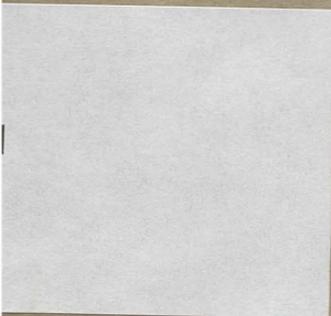


RESUMEN DE HISTORIA Y ESTÉTICA MUSICALES



RESUMEN DE HISTORIA Y ESTÉTICA MUSICALES



MANRESA

IMPRENTA Y ENCUADERNACIONES DE SAN JOSÉ

1934



HISTORIA DE LA MÚSICA

LECCIÓN 1.^a

1. SU CONCEPTO.—Historia es la exposición científica del desenvolvimiento del arte musical durante diversas épocas.

2. FUENTES DE LA HISTORIA.—Son los elementos de que nos servimos para conocer directa o indirectamente los hechos históricos. Una fuente importante de la Historia de la Música son los dibujos que sobre *pedra* se han encontrado, donde se ven los más remotos antecedentes del Arte Musical, bien en la forma de inscripciones o bien reproduciendo instrumentos y ejecutantes.

3. CIENCIAS AUXILIARES DE LA HISTORIA.—Son la Geografía y la Cronología; a las que se añaden la Arqueología, Epigrafía, Paleografía, Numismática, Diplomática, Crítica de Fuentes y la Genealogía.

4. DIVISIÓN DE LA HISTORIA EN EDADES.—Se divide para el estudio en cuatro edades principales: La Edad Antigua que se divide en dos grandes períodos: *oriental o simbólico* y *clásico*. El primero comprende la cultura y civilización de los pueblos primitivos del Asia y del Egipto; el segundo la de Grecia y Roma. Uno y otro se subdividen en ciclos: el oriental en siete ciclos: medopérsico, indico, chino, caldeo-babilónico, fenicio, hebreo y egipcio. El *clásico* en dos: clásico griego y clásico-latino. La *Edad Media* se divide en dos períodos: 1.º *Bárbaro-Cristiano* desde 476 a 1095. 2.º *Feudo Papal* hasta la terminación de la Edad Media. La *Edad Moderna* se divide en tres períodos: 1.º Renacimiento hasta la paz de Westfalia (1453-1648). 2.º Paz de Westfalia hasta la Revolución francesa (1649-

1789) y 3.º o edad contemporánea, hasta el momento presente.

5. PERÍODOS DE LA HISTORIA DE LA MÚSICA.—A cada Edad corresponde un período musical distinto. A la Edad Antigua, el *Período del canto homófono*, a la Edad Media, el *Período polifónico* y del contrapunto vocal. A la Edad Moderna, el *Período melódico o de expresión*. El *Período* que corresponde a la Edad Moderna es el resultado inevitable y lógico de los trabajos hechos en las otras Edades.

6. LA MÚSICA DURANTE LA PREHISTORIA es muy poco conocida: Tebas, la tumba de los Faraones, sobre todo la de Ramsés III, el interior de las Pirámides y las grutas del Bershe es únicamente donde se ha encontrado algún instrumento antiguo, la música de papiros y frescos; esto es todo lo que nos ha enseñado la música de aquellos pueblos.

LECCIÓN 2.ª

1. LA MÚSICA EN EGIPTO. FUENTES DE SU CONOCIMIENTO.—En Egipto no se estudiaba la música por la clase elevada, salvo los sacerdotes y los músicos agregados al servicio del Rey, estaba relegada a la clase inferior que hacía de ella un medio de vida. Intervenía la música considerablemente en las dos religiones de Egipto; y le atribuían origen divino.

Las fuentes se reducen a inscripciones, dibujos, relieves y algunas vagas referencias de escritores griegos como Platón y otros.

2. INSTRUMENTOS EGIPCIOS.—Los principales eran: *de percusión*, los crotalos, mainit, platillos, tambores y el sistro; *de viento*, varias clases de flautas y la trompeta de uso exclusivamente militar; y *de cuerda*, varias clases de harpas, la cítara y algunos otros.

3. SISTEMA MUSICAL Y DIFUSIÓN DE LA MÚSICA EN EGIPTO.—La tonalidad egipcia se regía por el principio la escala total tenía la extensión de dos octavas y una cuarta. ↘

4. LA MÚSICA DEL PUEBLO CHINO, el cual conoció la música y se atribuye a Linh-Lung (a. 2500 de J.C.) el haber establecido una escala diatónica de cinco sonidos en la extensión de una octava. Empieza por la nota más alta y leen de arriba a abajo. Las notas son fa-re-do-la-sol de nuestro sistema, y ellos las llaman, Kong, Chang, Kio, Tchi, Yu; que traducido es: 1.er grado *emperador*, 2.º *ministro*, 3.º *pueblo*, 4.º *servicios públicos*, y 5.º *productos*. Tienen clasificación de timbres basada en la materia de que se construyen los diferentes instrumentos. El ritmo es simple, por lo general tiempo binario, sin combinación.

5. LOS INSTRUMENTOS MUSICALES EN CHINA.—Los principales son: *de cuerda*, varias formas de *Kin*, el *seheng*, el *fi-fa* de viento, el *cheu*, las *flautas transversales*, la *flauta Pars* y el *yo*, de *percusión*, los *tambores*, las *campanas* y el *gong*, tan conocido por nosotros.

6. CARACTERES DE LA MÚSICA Y CONCEPTO QUE TUVIERON LOS CHINOS DEL ARTE DE LOS SONIDOS.—No conocieron la armonía sino que todos los instrumentos marchaban al unísono marcando el ritmo los tambores. Para la música religiosa ponen líneas horizontales y el intervalo comprendido entre línea y línea equivale a un compás o a medio. Si en este compás se escribe una sola nota vale ella sola todo el compás; pero si ponen más, se reparte el valor cromático de semitono en el intervalo de 4.^a Tenían cuatro modos diatónicos, tres cromáticos y tres enharmónicos; en partes iguales o desiguales según indique la colocación de los signos que representan los sonidos.

La idea de la esencia divina de la música domina entre los chinos, quienes creen que actúa sobre el cielo, la tierra y todos los seres que contienen. Atribuyen a la música gran influjo sobre los espíritus que dicen intervienen en la vida del hombre.

Asimismo atribuían dominio a la música sobre los asuntos políticos y sociales, sobre la tranquilidad del Imperio, etc.

LECCIÓN 3.^aINSTRUMENTOS DE LOS PUEBLOS ASIRIO-CALDEO
Y HEBREO E INDIO

- Asor* . . . Se llama así al Arpa asiria que existe desde el siglo ix antes de J. C. Tiene forma de un ángulo recto, que lo forman la caja de resonancia, situada horizontalmente, y el travesaño vertical que parte de un extremo. Sólo tiene 10 cuerdas. Se tocaba con una pequeña baqueta.
- Nabla* . . . Es la representación del *trigono* de los egipcios. Es instrumento bastante complicado. Hay muchas opiniones sobre su forma y número de cuerdas. *San Jerónimo* y *Josefo* que tenía 12 cuerdas; el cuerpo resonante arriba; se tocaba como el arpa, pero por la base. Se supone que fué el instrumento que tocó David.
- Tamboura* . . . Es instrumento provisto de largo mango, y su caja de resonancia es una media calabaza cubierta con una tabla muy delgada. Tiene 3 cuerdas de acero y una de latón.
- Psalterio* . . . Instrumento de cuerda que tiene algo de *citara* y de *arpa*. El que se conserva en el museo Egipcio de París, tiene la caja sonora formando ángulo con el mástil, y estas dos partes con las cuerdas un triángulo. En la parte superior de la caja hay agujeros para que mejor propaguen las vibraciones del aire. De las perfecciones que se fueron aportando a este instrumento, nació el clavecín, que a su vez fué origen del piano.
- Kinnor* . . . Es uno de los instrumentos hebreos que cita la Biblia. Era de forma triangular y cons-

- taba de 9 cuerdas oblicuas, fabricadas de intestinos de camello. Se construía de ciprés o de ébano.
- Nebel* . . . Tan mencionado en los Salmos, es instrumento semejante al *nabla*. Su origen es fenicio.
- Psanterin* . . . Es el psalterión griego, verdadero salterio en forma de arpa *trigón* tombada.
- Hatsotsroth* Era la trompeta recta de metal que usaron los levitas. Se atribuye su invención a Moisés. Los hebreos la llaman *Asora*. Es uno de los 6 instrumentos bíblicos de que se hace mención en el Pentateuco. Dice Josefo, que la longitud era casi un codo; su tubo tenía el espesor del de la *flauta siringa*, y en el pabellón se parecía a la trompeta ordinaria.
- Scofar* . . . Cuerno de carnero o ternera horadado. Es el que resonó ante Jericó haciendo resonar sus murallas, y su uso se conserva aún en el culto mosaico. También se le da el nombre de *keren*.
- Sirinx* . . . Es lo mismo que *siringa*. Consta de varios tubos desiguales unidos uno al lado del otro.
- Halil* . . . Flauta simple fenicia. Debía consistir en boquilla de punta y lengüeta de caña.
- Nekeb* . . . El *nekeb* es una doble flauta hebrea de tubos desiguales. Es de origen fenicio.
- Machol* . . . Flauta hebrea, de caña, destinada a fiestas, festines y especialmente a la danza. Se menciona en el Pentateuco.
- Gingra* . . . Pequeña flauta recta que por sus sonidos melancólicos se empleaba en las ceremonias fúnebres.
- Tof* . . . Tambor.
- Tselselim* . . . Platillos.
- Sistro* . . . El mismo que usaron los egipcios. Virgilio

describe a la reina Cleopatra reuniendo los batallones al son del *sistro*.

