 26, 351, 376, 385, 397 *s.*, 405.
Mariana de Austria, 102.
Mariana de Baviera y Neuburg, 138 *n.* 26.
Marín, José, 108, 140 *n.* 31.
Marini, Biagio, 256.
Marius, 234 *n.*
Marlowe, Christopher, 220.
Marmontel, Jean François, 302, 356, 358, 364, 380 *n.* 7, 392.
Marne, Enguilbert de, 201.
Marot, Clément, 40, 41, 76 *n.* 32, 172.
Marotta, Erasmo, 35.
Marpurg, F. W., 233, 246 *n.* 55, 307 *n.* 20.
Marschner, Heinrich, 406.
Marte, 138 *n.* 26.
Martín, 379 *n.* 3.
Martín y Soler, V., 382, 408 *ss.*
Martinelli, Caterina, 59 *n.*
Martínez del Romero, A., 237 *n.* 17.
Martínez de Toledo, Alfonso (Arcipreste de Talavera), 187 *n.* 7.
Martini, Giovanni Battista P., 68 *n.*, 283, 289, 299, 301, 309 *n.* 24, 310 *n.* 30, 364, 376, 398, 411, 429.
Más, Sinibaldo de, 79 *n.* 37.
MasLatrie, M. L de, 238 *n.* 18.
Masseto, 412.
Masson, Paul-Marie, 137 *n.* 10, 427.
Mattheson, Johann, 211, 284, 285, 290, 337 *n.* 8, 367 *ss.*
Mattingli, Garrett, 214 *n.*
Mauduit, Jacques, 11, 42, 43, 75 *n.* 27, 77 *n.* 32, 78 *n.* 32.
Maximiliano, emperador, 145.
Mayone, Napolitano, Ascanio, 207 *s.*
Mazarino, Giulio, cardenal, 82, 95, 117 *ss.*, 140 *n.* 40, 142 *n.* 44, 241 *n.* 37.
Mazzocchi, Domenico, 82, 113, 116.
Mazzocchi, Virgilio, 115.
Médicis, familia, 26, 31, 39, 279.
Médicis, Catalina de, 42, 72 *n.* 21, 83, 88, 90, 91 *n.*, 171 *n.*
Médicis, Claudia de, 142 *n.* 44.
Médicis, Cosme de, 142 *n.* 44.
Médicis, Fernando de, 44 *n.*, 141 *n.* 44.
Médicis, Lorenzo de, 22, 32, 49 71 *n.* 18.
Médicis, Margarita de, 35.
Médicis, María de, 119.
Médicis, Pedro de, 60 *n.*
Megareo, A., 297.
Megli, Domenico, 35.
Mei, Girolamo, 49.
Mel, Reinaldo del, 35, 56.
Mele, Juan Bautista, 379 *n.* 3.
Memling (Memlinc), Hans, 269.
Memo, Fra Dionisio (Memmo), 205.
Mena, Juan de, 165 *n.*, 257 *n.*
Ménades, 34.
Mendelssohn, Félix, 289, 311, 342 *n.* 12.
Mendoza, Fray Iñigo de, 165 *n.*, 187 *n.* 11.
Menéndez Pelayo, Marcelino, 188 *n.* 12, 294 *n.*, 298, 303, 308 *n.* 20, 309 *nn.* 26 y 29, 310 *n.* 31, 429.
Menéndez Pidal, Ramón, 144, 237 *n.* 17.
Mercurio, 33, 93.
Merlin, 103.
Mersenne, P. Marin, 77 *n.* 32, 172, 179, 212 *n.*, 231, 232, 233, 252 *n.*, 253 *n.*, 265 *n.* 8, 340, 430.
Merula, Tarquinio, 256.
Merulo, Claudio, 31, 92, 206, 210, 223, 236 *n.* 9.
Mesmer, Franz, 393.
Mesomedes de Creta, 44, 50.
Metastasio, Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi, 325 *n.*, 343 *n.* 17, 347 *ss.*, 384, 392, 399, 406, 409, 417.
Metz, Theoger de, 216.
Meyerbeer, Jakob Liebmann Beer, 118.
Michaelis de Vasconzellos, Carolina, 424.
Michaud, editor, 159 *n.*, 258 *n.*, 266 *n.* 14.
Mignard, Pierre, 226.
Migot, G., 380 *n.* 6.

Miguel Angel Buonarroti, 73 *n.* 21, 225, 870.
Milán, Luis, 163, 164, 181, 183 *n.*, 204 (v. vol. I).
Milán, Caimo de, 240 *n.* 33.
Milano, Francesco de, 163, 258 *n.*
Milanuzzi, Carlo, 80 *d.*, 116.
Milton, John, 93.
Minguet e Irol, Pablo, 238 *n.* 17.
Mirabeau, Joseph, conde de, 388.
Misón, Luis, 379 *n.* 3
Mitjana, Rafael, 79 *n.* 39, 98 *n.*, 100 *n.*, 102 *n.*, 107, 126 *n.* 3, 153, 205 *n.*, 223 *n.*, 234 *n.* 3, 240 *n.*, 265 *n.* 7, 267 *n.* 17, 294 *n.*, 295, 336 *n.* 8, 379 *n.* 3 *s.*, 410 *n.*, 411, 429.
Mitrídates, 369.
Mocenigo, Tomás, 202.
Moctezuma (Montezuma, Motezuma), 87, 98, 137 *n.* 6, 321.
Molière, Jean Baptiste Poquelin, 95, 243 *n.* 42, 410.
Molinet, Jean, 238 *n.* 18.
Monn, G. M., 376, 420 *n.* 1.
Monnier, Philippe, 33 *n.*
Monsigny, Pierre Alexandre, 352, 356, 380 *n.* 5, 392.
Montagna, Bartolommeo, 249, 264 *n.* 1, 269.
Montaigne, Michel Eyquem de, 42. 119, 123 *n.*, 124 *n.* 3, 128 *n.* 3, 129 *n.* 3, 132 *n.* 3, 144 *n.* 25, 147, 168, 173, 259 *n.*, 349.
Montemayor, Jorge de, 158, 188 *n.* 12, 213 *n.*, 258 *n.*, 259 *n.*, 266 *n.* 14.
Monteser, Francisco de, 133 *n.* 3.
Monteverde, Baltasar, 60 *n.*
Monteverde, Claudio, 11, 12, 35, 41, 45, 47, 48, 51, 57, 58, 59 *n.*, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 75 *n.* 27, 80 *d.* y *t.*, 82, 100, 110, 112, 114, 116, 117, 118, 140 *n.* 35, 147, 168 *n.*, 200, 229, 251, 252, 253, 261, 262, 302, 349, 361 y *n.*, 365, 367, 397, 416, 418.
Monti, Vincenzo, 360 *n.*
Montoiche, Guillaume de, 161.
Mora, Juan de, 124 *n.* 2
Moral, Pablo del, 380 *n.* 3
Morales, Cristóbal de, 219.
Moratín, Nicolás Fernández de, 126 *n.* 3.
Moreau, Gustave, 41.
Moreto, Agustín, 129 *n.* 3
Morley, Thomas, 221, 241 *n.* 35
Mornet, D., 300.
Morzin, conde Fernando Maximiliano, 385.
Motton, Juan (Mouton), 62.
Mozart, Johannes Chr. Wolfgang Amadeus, 118, 228 *n.*, 229, 252 *n.*, 274, 283, 286, 288, 292, 301, 329, 334, 341 *n.* 12, 347 *s.*, 350 *s.*, 360 *ss.*, 374, 376 *ss.*, 382, *ss.*, 420.
Moretti, Federico, 308 *n.* 20.
Mudarra, Alonso de, 192 *n.* 37, 204 (v. vol. I).
Mudarra, Diego, 429.
Muffat, George, 284.
Muffat, Gottlieb, 211, 228 *n.*
Mundi, William, 206, 222.
Muñoz y Morillejo, Joaquín, 138 *n.* 26
Muris, Jean de, 216, 246 *n.* 50
Muset, Colin, 266 *n.* 14.
Mutii, Nicolo, 53 *n.*
Mutin, Ch., 194, 197, 198 *n.*, 199, 234 *n.* 1, 236 *n.* 8
Myslivecek, J., 374.

