

1.La monodia religiosa y profana en la Edad Media.

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

C D F D E D D	D C D E E
Ut que-ant la-xis	re-so-na-re fi-bris
EFG E D EC D	F G a G FED D
Mi- ra ges-to-rum	fa-mu-li tu-o- rum,
GaG FE F G D	a G a F Ga a
Sol- ve pol-lu-ti	la- bi-i re-a- tum,
GF ED C E D	
Sanc- te Jo-an-nes”.	

Guido d’Arezzo
Epístola de ignoto cantu
(ca. 1028).

- a)
- b)
- c)

2.Los orígenes de la polifonía.

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

Jacobus de Lieja
Speculum musicae
(ca. 1324)

- a)
- b)
- c)

3.La música vocal en el Renacimiento.

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

y preces divinas.

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

Concilio de Trento
Actas (extracto)
(1545-1563)

- a)
- b)
- c)

4. La música instrumental en el Renacimiento.

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

Fray Juan Bermudo
Declaración de instrumentos musicales
1555

- a)
- b)
- c)

5. La música vocal en el Barroco.

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

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

Giulio CACCINI
La nueva música

1. ¿Qué era la Camerata del señor Bardi?
2. Explica qué es “mantener firme la cuerda del bajo” y a qué se refiere.

3. ¿Qué significa que “los músicos no podían conmover el entendimiento si no entendían las palabras”?

6. La música instrumental en el Barroco.

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

Luis Carlos Gago “Bach”.

PREGUNTAS:

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

7. La música vocal en el Clasicismo.

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

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

*Ch. W. GLUCK
Prefacio de Alceste*

PREGUNTAS:

1. ¿Qué importancia tuvo Gluck en la reforma de la ópera?
2. Explica la expresión “la mayor parte de mi labor era buscar una sencillez hermosa y evitar una exhibición de dificultades”, referida a la ópera en el Clasicismo frente a la ópera barroca.
3. Comenta brevemente la diferencia entre ópera seria y ópera bufa en este período.

8. La música instrumental en el Clasicismo.

J. J. Quantz escribe sobre la superioridad de un estilo en el que se mezclen las distintas pautas nacionales.

“En un estilo en el que, como ocurre en la actualidad con el de los alemanes, hay una mezcla de pueblos diferentes, cada nación halla algo con lo que tiene afinidad y, por

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

Johann Joachim Quantz: Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen

PREGUNTAS:

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

9.La música vocal en el Romanticismo.

Si queremos colocarnos en un plano estrictamente musical, debemos recordar la propia declaración de Wagner: “Quien quiera que al juzgar mi música separe la armonía de la instrumentación, es tan injusto conmigo como quien separa mi música de mi poesía, mi canto de las palabras”. Esta imbricación de los elementos, debida al triunfo de la técnica de “la obra de arte total” hace difícil, sino decepcionante, todo análisis musical.

Claude Rostand
La música alemana

- a)
- b)
- c)

10.La música instrumental en el Romanticismo.

Héctor Berlioz escribe sobre la Sexta sinfonía de Beethoven:

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

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

Hector Berlioz
A travers chants
París, 1898

- a)
- b)
- c)

11. La música Nacionalista.

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

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

César Cui

- a)
- b)
- c)

12. La danza y el ballet.

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

Capriol: Si la dama se negara sentiría mucha vergüenza.

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

lado. [...]

Thoinot Arbeau

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

- a)
- b)
- c)

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

Recuerdos de Igor Stravinsky sobre el estreno de "La consagración de la Primavera"

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

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

- a)
- b)
- c)

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

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

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

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

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

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

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

Jesús Ruiz Mantilla
Entrevista a Pierre Boulez
Diario "El País" 26/06/2010

- a)
- b)
- c)