Vinus . . . Es el nombre que dan los indios a sus guitarras y laúdes.

Mayuri . . . o *Taus*, es instrumento indio de 5 cuerdas de tripa y once simpáticas de latón, que se afinan diatónicamente.

Chicara . . . Instrumento indio del género *Vina*. Se compone de una calabaza especie de caja de resonancia. Un mástil con 12 trastes, hueco para que penetre el aire, 5 cuerdas; una de ellas está al aire. También se toca con arco.

Rana-gringa o *sgringa*, es una trompeta guerrera que hoy emplean los indios en sus ceremonias religiosas. Es de cobre. A lo largo del tubo tiene 4 anillos huecos en los que colocan perdigones para producir mucho ruido al agitar el instrumento.

Talan . . . Platillos indios.

Tal . . . Crótales indios.

LECCIÓN 4.^a

1. ORÍGENES DE LA MÚSICA GRIEGA.—Origen fabuloso; y como los demás pueblos antiguos, le atribuían origen divino. Los cambios que con el tiempo se iban efectuando en la música griega tomaron en aquel pueblo de imaginación tan viva forma de mitos. En Apolo, Baco y Mercurio simbolizaron las luchas mitológicas por el predominio de la lira, la flauta y la cítara. Tales instrumentos y tales dioses son los símbolos de la historia musical primitiva de Grecia.

2. TONALIDAD GRIEGA Y SUS TRANSFORMACIONES.—Conocieron todos los intervalos que nosotros conocemos, hasta el cuarto tono. Usaban el género diatónico, el cromático y el enharmónico.

3. SISTEMA PERFECTO O TELEION.—La palabra *teleion* representa el sistema musical griego. La música griega estaba dividida en ocho fracciones u octavas, y en estas fracciones se comprendía toda su música. Esta escala de ocho fracciones la dividían en la práctica en fracciones de cuatro sonidos, que llamaban *tetracordo*. El conjunto de estos *tetracordos* es lo que llamaban *teleion*.

4. GÉNEROS DE LA MÚSICA GRIEGA.—Los griegos tenían *tres géneros musicales* dentro de sus modos o *gamas*, que se diferenciaban entre sí por la forma en que estuvieran constituidos los tetracordos. Eran: tetracordo diatónico, que constaba de dos tonos y un semitono; el tetracordo *cromático*, que constaba de dos semitonos y una tercera menor; el tetracordo *enharmónico*, de dos cuartos de tono y una tercera mayor.

5. NOTACIÓN MUSICAL DE GRECIA.—A excepción de los indios y chinos, los griegos son los más antiguos que nos han dejado notación musical. Empleaban las letras del alfabeto entero, tumbadas y vueltas. Las letras rectas estaban destinadas a las voces; las letras derribadas, para la notación instrumental.

6. RÍTMICA GRIEGA.—El ritmo estaba íntimamente ligado con la melodía. El tiempo se marcaba por la duración de los dos tipos de silabas; *longa y breve*. Agrupando estas silabas en distintas formas se obtenían los *pies métricos* que correspondían a nuestros compases. Con estos pies métricos se formaban el *verbo* o *frase musical*, y con la reunión de versos la *estrofa* o *período*.

7. INSTRUMENTOS GRIEGOS.—Es inmenso su número. Muchos de ellos fueron también comunes a los romanos. La *lira*, la *cítara* y la *flauta* son exclusivamente griegos; también usaban trompetas, tambores, címbalos, etc. Las trompetas, para la guerra y en los sacrificios; los de percusión, para el culto de los dioses. Del Asia se trajeron numerosísimos; entre ellos, el *barbitos*, el *magadis*, el *epigonio* y otros. También conocieron el *ketarah* o *pandourah*, el *monocardio* y el *tricordio*.

8. INSTRUMENTOS GRIEGOS Y ROMANOS.—*Lira*: instru-

mento griego por excelencia. Fué muy reproducida, pero la lira típica, la que mejor responde al sistema musical griego, consta de siete cuerdas. Se toca con un plectro de hueso o de marfil. Se construía de madera, cobre u oro. En su origen sólo constaba de cuatro cuerdas, que fué la antigua lira de Apolo. Ha desaparecido en los pueblos civilizados, pero no seguramente en los atrasados y aun entre los pastores de Grecia.

Citara: instrumento de cuerda el más importante entre los griegos. San Isidoro dice que tenía forma de cuello y pecho de hombre; es instrumento muy complicado; alguna tiene hasta doce órdenes de cuerdas. (Orden de cuerdas se llama al doble cordaje afinado, dos a dos al unísono.)

Aulo: nombre general de los instrumentos de soplo que usaban los griegos, a excepción de las trompetas y sus derivados. Es parecido a la flauta. Entre los romanos se llamaba *tibia* o *fistula*. Además, la palabra *aulos* designaba también un instrumento sencillo o doble, parecido a una flauta de madera o caña; cuando era doble se llamaba *diaulos*. Al canto acompañado por este instrumento conocían los griegos con el nombre de *aulodia*.

Trompeta: instrumento esencialmente romano le dieron varias formas y nombres. Entre ellos se conoce la *tuba*, especie de clarín, con tubo de bronce cónico y recto, de un metro de longitud, y la *buccina*, con tubo de metal de más de tres metros de longitud. El *cornu*, de bronce o cuerno de buey, y el *lituus*, que tenía curvado el extremo inferior y era la trompeta destinada a la caballería.

Cimbalión: especie de címbalo usado por los griegos.

Barbitos: lira usada en Grecia, importada del Asia.

Margadis: arpa grande que tenía cuarenta cuerdas. Se afinaba por octavas; de ahí la voz *margadizar*, que entre los griegos significaba cantar a octava.

Epigonio: citara griega de cuarenta y cuatro notas, que producía ochenta notas en escala cromática. La inventó Epigono, de quien tomó el nombre. Epigono fué

el primer músico que dió conciertos de cítara acompañados de flauta. Se tocaba con las dos manos.

Monocordio: instrumento de una sola cuerda, sobre una caja de resonancia y dividida por puentecillos móviles. Constituyó el *sonómetro* de los antiguos. También la emplearon para explicar matemáticamente las relaciones de los sonidos.

Tricordio: instrumento muy antiguo, del que no se tienen detalles, y se supone fué predecesor del laúd, de la guitarra, de la pandora y de otros.

Cymbalum: estos címbalos o platillos griegos tenían mayor concavidad y menos diámetro que los modernos; tenían asa de metal para sujetarlos a la mano. La antigua forma de este instrumento se ve en la célebre estatua del fauno del Museo Capitolino. Su sonido debió ser seco y agudo.

Keras: nombre griego de una corneta, que también servía de vaso para beber. Es el *keren* de los hebreos introducido en Grecia por los fenicios.

Ascaule: es una flauta griega, especie de cornamusa. Se aplicaba el mismo nombre al que tocaba el instrumento. La *cornamusa* es un instrumento tipo de infinidad de variedades; consta de un saco de piel de cabra o de carnero, provisto de un pequeño tubo, por donde se insufla el aire, y de otros tres con lengüetas, por donde se sale éste, produciendo los sonidos. La *cornamusa* moderna es una especie de *gaita* o *dulzaina*, que los franceses llaman *musette*; no tiene más que un bordón, a diferencia de la antigua, que tenía cuatro.

LECCIÓN 5.ª

1. LA MELOPEYA DE LOS GRIEGOS.—La palabra melopeya procede del griego *melopoia* (de *mélōs*, canto, y *poiein*, hacer). En nuestros días se llama *melopea* (y también *melopeya*) varias composiciones poéticas que se recitan acompañadas de música, especialmente del pia-

no, arpa o violín. En música sola, es más propio el nombre de *melopeya* que le daban los griegos; era entre ellos la melopeya la composición de la música, o sea la aplicación de la melodía. Quintiliano dividió la melopeya en tres especies diferentes, a tres modos que, según su carácter, daban lugar a los géneros *erótico*, *cómico* y *encomiástico*; o sea, amoroso, de ficción y laudatorio.

2. LA MÚSICA EN LAS SOLEMNIDADES, EN LA RELIGIÓN Y ENTRE EL PUEBLO.—En un principio la música se consagró exclusivamente a la religión. Cada dios tenía su canto y su danza, así como también un instrumento de su agrado, con el que le festejaban. Los himnos y cantos sagrados se llamaban *nomos* (leyes); si eran tristes se llamaban *trenos*, y si alegres, *himeneo*.

3. En las solemnidades la música era indispensable, y eso que eran muchísimas para festejar los grandes acontecimientos. Entre el pueblo se hallaban muy difundidos cantos de muy variado carácter y género.