Nabucodonosor, 21.
Nanerl (Mozart), 391.
Nanini, Juan María, 115.
Napoleón, Bonaparte, 359, 396.
Nardini, Pietro, 257, 267 *n.* 16
Narváez, Luis de, 169, 204.
Nasarre, Fr. Pablo, 215, 216, 235 *n.* 8, 239 *n.* 25, 298.
Nauman, Johann Gottlieb, 360 *n.*
Navarrete y Ribera, Francisco, 129 *n.* 133, *n.* 3.
Nebra, José de, 153 *n.* 3, 379 *n.* 3.
Negri, Cesare, 88.
Nepote, Cornelio, 313.
Neptuno, 31, 91, 369.
Neri, Felipe, 11, 56.
Neri, Maximiliano, 256.
Nerón, 194.
Nesles, Blondel de, 191 *n.* 28.
Neumeister, Erdmann, 342 *n.* 15.
Neusidler, Hans, 203.
Newman, E., 294 *n.*

Nicolai, Philipp, 278.
Nicolás, príncipe, 385 *ss.*
Nicoll, Allardyce, 71 *n.* 16 (v. vol. 1).
Niecks, F., 242 *n.* 40, 380 *n.* 11.
Nietzsche, Frederick Wilhelm, 12.
Nin, Joaquín, 140 *n.* 31.
Nohl, C. F., 420.
Nonó, José, 308 *n.* 20.
Norcome (Norcum), Daniel, 221.
Notker Balbulus, 154 (v. vol. 1).
Nottebohm, Martin Gustav, 420.
Núñez, J. J., 424.

Obizzi, Pietro Enea degli, 142, *n.* 44.
Ockeghem, Jean, 62 (v. vol. 1).
Octavio, 413.
Oeglin *(Cancionero de)*, 279.
Olmeda, Federico de, 23, 132 *n.* 3.
Olmedo, Alonso de, 133 *n.* 3.
Omar Khayam, 312.
Oñate, conde de, 82, 117.
Ordei, Ascanio, 30.
Orfeo, 33, 34, 35, 92.
Orléans, duque de, 75 *n.* 28, 94, 123 *n.* 1.
Orsini, 390.
Ortiz, Diego, 181, 183 *n.*, 207, 236 *n.* 11, 258 *n.*
Osiris, 414.
Ottoboni, Cardenal, 242 *n.* 41.
Ottos (dinastía), 273.

Pablo V, 55.
Pacchierotti, Gaspare, 396.
Paehelbel, Johann, 211, 236 *n.* 14, 281, 284, 285, 288, 305 *n.* 7, 313, 344 *n.* 20.
Padilla, Juan de, 238 *n.* 21, 257 *n.*
Paganini, Nicoló, 265 *n.* 8.
Paisiello (Paesiello), Giovanni, 229, 350, 357, 361 *n.*, 386, 389, 397, 411.
Palantrotti (cantante), 49.
Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 14, 25, 56, 58, 66 *n.*, 77 *n.* 32, 80 *n.* 39, 115, 183, 236 *n.* 11, 325, 418.
Palladio, Andrea, 37, 147.
Pallavicino (Pallavicini), Carlo, 287.
Pallavicini, Cardenal, 390, 397.
Palomares, Juan de, 109.
Palomino, Antonio Acisclo, 144 *n.* 44, 379 *n.* 33.
Pamphili, cardenal, 117.
Pan, dios, 93.
Panini, G. P., 142 *n.* 44.
Panni, Giovanni Paolo, 148.
Pantalón, 27, 71 *n.* 16.
Paolo, Giovanni, 253.
Paradisi (Paradies), Pietro Domenico, 393.
Paseti, A., 141 *n.* 44.
Pasquarisello, 412.
Pasquetti, G., 79 *n.* 38.
Pasquini, Bernardo, 225, 243 *n.* 44.
Pater, Walter, 40, 42, 76 *n.* 28.
Patin, Jasques, 93.
Paumann, Conrad, 202, 209 *n.*
Pedrell, Felipe, 23, 103, 106, 107, 157, 160 *n.*, 190 *n.* 13, 205 *n.*, 235 *n.* 8, 237 *n.* 17, 239 *n.* 22, 246 *n.* 49, 265 *n.* 7, 297, 298, 301, 309 *n.* 25, 379 *n.* 3, 380 *n.* 3.
Pedro de Aragón, 136 *n.* 5.
Peerson, Martin, 221, 222, 241 *n.* 36.
Peiró, José, 103, 133 *n.* 3, 148.
Peleo, 93.
Pellicer, Casiano, 100 *n.*
Pellico, Silvio, 360 *n.*
Pellissier, G., 75 *n.* 28.
Pember, Edward, H., 115.
Penni, Luca, 34 *n.*
Pepino el Breve, 195 *s*, 236 *n.* 7.
Pepusch, John Christopher, 142 *n.* 44, 306 *n.* 20, 334, 343 *n.* 17.
Pérez, David, 394.
Pérez Ballesteros, 23 *n.*
Pergolese (Pergolesi), Giovanni Battista, 347, 351, 361 *n.*, 384, 392.
Peri, Jacopo, 11, 26, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 58, 60, 62, 63, 64, 73 *n.* 21, 74 *n.* 26, 80 *d.* y *t.*, 110, 142 *n.* 44, 200, 302, 360.
Perrin, Pierre, 82, 95, 120 *s.*
Perusio, Matheus de, 202.
Pesaro, D., de, 430.
Petit de Julleville, Louis, 71 *n.* 16, 75 *n.* 28, 92 *n.* (v. vol. 1).
Petrarca, Francesco, 76 *n.* 28 411 (v. vol. 1).
Petrucci, Ottaviano, 191 *n.* 30 (v. vol. 1).
Paul (Peuerl), Peurl, 176.
Pezel, Johann, 190 *n.* 17, 284, 305 *n.* 8.

Phalese, Pierre, 205.
Phélypeaux, 227.
Philidor, Andrés Danican, 227, 352, 356 380 *n.* 5, 392, 403.
Philips, Peter, 47 *n.*
Piccini (Piccinni) Nicola (Niccolò), 347, 350 *ss.*, 393, 396, 398 *s.*, 403, 406.
Pico della Mirandola, Giovanni, 71 *n.* 18.
Picot, E., 71 *n.* 16, 92 *n.*
Pierrot (Pedrolino), 71 *n.* 16.
Pifaro, Marcantonio dei, 240 *n.* 33.
Pilkington, Francis, 221, 341 *n.* 35.
Pincherle, Marc, 264 *nn.* 1 y 3, 265 *n.* 6.
Piombo, Sebastian del, 73 *n.* 21.
Pirenne, H., 190 *n.* 19, 197.
Pirro, André, 199, 336 *n.* 6, 342 *n.* 13.
Pisador, Diego, 192 *n.* 34, 204 (v. vol. 1).
Pistoia, Antonio Cammelli, il, 34.
Pitágoras, 214, 299, 309 *n.* 25, 338 *n.* 8.
Pitti, de Florencia, 49.
Plá, Manuel, 266 *n.* 14, 379 *n.* 3 *s.*
Planipedes, 70 *n.* 16.
Plattard, Jean, 42 *n.* 69 *n.* 2, 76 *n.* 28.
Platti, Giovanni, 224, 242 *n.* 40, 373, 377, 381 *n.* 16.
Plauto, 31, 32, 36.
Pléyade, la, 40, 41.
Pleyel, Ignaz, 382, 387.
Plutarco, 325.
Pochon, A., 356 *n.*
Pohl, Richard, 420.
Poitiers, Fortunato de, 189 *n.* 12.
Polignac, Cardenal Melchor de, 142 *n.* 44, 148.
Poliuto, 369.
Poliziano, Angelo Ambrogini, 11, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 59, 71 *n.* 18, 72 *n.* 18.
Pompadour, Jeanne Antoinette Poisson, marquesa de, 241 *n.* 37, 392.
Ponte, Lorenzo da, 382.
Porpora, Niccolo (Nicola), 333, 349, 385.
Porta, Giovanni, 287.
Portigaler, 203 *n.*
Pouplinière (La Popeliniere), Alexandre Jean Joseph Le Riche de la, 337 *n.*, 427.
Poussin, Nicolás, 226.
Praetorius (Schulze, Schultheiss), Bartholomeus, 281 *n.*; Godescalcus, 281 *n.*; Hieronimus, 281 *n.*; Jacob, 281 *n.*; Michael, 68, 189 *n.* 12, 233, 240 *n.* 33, 249, 270, 281 *n.*
Pratella, Balilla, 114, 115 *n.*
Praxiteles, 348.
Prévost D'Éxmes., 121 *n.*
Príncipe de Asturias, 106.
Procris, 106 *n.*
Prod homme, J. G., 260 *n.*, 420.
Prometeo, 420.
Proust, Marcel, 151, 342 *n.* 12.
Provenzale, Francesco, 122.
Prunières, Henri, 47 *n.*, 48, 58 *n.*, 69 *n.*, 6, 70 *n.* 16, 71 *n.* 16, 72 *n.* 20, 76 *n.* 30, 80 *n.* 44, 90, 91, 94, 113, 117, 121 *n.* 123 *n.* 1, 137 *n.* 7, 139 *n.* 27, 140 *n.* 37, 141 *n.* 44, 147, 148, 168 *n.*, 191 *n.* 31, 200 *n.*, 264 *n.* 4, 267 *n.* 19, 354 *n.*, 376, 379 *n.* 1, 420 (v. vol. 1).
Ptolomeo VII, 234 *n.* 1.
Puerta, A. de la, 379 *n.* 3.
Puerto, Diego del, 204.
Puerto Carrero (s. xv), 183 *n.*
Pulci, Antonio, 22.
Pulci, Bernardo, 22.
Pulci, Luigi, 72 *n.* 18, 157.
Pulcinella, 70 *n.* 16, 71 *n.* 16.
Purcell (Purcell Porsel), Henry, 221, 221 *n.*, 225, 226, 241 *n.* 36, 257, 267 *n.* 16, 332 *ss.*, 344 *n.* 20.

Quadrio, Javier, 71 *n.* 16.
Quagliati, Paolo, 258.
Quantz, Johann Joachim, 287, 320 *s.*
Quevedo, Francisco Gómez de, 109, 135 *n.* 3.
Quinault, Philippe, 120, 302, 303, 364.
Quintiliano, Marco Fabio, 361 *n.*
Quiñones de Benavente, Luis, 133, *n.* 3, 134 *n.* 3, 135 *n.* 3.
Quirós, 127 *n.* 3.
Quittard, H., 116 *n.*

Racine, Jean Baptiste, 303, 358.
Rakoczy (Francisco II), 121.
Radet, E., 121 *n.*
Radiguer, H., 379 *n.* 1.
Rafael Sanzio (Santi), 31, 34 *n.*, 370, 391,
Rameau, Jean Philippe, 120, 142 *n.* 44,

149, 184, 194, 225 *ss.*, 243 *n.* 44, 260, 267 *n.* 16, 289, 290, 291, 293, 296, 299, 306 *n.* 20, 307 *n.* 20, 313, 347 *ss.*, 352 *s.*, 361 *s.*, 369, 373, 377 *n.*, 384, 389, 392, 416, 427.
Ramos de Pareja, Bartolomé (Bartolommeo), 179, 293, 429, 431.
Ramsay, M. W., 421.
Rasi, Luigi, 71 *n.* 16.
Raval, Sebastián, 207.
Ravel, Maurice, 40, 233.
Redford, John, 206.
Reese, G., 79 *n.* 34.
Regnart, J., 280.
Reid, Thomas, 299 *n.*, 300 *n.*
Reina Ginebra, 89.
Reinken, Johann, 312, 315 *s.*
Rellstab, Johann Karl Friedrich, 413.
Remi, Phelipe de, 166.
Remiro, M., Gaspar, 423.
Reni, Guido, 226.
Requeno, Vicente, 294 *n.*, 304, 309 *n.* 26, 310 *n.* 31.
Resa, Juan de, 222 *n.*
Resi (cantante), 49.
Reutter, Johann Adam Karl Georg, 420 *n.* 1.
Revulgo, Mingo, 106.
Reyes Católicos, 125 *n.* 3.
Riario, Cardenal, 36.
Riaño, Juan Facundo, 158, 198 (v. vol. I).
Ribera, Julián, 129 *n.* 3, 130 *n.* 3, 144, 158, 235 *n.* 7 (v. vol. I).
Ricardo Corazón de León, 190 *n.* 15, 191 *n.* 28.
Richardson, H. B., 157 *n.* 164 *n.*, 186 *n.* 3. 187 *n.* 6, 189 *n.* 12, 191 *n.* 26 (v. vol. I).
Richelieu, Armand Jean du Plessis, duque cardenal de, 94.
Richter, F. X., 374.
Riemann, Hugo, 116 *n.*, 204 *n.*, 376.
Rigaud, Hyacinthe, 226.
Rimbault de Vaqueiras, 166.
Reinaldo, 142 *n.* 44.
Rinuccini, Ottavio, 11, 45, 48, 49, 51, 52, 59, 59 *n.*, 74 *n.* 26, 119, 141 *n.* 44, 281, 360.
Rizzi (Rici), 144 *n.* 44.
Roca, Joaquín de la, 379 *n.* 3.
Roca, M. de la, 379 *n.* 3.
Rochester, Lord, 405 *n.*
Rocoulles, madame de, 319.
Rodríguez de Hita, Antonio, 296, 307 *n.* 20, 379 *n.* 3.
Rodríguez de Lena, Pedro, 187 *n.* 11.
Rogeri, J. B., 269.
Rohan, duque de, 405 *n.*
Rojas, Agustín de, 134 *n.* 3.
Rojas, Francisco de, 429.
Rojas Zorrilla, Francisco, 148.
Rolland, Romain, 12, 20, 23, 34, 44, 45, 52, 57 *n.*, 60, 62, 69 *nn.* 6 y 8, 70 *n.* 14, 71 *n.* 17, 72 *n.* 21, 73 *n.* 21, 74 *n.* 24, 79 *n.* 35, 80 *n.* 41, 113, 117, 121 *n.*, 122, 135 *n.* 3, 137 *n.* 14, 140 *n.* 38, 147, 168 *n.*, 237 *n.* 15, 287, 289, 305 *n.* 10, 306 *nn.* 12 y 15, 336 *n.* 7, 341 *n.* 12, 344 *n.* 20, 345 *n.* 21, 369, 378 *n.* 1, 380 *n.* 7, 429.
Romanina (Caterinuccia Martinelli), la, 66.
Romano, Alessandro, 240 *n.* 33.
Romanus, Antonius, 202.
Romaña, Padre, 108.
Romero, Mateo, 102 *n.*, 108.
Ronsard, Pierre de, 13, 40, 41, 42, 73 *n.* 21, 75 *n.* 28, 76 *n.* 28, 78 *n.* 32, 80 *d.*, 88, 89.
Rore, Cipriano de, 25, 62, 183.
Rosa, Salvator, 117.
Rosales, Antonio, 379 *n.* 3 *s.*
Rosenmueller Johann, 284, 291, 305 *n.* 8, 314.
Rospigliosi, Giulio (Papa Clemente IX), 141, *n.* 44, 117, 350, 429.
Rossi, Lorenzo, 242 *n.* 39, 256.
Rossi, Luigi, 113, 116, 135 *n.* 3, 344 *n.* 20.
Rossi, Michelangelo, 141 *n.* 44, 224, 242 *n.* 39.
Rossini, Gioacchino Antonio, 51, 118, 351, 373, 380 *n.* 3, 415.
Rouanet, 425.
Roullet, le Bailly de, 356, 364.
Rousseau, Jean Jacques, 289, 300 *n.*, 352 *s. n.*, 356, 360 *n.* 388, 399, 427 *s.*
Roussier, 307 *n.* 20.
Roy, Adrian le, 80 *d.*
Royer, Joseph Nicolas Pancrace, 229.
Rubens, Peter Paul, 138 *n.* 26, 143 *n.* 44.