4. LOS JUEGOS EN GRECIA.—Se llamaban así los concursos públicos de diferente género que, con un fin religioso y conmemorativo, se celebraban periódicamente en importantes ciudades. Los juegos más célebres son: los *olímpicos*, que se celebraban en Olimpia, en honor de Júpiter. Los *piticos*, en Delfos, cada cuatro años. Los *nemeos*, en la ciudad de Argos, en honor de Hércules. Los *istmicos*, en el istmo de Corinto, y que, como los nemeos, se limitaban a concursos gimnásticos y atléticos. Celebraban otros juegos de carácter solamente local; los juegos *carnios*, en honor de Apolo, en los que también figuraban concursos de lira y de cítara. Los juegos *pauaténeos*, fundados en Atenas en honor de Minerva, comprendían concursos de poesía y de música.

5. ORÍGENES DE LA TRAGEDIA Y DEL DRAMA SATÍRICO.—El de la tragedia se remonta al año 533 a. de J. C., cuando apareció el poeta Thespis, a quien llamaban y llaman aún el creador del drama serio, porque transformó el ditirambo en tragedia. Al par que la tragedia apareció

el drama satírico, pieza bufa que nació al separarse de aquélla el elemento cómico y burlesco.

6. DESARROLLO DE LA TRAGEDIA. FRÍNICO, ESQUILO, SÓFOCLES Y EURÍPIDES.—La música tenía lugar de preferencia en el teatro griego. Su progreso fué rápido y su marcha segura. En la historia de la tragedia se pueden distinguir tres periodos: *tragedia clásica de Frínico y Esquilo*; *tragedia media de Sófoeles*, y la *tragedia nueva de Eurípides*. Frínico marca el principio de la época clásica, y su primera innovación fué introducir el elemento femenino en la escena. No quiere esto decir que las mujeres actuasen, pues sabido es que jamás lo hicieron en el teatro griego, en el que los papeles de damas se confiaban a los hombres. Esquilo mejoró considerablemente la presentación escénica, y aunque en sus obras la acción girase sobre un solo personaje denominado protagonista, en algunas figuran tres actores, cifra que nunca sobrepasó el arte dramático heleno. Entre las reformas de la época o periodo de la tragedia media, corresponde la elevación del número de coristas que intervenían en cada obra a doce, y también a quince. En los dramas de Sófoeles, los diálogos aumentan en extensión e importancia, y en cambio la música pierde en interés. Con Sófoeles la tragedia griega se va acercando al concepto de la moderna ópera cómica o de nuestra zarzuela. En la tragedia media de Eurípides, el interés pasa definitivamente a los personajes, y el coro va perdiendo prestigio. El rasgo característico de su teatro es el predominio de la pasión individual, y especialmente de la femenina.

7. LA COMEDIA GRIEGA. ARISTÓFANES.—Tuvo su principio en el culto dionisiaco. Al principio dió lugar preferente a la música; pero cuando se tornó política, la música desapareció poco a poco. Aristófanes es el genio de la comedia griega. Músico de exuberante inspiración, de extraordinario poder de asimilación, supo aprovechar todos los procedimientos de sus predecesores; en sus composiciones dió carta de naturaleza a la música popular en sus más característicos y encontrados tipos.

Maestro en la forma, imprimió en ella distinción y personalidad. Fundió magistralmente todos los contrastes y combinó el idealismo más puro con el realismo más desenfrenado.

8. EL CORO. SU INSTITUCIÓN EN EL TEATRO GRIEGO.—El coro fué en Grecia una verdadera institución de carácter social; formado por todos los cantantes, músicos y bailarines que trabajaban en el teatro. Desde que se reunía, empezaba a cobrar emolumentos de cuantiosas sumas que costaban estas reuniones, que eran verdaderos concursos y que sufragaban cada concursante, personas ricas y distinguidas, las que consideraban esta elección como gran honor.

LECCIÓN 6.ª

1. PUEBLOS ANTECESORES DE ROMA. LA MÚSICA ENTRE LOS ETRUSCOS.—Tenían los etruscos también su música, tanto en la guerra como en los sacrificios. Representaban tragedias, y sus instrumentos eran cítaras, flautas sencillas y dobles, platillos, etc. En Etruria tuvo origen la *pantomima*. Alcanzó entre los etruscos la música instrumental, separada del canto, mayor importancia y difusión que en Grecia.

2. LA MÚSICA EN LA MAGNA GRECIA.—No hay documentos sobre la música de la Magna Grecia, pero se cree que alcanzó nivel superior al de la griega, tanto por la riqueza de sus instrumentos que se conocen, como porque allí ejerció menos influencia el espíritu conservador de los dorios. A la enseñanza de la música se le daba gran importancia. Intervenía la música en las fiestas públicas y en diversos actos de la vida privada, como comidas y en el culto, y también en el arte de la danza gozó de singular difusión con el más variado carácter. Entre sus numerosos músicos se destaca Pitágoras, quien, además de fundar una escuela, escribió la letra y músi-

ca de varios himnos. En la Magna Grecia se conocieron todos los instrumentos de música que poseyeron los griegos y algunos más.

3. LA MÚSICA EN LA ANTIGUA ROMA.—Los romanos, mientras fueron pobres, tomaron la música de los etruscos, y cuando ya fueron ricos, de los griegos. La música romana hizo su aparición en las ceremonias religiosas. Los sacerdotes de los cultos más antiguos (los *arbales*) desempeñaban sus funciones al son de la flauta sencilla y de la doble, y los *salios* (sacerdotes de Marte) golpeaban, bailando, sus escudos, y la flauta animaba su canto guerrero.

4. INSTRUMENTOS DE MÚSICA.—Los instrumentos esencialmente romanos son: la flauta y la trompeta. A ésta la llamaban, según su tamaño o empleo, *lituus*, *buccina*, *tuba* o *cornu*.

5. EL TEATRO EN ROMA.—No alcanzó el desarrollo que la tragedia y comedia griegas. Antes de J. C. aparecieron por primera vez en Roma las compañías dionisiacas, pero lograron poco éxito. La pantomima trágica o cómica, que vino de Egipto, dió mucho impulso al desarrollo de las fuerzas musicales. La mimica reemplazó poco a poco al teatro antiguo y los danzantes acompañados por orquestas numerosas y brillantes.

6. MOVIMIENTO MUSICAL DESDE LA REPÚBLICA HASTA LA CAÍDA DEL IMPERIO.—Desde tiempos de la República las mujeres se distinguieron en el cultivo de los instrumentos de cuerda y hasta en la práctica de la composición. Ya en el primer siglo de la Era Cristiana se celebraron conciertos públicos de música pura. Los patricios de posición elevada tenían a su servicio orquestas y coros compuestos de esclavos que tocaban y cantaban en las comidas, baños y termas, así como en otros puntos de reunión de la elegante sociedad. Este siglo I de la Era Cristiana representa una época de gran actividad musical. Roma, convertida en capital del mundo y centro del lujo y del placer, ve llegar a su apogeo el arte musical.

Todos los Césares lo protegieron, y algunos de ellos lo cultivaron. Con las guerras que se sucedieron desde el siglo III hasta el año 476, la música durante este tiempo sufrió la decadencia que sufrieron las demás artes.

LECCIÓN 7.^a

1. APARICIÓN DEL CRISTIANISMO Y SU INFLUENCIA SOBRE EL ARTE Y LA MÚSICA.—Cuando ya el Imperio Romano empezaba a ser corroído por la inmoralidad de sus costumbres saturadas de lujo y molicie entonces *apareció el Cristianismo* que con su doctrina espiritual y elevada se contrapuso al sensualismo y materialismo reinantes en las civilizaciones decadentes. Mientras que en Roma retumbaban los cantos y los instrumentos, debajo de la ciudad, en las catacumbas, y en sitios apartados, los cristianos rogaban a su Dios cantando, pero tan bajo que nadie podía oírles. Aquellos humildes cantos, que se cree haber sido *nomos* griegos, mezclados con fórmulas hebraicas debían hacer olvidar pronto la música antigua tan pomposa y refinada.

2. EL CANTO LITÚRGICO DE LA IGLESIA GRIEGA.—Los cismas de las Iglesias de Oriente han producido profunda escisión en la Cristiandad, pues su arte musical era muy lujoso y rico. Es que en los cantos de la Iglesia griega se notaba gran inclinación a la forma asiática de las notas de adorno con largas vocalizaciones; éstas eran grupos de notas sobre una sola vocal.

3. TONALIDAD Y NOTACIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA BIZANTINA.—La tonalidad está basada en la teoría griega y en los *neumas* sin tanta complicación de artificios cromáticos y enharmónicos, de que en los cantos católicos la simplificaron e hicieron diatónica los Santos Padres. Los tonos son 8, 4 primarios, que son: 1.º, *Dorio*; 2.º, *Lidio*; 3.º, *Mixolidio*; 4.º, *Frigio*; a cada uno de estos tonos primarios correspondía otro secundario; al conjunto de estos se llamaba tonos *plagales*. Su orden era:

1.º, *Hipodorio*; 2.º, *Hipolidio*; 3.º, *Hipofrigio*; 4.º *Hipomixolidio*. Había otros tonos medios pero se usaron muy poco. La *notación* tenía 15 signos simples. Los ascendentes se llamaban *cuerpos* y los descendentes *espíritus*. A las claves las llaman *Martirii*.

4. LA MÚSICA EN LAS IGLESIAS DE OCCIDENTE.—Parece que los *salmos* fueron los únicos cantos que se entonaban en el primitivo culto, el cual poco a poco se fué enriqueciendo con otras formas transmitidas de Oriente. San Agustín escribe en sus «Confesiones» que «los cristianos pasaban noches enteras en la iglesia, y para soportar tan ruda labor, se ordenó que cantasen salmos e himnos, según se practicaba en las Iglesias de Oriente».