Ruckers, Hans, 246 *n.* 54.
Rue, Pierre de la, 62.
Rugero, 103, 148.
Ruiz, Juan (Joan Roiz). V. Arcipreste de Hita.
Ruiz de Ribayaz, Lucas, 192 *n.* 35.
Rummelant (Rumelant), maestro, 191 *n.* 28.

Sabadini, B., 141 *n.* 44.
Sabbattini, 95.
Sácadas, 79 *n.* 34.
Sacrati, F., 119, 141 *n.* 44.
Sachini (Sacchini), Antonio María Gaspero, 357 *ss.*, 361 *n.*, 398.
Sachs, Curt, 164, 165, 166, 167, 168, 172, 187 *n.* 8, 188 *n.* 12, 189 *n.* 12, 190 *n.* 19, 191 *n.* 24, 209 *n.*, 211, 234 *n.* 1, 237 *n.* 16, 278, 305 *n.* 4, 327, 441 (v. vol. I).
Saint-Foix, Marie Olivier Georges, conde de (Sainte), 398, 420.
Salas, José de, 133 *n.* 3.
Salazar, Adolfo, 243 *n.* 46.
Salazar y Torres, 133 *n.* 3.
Saldoni, Baltasar, 109.
Salgado, Francisco, 107.
Salieri, Antonio, 358.
Salieri, 409 *ss.*
Salinas, Francisco de, 28 *n.* 27, 125 *n.* 3, 127 *n.* 3, 157, 207, 298, 304, 340 (v. vol. I).
Salisbury, conde de, 241 *n.* 36.
Salmon, maître, 93.
Salò, Gasparo da (Bertolotti), 249, 252, 264 *n.* 1, 265 *n.* 8, 269.
Salzburgo (monje de), 279.
San Cornelio, 196.
San Eugenio (arzobispo de Toledo), 85.
San Felipe Neri, 55.
San Francisco, 20.
San Gregorio, 145, 213 (v. vol. I).
San Ignacio de Loyola, 115.
San Isidoro, 164, 165, 188 *n.* 12, 195, 212 *n.* (v. vol. I).
San Jerónimo, 194 (v. vol. I).
San Juan Bautista, 22, 129 *n.* 3.
San Juan, José, 379 *n.* 3.
San Julián, 194.
Sancha, Antonio, 428.
Sánchez de Arévalo, Ruy, 238 *n.* 21.
Sánchez de Badajoz, Diego, 126 *n.* 3, 128, 129 *n.* 3, 130 *n.* 3, 137 *n.* 5.
Sánchez de Madrid, J., 308 *n.* 20.
Sancho IV el Bravo, 235 *n.* 8.
Sancho Panza, 369.
Sand, Maurice, 71 *n.* 16.
Sanmartini (Sammartini), Giovanni Battista, 376, 396, 398.
Sannazaro, Jacopo, 146.
Sannio, 70 *n.* 16.
Santa Isabel, 235 *n.* 6.
Santa María, Fray Tomás de, 181, 194, 201, 205, 209 *n.*, 236 *n.* 11.
Santa María de Fuentes, Fray Manuel, 307 *n.* 20.
Santa Ursula, 24.
Santiago de Compostela, 279, 305 *n.* 4.
Santillana, marqués de, 160.
Sanz, Gaspar, 175, 191 *n.* 35.
Sanz del Castillo, Andrés, 135 *n.* 3.
Sarracinelli, Fernando, 140 *n.* 28.
Sarti, Giuseppe, 229, 357, 361 *n.*, 386, 412.
Sasánidas, 144.
Saúl, 419.
Sax, Adolphe, 149.
Sbarra, F., 141 *n.* 44.
Scala, Flaminio, 71 *n.* 16.
Scarlatti, Alessandro, 115, 122, 142 *n.* 44, 159, 225, 261 *s.*, 267 *n.* 16, 333, 347 *s.*, 371, 374, 394, 416.
Scarlatti Domenico, 62 *n.*, 122, 184, 208, 223, 225, 226, 229, 241 *n.* 36, 242 *n.* 41, 243 *n.* 41, 290, 313, 324, 333, 384.
Schafer, Karl, 234 *n.* 4, 240 *nn.* 28 y 30, 246 *n.* 51.
Schaeffner, André, 430 *s.*
Scheibe, J. A., 363, 369.
Scheidt, Samuel, 210, 236 *n.* 12, 271, 281, 284, 430.
Schein, J. H., 257, 267 *n.* 16, 271, 305 *n.* 7.
Schnittelbach, Nathanael, 283.
Schenk, Johann, 387.
Scherillo, Michele, 141 *n.* 42, 380 *n.* 4.
Schering, Arnold, 45, 46, 47, 55 *n.*, 75 *n.* 27, 80 *t.*, 115, 190 *n.* 17, 191 *n.* 28,