5. ESCUELA AMBROSIANA o MILANESA.—La primera organización de la música religiosa en Occidente es debida al ilustre obispo de Milán San Ambrosio; y esa música primitiva lleva el nombre de *AMBROSIANA*. Es una especie de *melopea* que su fundador tomó de las Iglesias orientales y su innovación consistió primero en el canto de las antifonas y responsorios, luego en el de los salmos al mismo tiempo que se apropió algunas melodías populares, imprimiendo cierta gravedad que estuviese en consonancia con el carácter que debe tener la música litúrgica. El *ritmo* era el distintivo del canto de San Ambrosio.

6. LA ESCUELA ROMANA Y EL PAPA S. GREGORIO EL MAGNO.—La Escuela romana fué la más artística de las escuelas que tuvo la primitiva cristiandad. El Papa San Gregorio fué el legislador, si no el autor, de la nueva música religiosa. Recogió todos los cantos empleados por la Iglesia, los examinó, rechazó la mayor parte y sólo conservó los que le parecían dignos del culto católico y romano; compuso así una colección de las únicas melodías que debían ser admitidas. Esta colección que contenía los cantos de los oficios tomó el nombre de *Antifonario*. Después de catorce siglos y a pesar de muchas alteraciones es el *antifonario* gregoriano la base de nuestra música religiosa. Reconstruyó también la teoría mu-

sical; a los 4 tonos ambrosianos que tomaron el nombre de *auténticos* añadió otros 4 llamados plagales, constituyendo así los 8 tonos de que se compone el canto gregoriano moderno.

LECCIÓN 8.ª

1. LA ESCUELA GALICANA o CAROLINGIA.—La escuela galicana es muy poco conocida y casi todo ese poco es más bien por referencias. Su repertorio debió ser poco extenso; y las formas musicales que utilizó son muy parecidas a las del estilo gregoriano. Domina en el canto religioso de los galos el carácter oriental, y sus pasajes más bellos son los de melodías con ornamentos. Todo esto tomado de los griegos. Dominó en Francia la predilección por el rito galicano hasta que Carlo Magno lo quitó por parecerle mejor el gregoriano, aunque algunas iglesias obtuvieron privilegio para continuar con el mismo.

2. EL CANTO EUGENIANO Y LA ESCUELA MOZARABE.—Se llama así al canto litúrgico propio de la iglesia visigótica española. También se atribuye a San Isidoro su invención y lo llaman también *isidoriano* por eso; así como *eugeniano* por haberlo inventado también S. Eugenio. El canto *mozárabe* en parte es distinto del romano gregoriano, introducido en España por los monjes de Cluny. Estos cantos destruyeron las antiguas maneras de cantar del pueblo español, aunque en algunas iglesias se conservó el rito *mozárabe* y hoy día se conserva en la Capilla propia del rito en la Catedral de Toledo. El Papa Gregorio VII exigió al rey de Navarra y al de Castilla, que abandonasen el breviario isidoriano; el pueblo de Castilla se opuso. Entonces se acudió al juicio de Dios que se celebró en la plaza de la Vega en Toledo, en el cual salió vencedor el hidalgo que defendía el rito *mozárabe*. No se satisfizo el Pontífice y hubo de celebrarse un nuevo juicio ante la puerta principal de la Basilica de To-

ledo, por medio del fuego en el que también resultó triunfante el *canto mozárabe*. Con todo, el Papa llegó a conseguir que el canto y rito gregorianos substituyeran al *mozárabe* en todas las iglesias del reino, excepto en la Catedral y algunas parroquias de Toledo.

3. TONALIDAD Y FORMAS DE LOS CANTOS DE LA LITURGIA OCCIDENTAL.—Se hace mención de 8 modos eclesiásticos: 4 auténticos y 4 plagales. El orden de colocación de estos modos varia en las diversas épocas. Ultimamente quedó arreglada la tonalidad de tal modo que cada uno de los tonos plagales puede obtenerse con la misma 8.^a del auténtico relativo, anteponiendo las 3 últimas notas a las 5 primeras. El canto de los salmos, en el cual se basaron las demás formas litúrgicas de Occidente, podía revestir 4 tipos: 1.º, *indirecto o tractim*, cuando los versículos se sucedían sin repetición o estribillo; 2.º, en *responsorio*, cuando el texto era entonado a solo por un diácono o subdiácono, y el coro de fieles repetía la última frase en forma de estribillo, y el 3.º, en *antifona*, cuando se dividía el conjunto en dos coros que cantaban alternativamente para reunirse en el final. Hay otras formas especiales y son: *Himnos, Secuencias, Prosas, Alleluia, Tropos*, y las *Horas eclesiásticas* que regían la vida monacal de los religiosos, y que, por lo general, adoptaban algunas de las formas enumeradas.

4. LA MÚSICA EUROPEA DEL SIGLO V AL RENACIMIENTO.—La música religiosa no constituyó todo el arsenal músico de la Edad Media. El arte profano de Roma se extendió en todo el Sur de Europa. Con los pueblos del Norte surgió, al lado del arte romano un nuevo elemento. Tuvieron su propia música los galos, cambrios, bretones, anglo-sajones, germanos, y especialmente, los famosos scaldas del país escandinavo. En Francia e Italia, a la vez que los himnos y cantos eclesiásticos aparecen cantos profanos en latín. Poco a poco se van alterando las palabras latinas y se desarrollan las lenguas vulgares que dieron poderoso impulso al canto profano y popular, viéndose desarrollar de este modo el movimiento trova-

doresco de un lado, y de otro, el estilo polifónico de los teóricos y técnicos. Al llegar el *Renacimiento* se mezclaron estas dos direcciones y surge la escuela del contrapunto vocal, que decayó pronto dando paso a las escuelas religiosas que iniciaron la tendencia expresivista que caracteriza la Edad Media.

5. INSTRUMENTOS MUSICALES DE LA EDAD MEDIA.—Variedades de *arpa*. La *lira*, el *salterio*, el *laúd* importado por los árabes en España.

LECCIÓN 9.^a

1. LA MÚSICA PRIMITIVA EN ESPAÑA.—Aparece desde muy antiguo en España la música con espíritu propio y característico, que no pierde a pesar de las diferentes razas que han ocupado la Península; antes al contrario, venciendo las tendencias extrañas, ha conseguido triunfar e imprimir en todas las razas su carácter marcadamente nacional. Aun con la dominación romana hizo florecer la música al par que las demás bellas artes.

2. EL ARTE MUSICAL ESPAÑOL DURANTE LA DOMINACIÓN VISIGÓTICA.—Con la venida de los visigodos se generalizaron en España las danzas y los cantos populares. Los juegos escénicos en el *thymele*, dieron lugar a abusos que condenaron los Padres y legisladores, que también persiguieron los excesos que se cometían en los banquetes donde intervenían la música y el canto. Como a pesar de eso no conseguían eficacia, y considerando que no podrían desarraigar la afición a la música, procuraron aprovecharla en favor de la religión. Multiplicaron a ese intento las celebraciones con música, en las que los fieles cantaran canciones e himnos. Se adoptó la severa música litúrgica a la expresión del sentimiento popular, depurando y ennoblecido; y así se logró ir desterrando la impura música profana, a la que substituyó la de carácter sagrado en la forma de himno. El «Himnario visi-

gótico» que se conserva en Toledo, es un valioso monumento que ha legado la civilización medieval.

3. BREVE NOCIÓN DE LA MÚSICA ÁRABE COMO PRECEDENTE DE LA ARÁBIGO-ESPAÑOLA.—Mahoma prohibió la música con el fin, según él decía, de evitar que se desmoralizaran sus adeptos. Mas cuando los Omeyas se apoderaron del califato se inició gran movimiento artístico en la corte de Damasco, especialmente en la música. Celebraban algunos califas muchas fiestas musicales y llevaban a sus palacios cantores y músicos, alternando la audición con abundantes libaciones. El apogeo del arte musical árabe fué desde el reinado de Harun Arraxid al que imitaron sus sucesores. Tuvieron algunos músicos importantes; no obstante parece que no conocieron la armonía, y acompañaban las melodías con un *ison*. Los instrumentos fueron el *laúd*, la *bandola* y el *rabé* entre otros muchos. La escala era de 40 sonidos desde el *la* de la 5.^a línea de la *clave de fa*, hasta el *do sostenido* con línea adicional en clave de *sol*. Cada intervalo se dividía en tres partes iguales.

4. LA MÚSICA ENTRE LOS ÁRABES DE ESPAÑA.—Cuando invadieron a España los árabes aborrecían la música siguiendo las ideas de Mahoma; pero no pudieron lograr que el pueblo español, naturalmente músico, participara de tales ideas. Más tarde con Abderramán I, se convirtió Córdoba en un centro de cultura en el que floreció la música al par que las demás bellas artes y ciencias, con aquella magnificencia que caracteriza la civilización arábigo-española. Todas las clases sociales estudiaban la música, que entró a formar parte del plan de estudios de las célebres Universidades de Toledo, Córdoba y Sevilla. Se estableció una escuela de canto en Córdoba: la escuela de Ziriab, que continuó mucho tiempo después de la muerte de este célebre músico árabe. Los instrumentos favoritos fueron el *laúd* y la *guitarra*.