201, 202, 204 *n.*, 243 *n.* 44, 420, 422 (v. vol. 1).
Schikaneder, Emmanuel, 408, 419.
Schlick, Arnolt (Arnold), 203, 208 (v. vol. 1).
Schlesinger, Cattleen, 237 *n.* 17 (v. vol. 1)
Schmetzel (Schnetzler, Snetzler), Johann, 242 *n.* 40.
Schmid, E. F., 420.
Schobert, Johann, 374, 377, 392.
Scholes, Percy A., 220 *n.*
Schroeter, Christoph Gottlieb, 234 *n.*, 307 *n.* 20.
Schubert, Otto, 138 *n.* 26, 143 *n.* 44.
Schulz (v. Praetorius), 281.
Schumann, Robert, 291, 311, 336 *n.* 5.
Schurig, A., 360 *n.*, 396, 411 *s.*, 420.
Schütz, Heinrich, 68, 271, 280, 281, 282, 287, 291, 305 *n.* 5, 335 *n.* 1, 344 *n.* 20.
Schwartz, M., 306 *n.* 18.
Schwarzenberg (familia), 374.
Schweitzer, A., 342 *n.* 13, 402.
Sedaine, Michel, 356.
Seeger, J., 374.
Segura, Juan Lorenzo, 155 *n.*, 166.
Seikilos, 421 *s.* (v. vol. 1).
Selle, Thomas, 314.
Selma, Bartolomé de, 259, 267 *n.* 17.
Semele, 199.
Sénart, Maurice, 77 *n.* 32.
Séneca, 36.
Senfl (Senfel), Ludwig, 305 *n.* 5.
Sermoneta, Caroso da, v. Caroso.
Serre, Jean Adam, 307 *n.* 20.
Sesa, duques de, 86.
Sforza, Gian-Galeazo, 32, 33, 140 *n.* 42.
Shakespeare, 220, 230, 349.
Sibila, 129 *n.* 3.
Sibila, reina, 136 *n.* 5.
Sidney, Sir Philip, 220.
Signorini, Giov. Battista, 142 *n.* 44.
Silbermann, Andreas, 246 *n.* 56, 321
Sincero, D., 204 *n.*
Sisí, Juan, 379 *n.* 3.
Sixto IV (Papa), 36.
Sixto V (Papa), 98.
Sobiesky, Juan, 121.
Sodoma (Giovani Antonio Bazzi, il), 32.
Soffredini, M. A., 379 *n.* 1.
Sófocles, 43.
Solalinde, Antonio G., 238 *n.* 20.
Solano y Lobo, Narciso Agustín, 107, 370 *n.* 3.
Solerti, A., 12, 45 *n.*, 55 *n.*, 57 *n.*, 69 *n.* 6.
Soler, P. Antonio, 229, 243 *n.* 44, 246, *n.* 49, 307 *n.* 20, 382.
Solís, Antonio, 107, 108, 139 *n.* 26.
Somis, Lorenzo Giovanni, 257.
Sordello, Andrea, 32 *n.*
Sorge, G. A., 307 *n.* 20.
Soriano (Suriano), Francesco, 56.
Soriano Fuertes, Mariano, 246 *n.* 49.
Soto, José, 205 *n.*
Soto, Pedro, 205 *n.*
Soto de Langa, Francisco, 11, 79 *n.* 39, 80 *n.* 39, 205.
Spagna, Arcangelo, 79 *n.* 38.
Spataro (Spadaro, Spadarius), Giovanni, 431.
Spell, R., 300 *n.*
Spencer Kennard, J., 71 *n.* 16.
Spenlé, J. E., 277 *n.*
Spenser, Edmund, 220.
Spinacino (Spinaccino, Spinnacino), Francesco, 209.
Spörl *(Cancionero de)*, 279 *n.*
Squarcialupi, Antonio (degli Organi), 204.
Stainer (Steiner), Jakob, 253.
Stamitz, Johann Anton, 274, 373 *ss.*, 377 *n.*, 403.
Staufen (Hohenstaufen), 373.
Steffani, abate, Agostino, 48, 116, 141 *n.* 44, 275, 287, 290, 291, 333, 373.
Steglich, R., 379 *n.* 1.
Steiger, Arnold, 187 *n.* 7.
Steiner, Jacob, 270.
Stendhal (Henry Beyle), 325 *n.*, 355 *n.*, 365 *n.*, 389.
Stephanus (obispo), 196.
Stich ("Punto"), Jan Václar (Johann Wenzel), 403.
Stone, W. H., 157 *n.*
Strabon, Walafrid, 235 *n.* 5.
Stradivari (Stradivarius), Antonio, 253, 254 *n.*, 269.
Straeten, Van der, 199 *n.*, 246 *n.* 51, 252 *n.*
Striffling, L., 353 *n.*
Striggio, Alessandro, 11, 26 *s.*, 66, 147.

Strozzi, Bárbara, 113.
Strozzi, Giulio, 49, 141 *n.* 44.
Suard, J. B. S., 358.
Subirá, J., 140 *n.* 29, 319 *n.* 3.
Suetonio, 194.
Symonds, John Addington, 16, 20, 33 *n.*, 69 *n.* 3, 73 *n.* 22, 74 *n.* 23.
Sweelinck, Jan Pieters, 208, 210, 284, 430.
Swieten, Gottfried, von, 407.

Tabarino (comediante), 71 *n.* 16.
Tabourot, Jehan, v. Arbeau, Thoinot.
Tacca, F., 142 *n.* 44.
Taccone, Baldassarre, 34.
Tafall, P. Santiago, 305 *n.* 4.
Taisnier, Jean, 214 *n.*
Tallis (Tallys, Talys), Thomas, 206, 222 *n.*
Tannhauser, 279.
Tarsis, Juan de (conde de Villamediana), 97, 123 *n.* 2, 147.
Tartini, Giuseppe, 257, 263, 265 *n.* 8, 293, 307 *n.* 20, 399.
Taskyn (Taskin), Pascal, 232.
Tasso, Torcuato, 33, 35, 38, 44, 45, 58, 70 *n.* 16, 72 *n.* 21, 73 *n.* 21, 74 *n.* 26, 88, 91, 368, 411.
Taverner, John, 206.
Tebaldi, Antonio, 126 *n.* 3.
Telemann, Georg Philipp, 211, 236 *n.* 15, 271, 284, 285, 287, 289, 290, 291, 292, 306 *n.* 14, 318, 324, 333, 367 *s.*, 386, 388, 392.
Tenaglia, Antonio Francesco, 113.
Teócrito, 21, 69 *n.* 7.
Teodorico I, 153.
Teodosio, 145, 194, 196, 235 *n.* 6.
Teófilo (monje), 235 *n.* 6.
Terencio, 31, 32, 36, 314.
Terradellas, Domingo (Domenico Terradeglias), 361 *n.* 394.
Terry, Ch. Sanford, 335 *n.* 3.
Tetis, 93, 368.
Thibaut, Joachim, 78 *n.* 32.
Thollen, A., 143 *n.* 44.
Thun, condesa de, 385.
Ticknor, G., 71 *n.* 16.
Tieffenbrücker, Gaspar, v. Duiffoprugcar.
Tielke, J., 266 *n.* 12.
Tiépolo, Giovanni Battista, 118.
Tiersot, Julien, 335 *n.* 2, 341 *n.* 9, 379 *n.* 1.
Tilly, Johan Tserclaes, conde de, 277.
Tintoretto, Jacopo Robusti, il, 73 *n.* 21, 118, 249, 364 *n.* 1, 270.
Tirabassi, Antonio, 74 *n.* 26, 79 *n.* 35.
Tirso de Molina, 410, 412.
Titelouze, Jean, 209 *n.*
Titiro, 188 *n.* 12.
Tiziano Vecelli (Vecellio), 73 *n.* 21, 370.
Toderini, J. B., 428.
Toeschi, C. G., 374.
Torelli (Torrelli), Gasparo, 287.
Torelli Giuseppe, 257, 263, 368.
Torelli, Jácomo (Jacopo), 95, 116, 142, *n.* 44.
Torre, F. de la, 192 *n.* 33.
Torrefranca, Fausto, 224, 242 *n.* 40, 243 *n.* 48, 381 *n.* 16.
Torres Naharro, Bartolomé, 126 *n.* 3, 127 *n.* 3.
Torres de Villarroel, 379 *n.* 3.
Torri, Pietro, 287.
Torrijos, Fernando de, 126 *n.* 3.
Toschi, P., 69 *n.* 6.
Tosi, Pier Francesco, 373.
Toth, Karl, 243 *n.* 46.
Trabaci (Trabacci), Giovanni Maria, 207, 209 *n.*
Traetta, Tommaso (Michele Francesco Saverio), 349, 357, 373, 394.
Trajano, 31.
Trend, J. B., 305 *n.* 4.
Trillo y Figueroa, Francisco, 109.
Truffaldin, 136 *n.* 3.
Tudor (casa de los), 112.
Tuma, Franz, 374.
Turini, Francesco, 229.
Tyard, Pontus de, 41, 76 *n.* 28.
Tye, Christopher, 206.
Tyndale, William, 220.

Uceda, condesa de, 143 *n.* 44.
Ugolini, Baccio, 34.
Ugolino (Lamento del conde), 49, 50, 70 *n.* 33.
Ulises, 100 *n.*
Ulloa, Pedro de, 308 *n.* 20.
Urbino, Conde Federico de, 142 *n.* 44.