5. LA MÚSICA EN LOS REINOS CRISTIANOS DE LA EDAD MEDIA.—Por el carácter religioso de las nuevas soberanías cristianas, la liturgia es la rama musical que más favo-

recida fué. A su lado aparece el *poema heroico* que se entonaba para celebrar las victorias de los cristianos, etc. Se dice que cuando Alfonso emperador entró en Toledo, todos los príncipes cristianos, sarracenos y judíos, así como el pueblo entero salieron a festejarle con todo género de instrumentos músicos y cantaban alabanzas a Dios. De este tiempo datan los *villancicos, romances y cantares de gesta*.

6. REINADO DE ALFONSO X EL SABIO. «LAS CÁNTIGAS».—Este rey no sólo favoreció las ciencias sino también las artes. Su reinado marca el período del apogeo de la civilización cristiana medioeval. Alfonso X fué un genio enciclopédico. Su principal obra artística es la colección «Cántigas de loores et milagros de Nuestra Señora», tesoro del que se guardan tres manuscritos: uno en Toledo, otro en el Escorial y otro en la Biblioteca Nacional. Las Cántigas están formadas por cánticos populares del más variado carácter expresivo del siglo XIII y en ellas se ve que el pueblo español no perdió su carácter nacional, ni admitió prejuicios ni convencionalismos de teóricos y didácticos.

7. INSTRUMENTOS DE MÚSICA EN ESPAÑA.—En las portadas y viñetas de edificios, muebles y composiciones se ve gran número de instrumentos usados en España hasta el siglo XIII. Entre ellos varias *guitarras, panderos y panderetas, vihuelas y salterios, laúdes y otros muchos de variadas formas y nombres*.

LECCIÓN 10.^a

1. PRIMEROS ESBOZOS DE POLIFONÍA. LA DIAFONÍA Y EL ORGANUM.—Durante la antigüedad no se empleó más que la *homofonía*; de ella nació la *diafonía*, primera forma de la *polifonía o conjunto de varios sonidos simultáneos*. La progresiva independencia de estas voces al asumir distintos valores las notas y marchar por movimientos diferentes, acarreó el progreso de la polifonía, que en el

siglo xv alcanzó su mayor esplendor y se hizo desde entonces general para toda la música en que intervienen varias voces o instrumentos. En la música moderna, se estudia que «no se produzcan dos o más veces seguidas de sonidos simultáneos colocados a distancia de cuatro o cinco notas uno de otro». En la *diafonía* u *organum*, era esto regla general; y esta asociación de sonidos se encuentra hasta 16 veces seguidas: nos sería imposible escuchar hoy la extraña cacofonía del siglo ix. Además apenas estaba rimada la diafonía. Llegó a escribirse a 4 y 5 voces, lo que constituye ya un arte avanzado. La Iglesia en un principio fué aplicando el organum al canto gregoriano, pero poco a poco se fué transformando para dejar su sitio al *discanto*; este difiere del organum en que está rimado.

2. DIDACTICOS DE LOS PRIMEROS SIGLOS DE LA ERA CRISTIANA.—Los principales fueron *Censorino* que estudia los intervalos según Pitágoras citando tres que considera como *sinfonías* o consonancias, que eran la 4.^a, la 5.^a y la 8.^a. *San Agustín*, a quien se debe un tratado de música. *Macrobio* en el siglo iv, que en su Tratado sobre la Harmonía Universal de Pitágoras indica por 1.^a vez las vibraciones simultáneas de 2 cuerdas. *Boecio* en el siglo v, que escribe sobre el pensamiento de Aristóteles de que la música es inherente a la naturaleza humana, y distingue tres clases: mundial, humana y artificial. La 1.^a está contenida en la armonía del mundo; la 2.^a en el hombre y la 3.^a es producida por los instrumentos. Además, *San Isidoro de Sevilla* en el siglo vii; *el Venerable Beda* en el viii; *Aureliano de Réomé*, *Remy de Auxerre*, *Regino de Prun* y *Odon de Cluny* en los siglos ix y x.

3. S. ISIDORO DE SEVILLA.—La personalidad de S. Isidoro es relevante en la historia de la música. El libro 3.^o de sus *Etimologías* es una especie de enciclopedia goda. Da él noticia de los conocimientos musicales de aquel tiempo. Sus 9 capítulos se titulan «De la música y su nombre», «De sus inventores», «Quién estableció la música», «De las 3 partes de la música», De la división de la músi-

ca en 3 formas», «De la 1.^a división de la música que se llama harmónica», «De la 2.^a división que se llama orgánica», «De la 3.^a división que se llama rítmica» y «De los números de la música». Con el conocimiento de estos 9 títulos se adivina la importancia de la obra de S. Isidoro.

4. HUCBALDO Y SUS SUCESORES.—Este monje flamenco fué el que sistematizó el *organum*. Escribió varias obras siendo la principal «*Música enchiriades*». Tiene 19 capítulos: del 1.^o al 3.^o trata de la gama, tetracordos y tonalidad; del capítulo 10 al 18 explica con gran detalle las sinfonías y diafonías, y el 19 es del efecto que la música hace en los animales. Después de éste aparece *Reginón*, que escribió al obispo de Treves la *Epistola de harmónica institutione*, en la cual trata de la tonalidad del canto eclesiástico, de la harmonía universal de los instrumentos y de la división griega de la escala. También aparece *Odon de Cluny*, autor de un breve tratado de música.

5. GUIDO DE AREZO. TEÓRICOS POSTERIORES A GUIDO.—Guido de Arezzo tiene entre otros méritos uno capital, y es el de explicar bien y con claridad la música, de modo que el aprendizaje se facilitó, cosa nada sencilla en aquella época. Dió un nombre corto y fácil de retener a cada una de las notas de la escala. Para ello tomó cada nota de la primera sílaba de cada uno de los versos con que empieza el Himno a S. Juan: *Ut* queant laxis—*Resonare* fibris—*Mira* gestorum—*Famuli* tuorum—*Solve* polluti—*Labii* reatum—*Sancte* Johannes, etc. De lo que resultó que el nombre de las notas en este: *ut* (3.^a nota de la escala fundamental que en España se llama *do*), *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. La nota *si* de hoy, no tuvo al principio nombre determinado: después se le designó la 2.^a sílaba del penúltimo verso que es *BI*; esta se transformó después en *SI*, lo que deriva de las iniciales de San Juan, ya que la *jota* en aquel tiempo era igual que la *i*. En la música de este verso, estas primeras sílabas sube cada una un tono o semitono, así que bastaban 6 versos para suministrar el medio nemónico que permitía retener el nombre y el lugar de las notas. Los teóricos posteriores a *Guido* fue-

ron: *San Marcial, de Limogas; Olhon, de Alemania, y otro compositor desconocido* que puso música a las odas de Horacio, a Philis y a Tibulo. Estos cantos, escritos en neumas sin letras iniciales ni líneas, no se han podido todavía traducir satisfactoriamente en nuestra notación.

6. LA SOLMISACION Y EL SISTEMA DE LOS EXACORDOS.—Se llamó *SOLMISACION* o *ARS SOLFADO* al procedimiento de Guido con las 6 sílabas del himno de San Juan, que lo define Tictorio «Arte de expresar las notas al cantarlas» y es sinónimo de *SOLFEO*. La reducción de esas 6 notas dió origen al sistema de los *EXACORDOS*, que consistía en dividir la escala en series de 6 sonidos, de los que cada uno tenía 4 tonos y un semitono, colocado entre el 3.º y 4.º grados. Empezaban los exacordos en *do, sol, fa*. Es un sistema complicadísimo que no duró más que hasta el siglo xvi. Es un vestigio de este sistema el nombrar nosotros las tonalidades por las tónicas; así decimos tonalidad de *do*, de *re*, etc.

7. EL DISCANTO, EL FALSO BORDON Y EL CANTUS GEMELLUS. FORMAS MUSICALES.—El *discanto* o *doble canto*, se inició al lado de la antigua *diafonía* del siglo xi. Era un sencillo contrapunto de nota contra nota, basado en el riguroso empleo del movimiento inverso, sin admitir más intervalos que los de 8.ª y 5.ª. En esta música se encontraban mezclados cantos profanos y populares, palabras latinas sagradas, etc., en una palabra, todo. Estaba esta música rimada de manera precisa. Entre los más famosos discantores figuran *Francon de Colonia* y *Juan de Garlandia*, que expusieron importantes reglas sobre el discanto. El *Falso Bordón* o *Fabordón*, que tan de moda estuvo en el siglo xiv, es una de las formas más antiguas de la polifonía vocal. En él las voces graves se unían a las agudas por el empleo simultáneo de los intervalos de 3.ª, 5.ª y 6.ª, y estando las voces en sus límites respectivos. Nació el fabordón en Inglaterra; y le viene el nombre de que la nota escrita como la inferior actuando de bajo armónico, al cantarla se transportaba a la 8.ª alta y se convertía en la voz más aguda del conjunto, por lo que le

llamaron *falso bordón*. El *Cantus gemellus* nació en Inglaterra antes del *falso bordón*, con el nombre de *gimel*, que consistía en acompañar un canto dado con su 3.^a superior o inferior, debiéndose unir ambas voces al final, yendo al unísono, llegando a él por movimiento contrario. Las *formas musicales* de este período polifónico hasta el siglo xv, fueron: *El Organum, el motete, el rondel, el conducto, el hocheto, la cópula, la cantinela coronada, la repetición, el canon, el contrapunto doble, y otras.*

LECCIÓN 11.^a

1. CAMBIO EXPERIMENTADO EN EL CARÁCTER DE LA MÚSICA EN LOS COMIENZOS DEL SIGLO XII.—En el siglo XII se manifiesta por primera vez el arte popular; el arte libre que se esfuerza por verse libre de las trabas del canto llano de la Iglesia. La música queda organizada por las escuelas religiosas y profanas y por la institución de músicos ambulantes y de fabricantes de instrumentos. En este siglo no sólo en las iglesias y abadías se enseñaba la música con esmero, pues no había catedral que no tuviera su maestría, ni abadía que careciese de ella o por lo menos de su escuela de música; sino que en las Universidades apenas establecidas inscribieron la música en sus programas. Con el Feudalismo y las Cruzadas empezó en el siglo XII un resurgimiento lírico espontáneo de carácter social y se conoce con el nombre de *movimiento trovadoresco*.

2. DESARROLLO DE LA MÚSICA POPULAR. LOS TROUBADOURS Y JUGLARES DE FRANCIA MERIDIONAL Y PROVENZA.—Los trovadores de Francia meridional y de la Provenza eran personas de la nobleza que se dedicaban por medio de la literatura y de la música a narrar los grandes hechos, ensalzar a los héroes y enardecer hacia las proezas. A pesar del poco valor de las composiciones trovadorescas, ejercieron, en las clases elevadas, el beneficioso influjo de desarrollar en ellas la afición a la poesía y a

la música. Los *juglares* no eran nobles. Riquier afirma que los *juglares* eran hombres de ciencia que divertían a la nobleza y la honraban con sus instrumentos, por lo que los nobles tuvieron y aún suelen tener juglares a su servicio. Si algunos trovadores en el Sur de Francia no sabían leer ni escribir, como acontecía con frecuencia, llevaba con ellos juglares que entonaban y ejecutaban sus composiciones.

3. LOS TROUVÈRES DE FRANCIA MERIDIONAL Y PROVENZA.—Los *trouvères* eran poetas-músicos análogos a los *troubadours*, pero musicalmente muy superiores a éstos, con mejor sentido artístico, que se manifiesta en sus tan bellas e inspiradas melodías. No se circunscribían al género lírico, como aquellos, sino que se extendieron al estilo épico o narrativo, en las *chansons de gesta*. Pasaron a Inglaterra donde se denominaron *minstrels*. Desde el siglo XIV no hubo en Francia distinción entre *trouvères*, *troubadours* y *juglares*; se democratizó tanto esa profesión que Felipe Augusto los arrojó de su reino.

4. MOVIMIENTO TROVADORESCO EN ESPAÑA.—En España hubo muchísimos trovadores y troveros; los reyes tenían en su corte compañías de músicos, y ellos gustaban también de tocar. Entre los más principales trovadores se cuentan *Pedro Guillen de Sevilla*, llamado el «*Gran trovador*»; *Martín Arner*, *Juan de Gomandell* y *Rodrigo de la Guitarra*. Se componía en *Iemosin*, lengua vulgar de Cataluña y Aragón. Entre los muchos trovadores españoles está *Alfonso II de Aragón*, que en Provenza le llamaban «*EL REY TROVADOR*»; *Giraldo de Cabrera*, gran trovador satírico; *Guillermo de Bergadá*, magnífico poeta y músico; *Pedro II de Aragón*; *Jaime I el Conquistador*, etc. Tenía este arte el nombre de *Gaya Ciencia* y se celebraban juegos y concursos.

5. LOS MINNESINGER EN ALEMANIA.—Los *minnesinger* o cantores de amor que aparecieron en Alemania a fines del siglo VIII, fueron soberanos, príncipes y grandes señores. El movimiento trovadoresco alemán tuvo carácter más aristocrático que en los demás países, y tanto en la poesía

como en la música se echa de ver mayor elevación y sentido artísticos.

6. LOS MEISTERSINGER O MAESTROS CANTORES.—Eran de la clase burguesa. Se inició a la vez que la preponderancia de la clase media contra la nobleza. Se agruparon formando Corporaciones con Reglamentos. Los tres grados de *aprendiz*, *compañero* y *maestro* se obtenían en examen y concurso, y si presentaban canto nuevo o nueva forma, adquirían título más elevado.

LECCIÓN 12.^a

1. ORÍGENES Y ANTECEDENTES DEL TEATRO LÍRICO EN LA EDAD MEDIA.—Para dar idea del estado del teatro romano en los primeros siglos medievales, basta recordar esta calificación de S. Juan: «lugar pestilencial y escuela de lujuria». Este es el motivo porque no está unido el teatro de la Edad Antigua con el de la Edad Media. La religión fué la inspiradora, porque viendo el Cristianismo la afición tan grande del pueblo por el arte dramático, y la dificultad que ofrecía el retirar a las gentes de las representaciones sensuales y soeces del teatro de aquella época, aprovechó esa afición natural en favor de la religión, y opuso al teatro inmoral y profano, otra dramaticidad litúrgica y edificante. Dramatizó el culto representando episodios de los Libros Sagrados.

2. LAS REPRESENTACIONES RELIGIOSAS EN FRANCIA Y LOS PAÍSES BAJOS.—Las representaciones litúrgicas en la Iglesia se iniciaron en Francia y Países Bajos. Las dos obras más antiguas están en un manuscrito del siglo XI. Se titulan «Los Profetas» y las «Virgenes buenas y Virgenes locas». La primera tiene 14 personajes y se reduce a un desfile de figuras bíblicas a quienes un prechante, que hace papel de prólogo, interroga sobre el Dios que ha de nacer. La segunda es una especie de drama simbólico acompañado con canto gregoriano. Ambas obras son más bien que para distraer el ánimo, para llevarle a la morali-

dad. Hay otros muchos dramas, entre ellos las representaciones de Navidad y Reyes. Las canciones que en este tiempo se entonaban eran de forma especial y las denominaban *noels*. Más tarde se unió el elemento profano al religioso y esos dramas se representaban también en las plazas. Tenían variadisimas composiciones, hasta que al fin se corrompió tanto por resultar algunas representaciones impías, y de tal punto abusivas, que el clero determinó suprimirlas.

3. EL DRAMA LITÚRGICO EN ITALIA, ALEMANIA E INGLATERRA.—En Italia los dramas litúrgicos nacieron del culto religioso. En el siglo XIII se encuentran ya 4 géneros de representaciones: 1.º Los *dramas litúrgicos* que eran representaciones ligadas al culto; 2.º Los *Misterie*, en los que dominaba el espíritu laico; 3.º Los *dramas aristocráticos*, que se celebraban en los palacios de los nobles; 4.º Los *dramas populares*, con carácter moral y sacro, que se representaban en las calles y plazas. A fines del siglo XV estos espectáculos habían decaído y esto dió por resultado la transformación del teatro y vino a verificarse con la aparición del *oratorio* y más tarde la *ópera*. En Alemania las representaciones sagradas, a las que llamaban *laudes*, se verificaban en los templos, hasta que el clero lo prohibió y se representaban en las plazas con el nombre de *Possen*, y tenían carácter popular. Estos *possen* se convirtieron en *alegorías* que eran sermones dramáticos en los que se ensalzaba el bien. En Inglaterra el teatro litúrgico se inició en las canciones de Navidad llamadas *Christmas-carols*, que los fieles representaban en el templo para festejar el nacimiento del Salvador. Esto dió vida a dramas religiosos o *Plays*, que en el siglo XII se convirtieron en *Misterios* que se representaban fuera del templo, aunque conservaban el carácter religioso; se asistía a ellos pagando entrada.

4. PRINCIPIOS DEL TEATRO ESPAÑOL.—El drama religioso aparece en España de una manera definitiva en el siglo XI, con los tres pasajes más característicos de la Historia Sagrada; el Nacimiento de Cristo, la Pasión y

la Resurrección. Tenían también carácter dramático los oficios de Navidad, Semana Santa y Pascua. El documento más antiguo del teatro español se conserva en un manuscrito de mediados del siglo XI, que contiene fragmentos del texto del *Poema de los Reyes Magos* que se representaba el día de Epifanía. Tanto en las representaciones de Navidad como en las de Epifanía, el pueblo solía entonar canciones referentes al nacimiento de Cristo, con texto dialogado, que llamaban *Villancicos*.

LECCIÓN 13.ª

1. HISTORIA DE LA NOTACIÓN DURANTE LA EDAD MEDIA.—Las diversas notaciones que se han sucedido a través de los tiempos, pueden agruparse en dos tipos: 1.º *Notaciones alfabéticas*, que consisten en emplear para la música los mismos signos gráficos del idioma. Esto predominó durante toda la antigüedad. 2.º *Notaciones diastemáticas*, que utilizan signos gráficos especiales y distintos de los del lenguaje. A este tipo pertenecieron los *acentos tónicos* del pueblo hebreo. La notación alfabética fué desapareciendo al iniciarse la polifonía que necesitaba notaciones diastemáticas. Durante los primeros tiempos de la Edad Media había en Europa dos sistemas de notación: la alfabética y la neumática (ésta corresponde a las diastemáticas).

2. NOTACIÓN POR LETRAS LATINAS.—La notación latina contaba de 15 letras, desde la A a la P, representando los 15 sonidos que comprenden las dos octavas desde el *la grave* hasta el *la agudo*. Estas letras más tarde disminuyeron hasta siete. La notación latina tiene la importancia de haber dado origen a las claves de *do*, *fa* y *sol*, nacidas de las letras C, F y G.