Ureña, marqués de, 296.
Ureña, Pedro de, 296 *n.*

Valbuena, A., 74 *n.* 23, 99 *n.*, 137 *n.* 25, 138 *n.* 26.
Valderrábano, Enríquez de, 204 (v. vol 1).
Valdés, Juan de, 126 *n.* 3.
Valencia, Fray Diego de, 159, 165 *n.*
Valente, Antonio, 207, 208.
Valois (casa de), 28 *n.*, 82, 84, 88, 146, 167 *n.*, 171 *n.*
Pietro della Valle, 58.
Valledor, Jacinto, 380 *n.* 3.
Vallejo, Canónigo, 195.
Valloti, F. A., 308 *n.* 20.
Valls, Francisco, 271, 293, 294, 295, 309 *n.* 26, 336 *n.* 8.
Vanhall (Wanhall), Johann Baptiste, 368, 399.
Vanozza, 34.
Vargas, 133 *n.* 3.
Vauquelin de la Fresnaye, 427.
Vázquez, Juan, 205, 280.
Vecchi, Horacio (Orazio), 11, 12, 27, 28, 29, 31, 107, 111, 146, 163.
Vega, Gerónimo de, 429.
Velásquez, Diego, Rodríguez de Silva, 130 *n.* 3.
Vélez, Juan, 135 *n.* 3.
Vélez de Guevara, Luis, 429.
Velluti, Giovanni Battista, 396.
Vendôme, conde de, 75 *n.* 28.
Venegas de Henestrosa, Luis, 181, 201, 203 *n.*, 204, 205.
Veneziano, Antonio, 197.
Venosa, Gesualdo de, 25, 51, 240 *n.* 33.
Venus, 31, 101, 106, 126 *n.* 3, 139 *n.* 26, 142 *n.* 44, 143 *n.* 44.
Veracini, Francesco Maria, 257, 263, 267 *n.* 16.
Vernio, conde de, v. Bardi.
Veronese, Paolo Cagliari, 61 *n.*, 73 *n.* 21, 118.
Viadana Ludovico (da), 258 *n.*
Viardot, Paulina, 359.
Vicentino, Nicolás, 66 *n.*, 240 *n.* 33.
Victerp, Obispo, 235 *n.* 5.
Victoria, Tomás Luis de, 14, 19, 101, 325.
Vidal, F., 379 *n.* 3.
Vila, Moen Pedro Alberto, 205, 219.
Villada (racionero), 205, 219.
Villalba Muñoz, Luis, 246 *n.* 49.
Villalón, Cristóbal de, 266 *n.* 14.
Villalpando, J., 426.
Villamediana, conde de, v. Tarsis, Juan de.
Villasandino, v. Alvarez de.
Villaviciosa, Sebastián, 129 *n.* 3, 133 *n.* 3.
Villanis, Luigi Alberto, 224, 225, 242 *n.* 38, 243 *n.* 48, 264 *n.* 5.
Villon, François de Moncorbier, 40, 41.
Vim Salor, Galfridus de, 190 *n.* 15.
Vinci, Leonardo de, 24.
Viola, Alfonso della, 31, 34.
Viola, Andrea della, 35.
Violini, Camilo, 142 *n.* 44.
Virdung, Sebastián, 198, 203, 215, 220, 239 *n.* 25.
Virgilio, 31, 125 *n.* 3, 314.
Vitali, Filippo, 112.
Vitali, Giovanni Battista, 257, 259, 261, 267 *n.* 16.
Vitaliano (Papa), 195.
Vittori, Loreto, 52 *n.*
Vivaldi, Antonio, 236 *n.* 13, 257, 261, 263, 267 *n.* 16, 282, 329, 344 *n.* 20, 368.
Vogelweide, Walter de la, 69 *n.* 3, 191 *n.* 28.
Vogler, Johann Caspar, 317, 402.
Voltaire, François Marie Arouet, 142 *n.* 44, 149, 277, 287, 369, 393, 403, 405 *n.*
Vossler, Karl, 96, 137 *n.* 21.
Vrede (Urrede), Juan de, 126 *n.* 3.
Vulcano, 99 *n.*, 135 *n.* 3.

Wace, Norman (Wace el normando), 189 *n.* 12, 214 *n.*
Wagenseil, Georg Christopher, 374, 376, 392, 420 *n.* 1.
Wagner, Ricardo, 144 *n.* 25, 310 *n.* 29, 327, 362, 365 *s.*, 369, 384.
Waldstein, Ferdinand Ernst Gabriel, conde de, 374.
Wallenstein, Albrecht Eusebius Wenzel, von, 277.
Walker, E., 221 *n.*
Walther, Johann, Jakob, 324.
Wangemann, O., 79 *n.* 38.

Wanhall (v. Vanhall).
Warlock, Peter, 140 *n.* 34.
Watteau, Jean Antoine, 41, 226.
Weber, Aloysia, 402 *ss.*
Weber, Constancia, 402, 405.
Weber, Carl Maria von, 172 *n.*, 387, 406, 418 *s.*
Weelkes, Thomas, 221, 241 *n.* 35.
Weiditz, Hans, 145.
Weibach, W., 143 *n.* 44.
Wellesz, Egon, 145.
Welsford, Enid, 71 *n.* 16.
Werckmeister, Andreas, 323, 327, 337 *n.* 8.
Werner, J. G., 369.
Wert, Giachino (Jacobo de Wert, llamado Jachet), 62, 219.
Wieland, Christoph Martin, 402, 419.
Wilcken, Ana Magdalena, 317.
Willaert, Adriano, 62, 76 *n.* 32, 183, 196, 206, 210, 219.
Williams, C. F., Abdy, 335 *n.* 4.
Witiza, rey, 194, 195.
Wolf, Johannes, 18, 166, 204 *n.*, 234 *n.* 1, 278, 279 *n.*, 281, 305 *n.* 3, 431.
Worringer, G., 151.
Wurtemberg, duque, 396.
Wyzewa, Theodor de, 398, 420.

Zacconi, L., 252 *n.*
Zacharia, 341 *n.* 12.
Zachau, F. Wilhelm, 315.
Zamora, Antonio de, 133 *n.* 3, 179 *n.* 3.
Zanni (Juanito), 70 *n.* 16.
Zarlino, Gioseffo, 62, 66 *n.*, 297, 340.
Zasinger, Matthäus, 146.
Zenale, Bernardino, 269.
Zeno, Apostolo, 303.
Zerlina, 412.
Ziani (Pietro Andrea y su sobrino Marco Antonio), 287.
Ziegler, Gotthilf, 317.
Zumsteeg, Johann Rudolf, 389.

INDICE GENERAL

CUARTA PARTE: EL BARROCO

(continuación)

Página

Capítulo III: Estilo vocal y estilo instrumental. El descubrimiento de un Nuevo Mundo y el Drama musical. Sentido expresivo de la voz humana en la *Opera in musica.* Capacidad sintética del nuevo género. Elementos plásticos y musicales vivientes en el Renacimiento al llegar la *Opera in musica.* Las laudas representadas. Las *Divozione.* El *Corrotto* y su versificación. La *Sacra Rappresentazione.* Su interpretación. Los *ingegni* escénicos. La música en las representaciones sacras. Trozos monódicos y polifónicos. Los *intermezzi.* El Madrigal representado. Evolución expresiva de la Polifonía madrigalista. Tendencia hacia el predominio de la voz. El Madrigal con argumento. Striggio, Vecchi, Banchieri. Distribución de las voces polifónicas en la representación. *La Commedia dell'Arte.* La comedia latina y la nueva comedia italiana. Su popularidad. León X. Comedias latinas en las cortes italianas. Su carácter espectacular. La *Favola pastorale.* Antecedentes. Poliziano. La *Favola di Orfeo.* Sus dos redacciones. Transición hacia el drama pastoral. Tasso y Guarini. La lengua vulgar en el teatro. Falta de público y de sentido popular. Decadencia de la comedia erudita. La *Farsa.* Sus transformaciones. Predominio de lo lírico sobre lo dramático en el arte italiano. Ambiente refinado, propicio para la llegada de la *Opera in musica.* La *Academia de Música y de Poesía* parisiense. Los poetas de la *Pléyade* y sus músicos. Lejeune, Mandult. La ilusión del teatro a la antigua. La *camerata* del Conde Bardi en Florencia. Sus poetas y sus músicos. Galiei, Rinuccini, Peri, Caccini, J. B. Doni. *In armonia favellare.* La ópera florentina. El *Oratorio,* en Roma. Su primera época. San Felipe Neri, Animuccia, Ancina, Soto de Langa. La *Rappresentazione di Anima e di Corpo,* de Emilio dei Cavalieri. Progresos de la Opera. Claudio Monteverde. Su aportación al Drama musical. Intensidad expresiva de su genio. Sus Madrigales y sus Operas. Los teatros públicos en Venecia. 11

Capítulo IV: Transformación de los espectáculos y fiestas suntuarias durante el siglo XVII. Opera, Ballet de corte y Zarzuela. Los pequeños géneros teatrales en España: entremeses, bailes, mojigangas, tonadillas, jácaras y fines de fiesta. Fiestas oficiales en España en los siglos XVI y XVII. Los primeros *entremeses* en Francia, Italia y España. Mascaradas de corte. Su organización en Francia por los poetas de la *Pléyade.* Especies poético-danzables. Los primeros ballets en la corte de los Valois. Mascaradas con argumento en España. La compañía de los *Gelosi* en París. El *Ballet comique de la Royne.* Beaujoyeulx. La *Mask* en Inglaterra. Diferentes especies del ballet barroco. La música en los primeros conatos de teatro profano español. Lope de Vega y el

Página

teatro de su tiempo. *Moralidades* de Lope. La corte de Felipe III y sus espectáculos. Su semejanza con los espectáculos franceses coetáneos. *La Selva sin Amor.* Felipe IV y Calderón de la Barca. *Fiestas de Zarzuela. El Jardín de Falerina.* Contemporáneos de Calderón. *El Laurel de Apolo* y *La Púrpura de la Rosa.* Juan Hidalgo y el estilo recitativo. Solís, Diamante y otros. Don Sebastián Durón. Extensión de la influencia italiana. Ultimas formas menores de la polifonía profana; *Canzonette, Canzone a ballo* y *Cantade.* Las *Nuove Musiche* de Caccini y la monodía de salón. El *aria, air, ayre.* Otros tipos breves. La *Cantata.* Sus dos tiempos. Monteverde, Mazzocchi, Carissimi. La *cantata da camera.* Las grandes Cantatas y Oratorios de Carissimi. El Oratorio en latín. Segunda época del Oratorio. Ornamentación barroca y fastuosidad ornamental. Los *Intermezzi* en el siglo XVII. Desarrollo y expansión de la *opera in musica.* La escenografía barroca. La Opera romana. Los Barberini. Bernini. Comedias españolas con música en Nápoles. El Conde de Oñate. La ópera para el gran público. El empresario. Cavalli. La Opera veneciana. Mazarino en Francia. Lully y sus transformaciones del *ballet de cour.* La *Comedia-ballet* y la *Opera-ballet.* Luis XIV. Perrin y Cambert. La Opera dramática de Lully. Consecuencias económicas de la guerra de Treinta Años para Francia, Austria y Alemania. La paz de los Pirineos y España. Estado económico de otros países europeos. Su influencia en el desarrollo de la Opera internacional. Marco Antonio Cesti. Operas para la exportación. El *aria da capo.* Los Scarlatti. El italianismo invasor. Reacción contra él en la *Opéra comique.* Su fusión en la corriente de la *Opera bufa.* 82

QUINTA PARTE: ROCOCO y CLASICISMO

Capítulo I: Los instrumentos medievales en España y su acoplamiento. Textos literarios e iconografía. Los instrumentos en el Renacimiento. El acompañamiento de la voz y el concierto instrumental. Las danzas. Su influencia sobre la música instrumental. Danzas medievales y del Renacimiento. La danza en la época barroca. Música para ser escuchada. Las "piezas" para clave. Su carácter imitativo y representativo, derivado de las danzas. La variación ornamental. Hacia la Fuga y la Sonata. Las formas barrocas hasta J. S. Bach. Desarrollo del sentido armónico. El acorde. Su aplicación en los instrumentos. Primeros tipos instrumentales: 1º formas que proceden de la Polifonía profana. 2º formas derivadas de la ornamentación instrumental. 3º tipos derivados de las especies danzables. Sonata *da chiesa* y Sonata *da camera.* La *Suite* de danzas. El principio dinámico orgánico. Estilo concertante y estilo sinfónico. 153

Capítulo II: Los instrumentos de teclado. El órgano. Su antigüedad. Organos bizantinos y árabes en Occidente. La corte de Carlomagno. Iconografía medieval. Positivo y Portativo. La improvisación ornamentada. Primeras tablaturas de música para órgano. Alemania. Italia. España. Antonio de Cabezón. Santa María. Los viajes de Cabezón. Primeros tratados de tablatura para órgano en Francia y Países Bajos. Los músicos españoles en la corte virreinal de Nápoles. La primera escuela napolitana para tecla. Tientos y *ricercari.*

Página

Los grandes organistas del Renacimiento. Los claves. Escaque y Virginal. Otras especies. Relaciones instrumentales antiguas en España. El monochordio de Bermudo. Las dos especies de claves: con paños y sin ellos, o libres. La técnica manual en Bermudo. El arte de improvisar y "tañer fantasía". Música inglesa para virginal en la corte isabelina. Forma de sus piezas. Su sentido popular y pintoresco. Cabezón en Inglaterra. La virtuosidad. La escritura "instrumental". Nuevas fórmulas. La forma italiana y francesa en las piezas para clave. Clavicordio y Clavicímbalo. El auge del *clavecin* francés. De Couperin a Rameau. El Rococo. Las teclas "fingidas" y la "octava corta". Claves *à ravalement*. Los registros o juegos. Los matices dinámicos. El *cembalo col piano e forte* 194

Capítulo III: El violín. Su origen y desarrollo como especie instrumental. Las antiguas violas y las liras de arco. Aparición del violín. Su vinculación a la danza. El *violino piccolo* y el *pardessus de viole*. El origen subalterno del violín y su rápida ascensión. Sus cualidades. Principales constructores y escuelas. Su música. Escuelas de virtuosidad. Aparición del vocablo "sonata". Su origen como melodía de la danza. Formas derivadas de la danza y de la música vocal en oposición a las formas derivdas de la improvisación. *Suite* y *Sonata*. Principios fundamentales de estas formas. Desarrollo de la Sonata en la música concertada. La Sonata en trío. Los *concerts de symponie*. El *concerto grosso*. La Sonata como "forma grande" en contraposición a las "formas pequeñas" derivadas de la improvisación y de la danza 247

Capítulo IV: El despertar de la conciencia alemana. Constitución de los países de habla alemana en el norte de Europa y en el Mediodía. La Edad Media. Imperio e Iglesia. La Reforma. Sentido "nacional" en los pueblos germánicos. Su consecuencia en la conciencia musical alemana. Músicos extranjeros en las cortes alemanas. La canción popular y el coral. Lutero. Consecuencias de la Guerra de Treinta Años sobre el estado musical de los países germánicos. Federico I. La primera mitad del siglo XVIII. La tradición en el coral. La lírica profana. Senfl. Influencias extranjeras. Las tres SSS de la música alemana: Schütz, Scheidt, Schein. Primeros nombres ilustres. Las Sinfonías sacras y los Conciertos espirituales de Schütz. Su herencia veneciana. Los músicos instrumentales en Alemania. Las dos mitades del siglo XVIII. Organo, clave y violín. La música concertada. Suites instrumentales. Antecesores de Juan Sebastián Bach. Sus Sonatas. La *Tonmalerei*. Operistas italianos en Alemania. El "nuevo estilo". Telemann. Mediocridad del ambiente musical. El recitativo en Telemann. Su herencia francesa. Jóvenes y viejos: Melodistas contra Contrapuntistas. El rococo en Alemania. El *sentiment*. La revolución dieciochista en España e Italia. La Misa de Valls. Eximeno, Arteaga y el fin del mundo antiguo 271

Capítulo V: La familia Bach y su área. Juan Sebastián Bach en Leipzig. Estimación de sus contemporáneos. Sus querellas con el Consejo de la Ciudad. Las etapas en el arte de Juan Sebastián Bach. Su infancia. Eisenach y Ohrdruf. Luneburgo. Primeras influencias. Arnstadt. Buxtehude en Luebeck. Prime-