3. LOS NEUMAS Y SUS DIVERSAS FORMAS.—El elemento gráfico de la notación neumático lo componen el acento y el punto. En los siglos IX y X la notación era con los *neuma-accenti*, en el siglo XI por los *neuma-puncti* y en

siglo XII por neumas compuestas de acentos y puntos superpuestos. Los principales signos que forman los neumas, después de las muchas transformaciones que ha tenido la notación neumática, son: la *virga*, signo que representa nota aguda; el *punctus* representa nota grave; el *podatus*, signo que representa intervalo ascendente; la *clivis* representa intervalo descendente; hay otros tres que pertenecen a las notas de adorno: *tremula* (trémolo), *quilisma* (trino) y *plica* (apoyatura). Con la combinación de éstos se forman los siguientes: *scandicus*, *climatus*, *tórculos*, *porrectus*, *climatus resurpinus*, *scandicus flexus et subpunctis* y el *porrectus subpunctis*.

4. NOTACIÓN DEL CANTO LLANO.—Consistía en pautas que quedaron bien definidas a fines del siglo XIII. La pauta del canto llano tiene 4 líneas y se llama *tetragrama*. La notación del canto llano se llama notación cuadrada y las duraciones típicas son: la *longa*, representada por un cuadrado con un trazo hacia abajo; la *breve*, con un cuadrado; la *semibreve*, que es un rombo, y la *doble longa*, que tiene doble valor que la *longa* y es un rectángulo con un trazo descendente. Cuando varias notas corresponden a una sola sílaba del texto, se emplean ligaduras.

5. LA NOTACIÓN MEDIDA PROPORCIONAL.—Apareció a fines del siglo XI, derivada del canto llano. Surgieron muchas dificultades porque no admitían más medida que la ternaria a la que llamaban *perfecta* por ser tres las personas de la Santísima Trinidad. De modo que para medir los ritmos binarios a 3 partes había que alterar el valor de las figuras dividiéndolas en tercios, etc. Se presentó en Italia el *Ars nova*; se reconoció el valor de la medida binaria y se marcó la medida del compás, al principio de cada composición, con las letras del alfabeto. Todo esto prestó mucha claridad a la escritura musical. El *Ars nova* fué substituida por la teoría de VITRY, teórico francés del siglo XIII. Ideó la notación roja, los signos de silencio y signos especiales para indicar los compases. Finalmente, para evitar dificultades gráficas se encontró más fácil dibujar el contorno de las notas, de-

jando en blanco el fondo, y éstas substituyeron a las rojas.

6. LA NOTACIÓN BLANCA.—Procede de la costumbre de escribir con tinta roja algunos pasajes, para indicar su cambio de medida o de tesitura. Cuando no podían escribir en rojo dejaban en blanco el fondo de las notas para diferenciarlas de la escritura negra. Así llegó a escribirse con notas blancas que significaban lo mismo que las negras. La *notación blanca* constaba de las siguientes figuras: *máxima, longa, breve, semibreve, mínima, semiminima y corchea*.

7. MODOS, TIEMPOS, PROLACIONES, PUNTOS MUSICALES Y PROPORCIONES.—Los modos pertenecen a la primera época de la música; era la relación de valor de las figuras entre sí. *Modo* es, pues, la relación divisible de máximas por longas. *Tiempo* se llamaba a la relación entre la breve y semibreve. *Prolación* era la relación entre semibreve y mínima. (En la *música proporcional* donde se encontrara la palabra *modo* quería decir que la *máxima* valía 3 longas; y si se trataba de proporcionar la *longa*, quería decir que esa figura valía 3 *breves*. La indicación *tiempo perfecto* quería decir que la *breve* valía 3 *semibreves* y si la indicación era *imperfecto* valía la breve 2 semibreves.) La voz *prolacio* indicaba especialmente el valor de la *semibreve*. La grafía de esta voz era un punto en medio de un circulito o semicirculo y otras veces el círculo sin punto; lo primero indicaba que la *semibreve* valía 3 *mínimas* y se llamaba *prolación mayor*; la segunda grafía quería decir que valía solamente 2 *mínimas* y se llamaba *prolación menor*. El *punto* en la *notación blanca* del siglo XIV tenía 4 denominaciones: 1.ª *Punto de división*, que separaba unas notas de otras, que según las reglas de la *música proporcional* debían cambiar de valor, indicando que cada una conservaba su valor. 2.ª *De perfección*, se colocaba detrás de la *longa* y la *breve* para indicar su valor ternario. 3.ª *De adición*, que aumentaba a la nota precedente la mitad de su valor. 4.ª *De demostración*, que es lo mismo que retardación. Las pro-

porciones numéricas explicaban las relaciones de los sonidos y sus combinaciones de duración. La proporción *dupla* y la *subsesquialtera* indicaban la medida binaria, la primera para la breve y la segunda para la semibreve. La proporción *tripla* o *sesquialtera* o *hemioili* indicaban la medida ternaria. Esta tenía gran importancia.

8. COMIENZOS DE LA IMPRESIÓN MUSICAL. SU DESARROLLO.—Los primeros tratados musicales impresos son del siglo xv, grabados en madera. Después se aprovechó el descubrimiento de la imprenta; con ella la impresión musical resultó mucho más clara. Petrucci, a fines del siglo xv, publicó en caracteres móviles las obras de los maestros de entonces en una de las colecciones más célebres, *Harmonice mûsices*. Las impresiones del siglo xvi son verdaderas obras de arte. A fines del siglo xvii las notas tomaron la forma ovalada, que fué definitivamente adoptada. En un principio no se separaron los compases, pero a fines del siglo xvii se pusieron las líneas divisorias de que ahora nos servimos. En el siglo xviii progresó la impresión por tipos. Breitkoff ideó los tipos fraccionarios que permitían imprimir música a varias voces. Actualmente se imprime la música por tipos y por litografía; en general se emplea el primer sistema para los ejemplos de música en las obras literarias y el segundo para las ediciones musicales.

LECCIÓN 14.ª

1. ORÍGENES DE LA MÚSICA POLIFÓNICA.—La *polifonía* descende del *discanto* o *diafonía*, a la que Vitry en el siglo xvi dió el nombre de *contrapunto*, que significa el arte de concordar una nota con otra. Los precursores, además de Vitry, se conocen como tales Adam de Halle, a quien consideran como el último de los discantores; Marchetto de Padua, siglo xiv, y Juan de Muris.

2. LA ESCUELA FLAMENCA Y EL PERÍODO DEL CONTRAPUNTO VOCAL. DUFAY, BINCHOIS, OCKEGHEM DE PRÈS.—La escuela flamenca se llama así por ser oriundos del antiguo Flandes los autores que la forman. *Dufay* es considerado por autor de la escuela flamenca. Junto con *Dunstable* y *Binchois* le corresponde la gloria de haber depurado la armonía evitando las sucesiones de octavas y quintas y unisonos que la afeaban. Se conservan de él 150 composiciones. *Gilles Binchois* fué el teórico y pedagogo de las innovaciones de Dufay. Brilló especialmente en las canciones profanas. Fué maestro de Busnois y Ockeghem. *Juan Ockeghem* fué uno de los artistas más gloriosos del siglo xv. Elevó el contrapunto a su mayor grado de complicación y artificiosidad. Escribió un canon a 36 voces, una misa en todos los tonos, con signos de interrogación en lugar de claves y otras muchas exageraciones. Ultimamente escribió muchas obras muy expresivas, majestuosas y admirablemente equilibradas. *Joaquín de Près* es un flamenco llamado por sus contemporáneos el Príncipe de la Música. Simplificó el contrapunto. Sus composiciones son numerosas; se conocen entre otras muchas tres libros de misas.

3. FORMAS DE LA MÚSICA POLIFÓNICA. INFLUENCIA DE LA ESCUELA FLAMENCA EN EUROPA.—Las formas más características del período polifónico vocal fueron: La *Misa*, el *Motete*, la *Cançión* y el *Madrigal*. La *misa* tiene 5 partes, que si bien en un principio es escribían sin unidad, más tarde se empleaba un mismo tema para toda ella y en el siglo xvi aparece con verdadero equilibrio orgánico. El *motete* es una composición religiosa polifónica de modestas dimensiones, basada en un texto bíblico generalmente en latín. A cada frase de la letra, con sentido completo y definido, se adapta una frase musical que se desarrolla sobre sí misma. Puede ser a 3 y a 4 voces. La *cançión polifónica* no tiene contacto con la canción popular. Es en el género profano lo que el motete en el religioso. El *madrigal* es una composición ideada en el siglo xvi basándola en los madrigales poéticos. Tiene

mucho de la fuga, pero su estilo es menos árido. Se cantan a tres y hasta seis voces, unas veces con acompañamiento y otras sin él. Este género es el precursor de la música de cámara y favorito de los salones del siglo xvi y del xvii. *La escuela flamenca* se extendió por toda Europa, cambió por completo la técnica polifónica y llevó la música a nueva orientación. En Francia, lo mismo que en España, Italia y Alemania las composiciones flamencas adquirieron popularidad considerable.