Página

ras Cantatas: Weimar. Cassel. Coethen. Obras instrumentales de Bach. Los Conciertos dedicados al Margrave de Brandenburgo. El *Clave temperado*. Período de Leipzig. Bach, músico "a la antigua". Cantatas y Conciertos. Música para teclado. Los músicos de Juan Sebastián Bach. La visita a Berlín. Federico II y su corte musical. Su germanismo. Graun y Quantz. La *Musikalische Opfer*. El laúd, el violín y las violas en Bach. La Sonata frente a la Fuga. El estilo de clave. El *Arte de la Fuga*. El cambio de *klangideal* en el siglo XVIII. Haendel y Bach. Dos genios antitéticos. El sentimiento religioso en Bach. Expresión y sentido técnico. Equívocos entre subjetivismo y objetividad en la música de Haendel y de Bach. Las influencias extranjeras en ambos. Tradición y futuro en su arte. Ni revolucionarios ni reaccionarios. Las Pasiones de Bach y los Oratorios de Haendel: su sentido religioso y social. Melodía de estirpe vocal y de organización instrumental. Caracteres distintos en la inspiración de Bach y de Haendel. Sus "préstamos". Haendel en Alemania, Italia e Inglaterra. Purcell. La Opera haendeliana. Sus Oratorios. Muerte de Bach y de Haendel y aparición de Gluck 311

Capítulo VI: El drama lírico. La Opera a mediados del siglo XVIII. Opera italiana y Opera francesa. Alessandro Scarlatti y la Opera bufa. Los "intromesi" en esta época. La Opera seria. Metastasio. Los géneros líricos menores en Italia y en España. Una revolución democrática. Pergolese. La Opera cómica francesa. Gluck y Piccini. La tradición de la Opera dramática francesa desde Lully y Rameau. Raniero da Calzabigi. Su colaboración con Gluck. Su "reforma" de la Opera. Operas francesas de Gluck. El sentido de las "reformas" en la Opera italiana. Formas líricas y dramáticas en la Opera. Transformación del recitativo. El acompañamiento orquestal desde Metastasio y Hasse a Gluck. Importancia creciente del *recitativo stromentale*. Transformación del gusto musical en el siglo XVIII bajo la influencia del "cantabile". Melodistas frente a contrapuntistas. Influjo del "arioso" sobre la música instrumental. *Concerti* y *sinfonías* con programa. La expresión instrumental. El "claroscuro" dinámico. La *sinfonía avanti l'opera* se independiza. La Overtura como género instrumental autónomo. Influjo de la overtura dramática de Lully y de la overtura formal de Scarlatti. Influjo del desarrollo de la forma Sonata. La Orquesta. Su formación. Fijación de su estructura sonora. Sus posibilidades "cantables" y dinámicas. La Orquesta de la Sinfonía. Distintas escuelas: Italia, Alemania, Francia. Los músicos bohemios. Las orquestas en las residencias señoriales. Su influjo sobre el desarrollo de la Sinfonía. Los sinfonistas anteriores a Haydn. Hacia una nueva época 347

Capítulo VII: La segunda mitad del siglo XVIII. Haydn y Mozart. Diferencias y analogías entre ambos. Haydn, músico "instrumental". Mozart, músico "vocal". Haydn y Bach. Mozart y Haendel. Extensión del arte de Haydn por Europa. Síntesis del arte europeo en Mozart. Haydn y sus contemporáneos. Formación del genio de Haydn. Esterhaz. Sinfonía y música de cámara. Haydn en Londres. Pleyel. La Revolución francesa. Los grandes Oratorios. Gluck en Viena. El genio vienés. Salzburgo. Leopoldo Mozart. Su influencia sobre Mozart niño. El genio viajero. Munich. Viena. Mannheim. París. El ambiente

Página

parisiense. Londres. Juan Cristián Bach. Primeros contactos con la música de Haendel y de Gluck. Viajes a Italia. La influencia italiana en el joven Mozart. Primeros encargos. Operas y música instrumental. Primeras influencias alemanas. Nuevos viajes. París y Mannheim. La familia Weber. *Idomeneo.* El arzobispo Colloredo. *El Rapto en el Serrallo. Las Bodas de Fígaro.* Música instrumental de este período. Albores románticos. Lorenzo da Ponte. Martín y Soler. *Don Juan.* Praga. Caracteres del drama lírico mozartiano. Beethoven en Viena. *La flauta encantada,* ópera romántica. Arte italiano y arte alemán en Mozart. Operas y música instrumental del último período mozartiano. Las grandes sinfonías. El *Requiem.* La muerte de Mozart: historia romántica 382

FIN DEL VOLUMEN II

CORRECCIONES Y ERRATAS MAS IMPORTANTES

Página	5,	Portada.	Léase: *Vox donum Spiritus*
	28,	líneas 30 y 40.	Lelio
	32,	19.	Guinicelli
	39,	15.	portfolio
	49,	18 y 20.	Peri.—Vettoria Archilei
	53,	19.	pro quo"
	54,	41 y 42.	*applauso.—stile*
	56,	3.	La primitiva lauda tomó
	57,	14.	al mayor
	73,	22.	en sus *Dialoghi*
	73,	30.	de Maquiavelo. Había nacido en 1537
	94,	14.	Luis XIII
	104,	1.	de Lope
	106,	20.	"tonos humanos"
	146,	título de la página:	TEATRO RELIGIOSO
	147,	5.	dietro
	147,	12 y 14	orchestra
	153,	34.	*concentus*
	154,	32.	bajo latín
	160,	1.	donomina "zampuñuelos" (V. p. 187)
	166,	34.	Kalenda Maya
	177,	32.	"verían"
	183,	5.	C. de Rore
	189,	15.	*coro*
	195 (235)	16 (19)	Constantino V, Copronimo
	215,	25.	origen, aunque hubo alguna excepción de clavicordios franceses trapezoidales, como el que se reproduce en nuestra lámina 1ª Los virginales *a spina* primitivos eran rectangulares, como las más antiguas espinetas, y fueron tomando forma triangular después que éstas adoptaron dicha forma, normal ya en el tipo *espineta-clavicémbalo*, a diferencia de la forma rectangular, normal en el tipo *monocordio-clavicordio*. (V. nota 56). Cuando el virginal comienza a tomar la forma alargada de la espineta (hacia mediados del siglo XVI, en Italia) tiende a confundirse con ella, y por eso no se difunde su nombre por Europa. Cuando ambos instrumentos aumentan de tamaño, confundiéndose con el clavicémbalo, tienden a desaparecer.

217,	1.	número mayor o menor de teclas (V. p. 430)
258,	36.	Raccolta
261,	23.	"toccata"
266,	8.	Isabel, reina de Inglaterra
273,	18.	suavos
309,	22.	1920
344,	12: sobra la línea que dice: Mientras que... silábico,	
355,	24.	una escena
359,	15.	Viardot
377,	15 y 16.	Schobert
411,	5 y 25.	*dissoluto.*—imaginándome
414,	12.	Tamino
415,	15.	en seguída
417,	41.	fin de un
419,	21.	Papageno
420,	2.	nueve letras
428,	32.	que publicó también
430,	5.	ascendencia italiana

Algunos nombres propios que contienen dobles consonantes han sido impresos siguiendo la tendencia castellana de suprimir una de las consonantes, inútil en nuestro idioma. (Véase como ejemplo la cita del P. Esteban Arteaga en la página 361). Otros nombres han aparecido impresos defectuosamente. El INDICE DE NOMBRES CITADOS, personas o ciudades, ha sido redactado, en todo caso, siguiendo en detalle la ortografía original.

Este libro se acabó de imprimir el día 15 de abril de 1944, en los Talleres de Gráfica Panamericana, S. de R. L., Pánuco, 63, México, D. F.