4. RESURGIMIENTO DE LA MÚSICA POPULAR. LA ARS NOVA FLORENTINA DE LOS SIGLOS XIV y XV.—A fines del siglo xiii y principios del xiv, los grandes señores cesaron de cultivar el arte musical, que al poco tiempo se hizo popular. Entonces nacieron los músicos de profesión y ministriles que, comprendiendo la necesidad de defenderse mutuamente, se constituían en corporaciones creando entre ellos un lazo no sólo artístico sino también comercial. El *Ars nova* fué el nombre que los teóricos daban a la música que se inauguró en el siglo xiii, y que se manifestó por primera vez en Florencia. Fué fundado por los antiguos trovadores y troveros y los góticos armonizadores del discanto. Este arte, que estuvo tan en boga en los siglos xiv y xv consistía en canciones simples y melodiosas, escritas a 2 o 3 voces, sobre graciosas poesías profanas. También se usaba el *Ars nova* en las composiciones religiosas; su forma más característica era los *laudos*, que consistían en plegarias y alabanzas a Cristo Nuestro Señor y a la Santísima Virgen. Los cultivadores principales de este arte son: Frescobaldí, Carisimi y Lotti.

5. EL HUMANISMO EN FRANCIA.—El *movimiento humanista* de la literatura francesa en el siglo xv hizo experimentar una innovación de importancia en su arte musical, a lo que se llamó *humanismo musical*. El humanismo ha sido el distintivo de la Escuela francesa. Consiste en representar por medio de los sonidos los ruidos de la naturaleza. Jannequin fué el principal cultivador del humanismo (o música descriptiva). Después de la

batalla de Mari tradujo a la música este combate y consiguió, en cuanto es posible, representar una batalla con voces humanas. En su «Canto de los pájaros» imita el canto de diferentes aves, y en otra de sus obras reproduce musicalmente los gritos de los vendedores de París.

6. EL REINADO DE LOS REYES CATÓLICOS EN ESPAÑA.— Los reyes Católicos, paladines de las artes, lo fueron también de la música. La capilla musical de la Corte constaba de 3 organistas titulares, selecto cuerpo de cantores y numerosos *ministriles*. Todas las basílicas y catedrales cuidaron mucho de la música y tenían anejas a ellas escuelas de música para los niños. No sólo floreció el arte religioso sino que también el profano, y el arte musical español, netamente nacional, conservó durante todo el siglo xv su originalidad melódica, y rítmica sin dejarse dominar por influencias extrañas.

7. BARTOLOMÉ RAMOS PAREJA Y LOS TEÓRICOS DE ESPAÑA.—Este teórico andaluz hizo una gran revolución musical en España. Cuando Zarlino en Italia escribió su obra «Instituciones armonici» ya Pareja había anunciado aquel concepto de la armonía. Sus teorías llegan a suprimir la realidad sensible de la *coma* por medio del temperamento, que consiste en repartir esas pequeñas diferencias distribuyéndolas por igual entre todas las notas de la escala de manera que éstas no varíen de afinación en forma perceptible para el oído. En el siglo xv se multiplicaron en España las publicaciones teóricas. Entre los tratadistas descuellan: Domingo Marcos, Guillermo Podio, Mosén Francisco Tovar, Pedro Ciruelo, Fr. Vicente de Burgos y Gonzálo Martínez de Bizcargui (el más original de ellos).

8. TEÓRICOS DEL RENACIMIENTO.—Los principales que se conocen son: Enrique Loritu, Juan Tinctorio, Fr. Gafurio y Adam de la Fulda. La teoría musical religiosa ya había sufrido a principios del siglo xvi, importantes transformaciones. Aunque nominalmente se seguían usando los 8 modos eclesiásticos era con muchas alteraciones accidentales que cambiaban la entonación de algunos grados;

de modo que en la práctica ya existían los modos mayor y menor de nuestro sistema. Las notas de atracción se empleaban con muchas frecuencia, en particular en las cadencias finales. Los teóricos mencionados acogieron en sus obras todas las transformaciones de la música eclesiástica y de la polifónica; de ese modo iniciaron las modalidades modernas. En este siglo sentó Zarlino las bases del *temperamento*.

LECCIÓN 15.^a

1. LAS ESCUELAS DE MÚSICA RELIGIOSA DE LOS SIGLOS XVI y XVII. SU INFLUENCIA EN LA POLIFONÍA.—Varias fueron las Escuelas de música en esos siglos, pero las principales son la española y la romana por los eminentes compositores que ellas produjeron. La polifonía llegó a su apogeo en estos siglos; y se compuso tanto en ese estilo que llegó hasta vulgarizarse.

2. ESCUELA ROMANA. PALESTRINA.—La escuela romana tiene la primacía en la polifonía religiosa y las obras de Palestrina son el modelo en que deben fijarse los modernos compositores de música religiosa. *Palestrina* es la personalidad principal de la escuela romana. Nació en Palestrina, cerca de Roma. Es el creador de la música religioso-polifónica. En su tumba puede leerse después de su nombre, esta frase: ¡Príncipe de la música!... El punto culminante de su historia es el asunto del célebre concurso de composición de una Misa digna del culto divino. Este concurso lo originaron las serias disposiciones del Concilio de Trento, que reformaban las costumbres y los abusos de aquella época. Los sochantres creían imposible cumplir aquellas disposiciones; no obstante el Papa empezó por abrir concurso en el que presentó Palestrina la Misa que llaman «del Papa Marcelo» venciendo a todos sus rivales. Desde entonces se reconoce que puede hermanarse la seriedad de la polifonía con la expresión y belleza más delicadas.

3. ESCUELA VENECIANA.—La brillante escuela veneciana fué fundada por Adriano Villaert, que a mitad del siglo xvi ya prescindió de las antiguas reglas y desarrolló la expresión. Mezcló lo religioso con lo profano y tomó de la música popular. Esta escogió célebres compositores y organistas, entre ellos: Merulo, los Gabriello y el gran Zarlino.

4. ESCUELA NAPOLITANA.—Se distingue en que busca ante todo la belleza de la melodía. Fué fundada por Alejandro Scarlati tan célebre en la historia, así como también lo es su hijo Domingo como pianista, organista y compositor. Son muchísimas sus composiciones y por la estructura de sus sonatas que, a semejanza de los *lied*, sólo tienen una parte y están tejidas con delicados adornos, debe considerársela como iniciador de la música moderna.

5. ESCUELA BOLONESA.—Fué fundada por Estanislao Mattei. Esta escuela ha dado a la música religiosa un gran compositor entre otros: Piloti, que es un teórico y compositor notable de música religiosa. A esta escuela pertenecen Rossini, Donizeti, Bellini y Laurenti. Las composiciones del Abate Mattei no están muy apreciadas, pero es reconocido como eminente profesor.

6. COMPOSITORES ESPAÑOLES Y SU IMPORTANCIA. LA ESCUELA ANDALUZA Y LAS ESCUELAS DE LEVANTE.—En los siglos xv y xvi brillaron los compositores españoles a la cabeza del mundo entero, ejerciendo, especialmente en el arte francés, exclusiva influencia, hasta que Mazarino prohibió que nuestros artistas entraran en París. Larga serie de maestros españoles predecesores y contemporáneos de Palestrina afirmó de un modo glorioso su maestría en Roma, Nápoles y en toda Italia. En la Capilla Pontificia llegó a haber en el siglo xvi, 22 profesores españoles que ganaron sus plazas por oposición contra los italianos. Los compositores son tantos que citaremos sólo algunos: *Cristóbal Morales*, que, según Fetis, no tuvo rival en la expresión; *Victoria*, el Palestrina español; *Francisco Montanos*, sabio preceptista y maestro de la

colegiata de Valladolid; *Juan Bermudo*, autor de «Alabanza de la música», obra didáctica en extremo rara. En el siglo XVII se encuentran buen número de compositores importantes, citaremos solamente a *Aguilera*, *Juárez*; *Vargas y Comes*, quien compuso un Responsorio para Navidad a 12 voces que aún se conserva; ni es menos *Esteban Brito*, doctor en música por la Universidad de Salamanca. La ESCUELA ANDALUZA tuvo siempre grandes maestros. Estuvo bajo la influencia bizantina de la cual conserva Andalucía rasgos salientes en su Folklore musical, de sabor oriental. La ESCUELA LEVANTINA fomentaba principalmente su folklore, pues siempre ha sido grande la predilección de Cataluña y Valencia por la música popular.

7. TOMÁS LUIS DE VICTORIA.—Nació en Avila en el año 1540. Fué discípulo de Escobedo y Morales. Estudió en las obras de Palestrina a quien superó más tarde. Es uno de los compositores que más honra dan a España con sus obras de música sacra. Es el primer compositor que puso en música los Himnos de todo el año. Entre sus varias obras, todas magistrales, está el *Vere Languores*, de inspiración y técnica tan correcta, de unción mística tal, que honra el repertorio polifónico sacro de la Iglesia. †

8. LA MÚSICA RELIGIOSA EN ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XVIII.—En el siglo XVII hizo importantes progresos la música religiosa, que no abandonó los artificios del género fugado. Con todo, a principios de este siglo se ven en las composiciones que nos dejaron los maestros españoles, *solos* y trozos obligados para varios instrumentos. Las obras que de aquella época se encuentran son: los *Magnificats* de *Aguilera*, el *Deus sacrum pignus* de *Juárez*, el *Salmo voce mea* de *Raban* y algunas otras tenidas también por magistrales en aquella época. Además de estos compositores hay otros muchos de mérito, tales como *Alonso de los Reyes*, *Alfonso Lobo*, *Sebastián Vivanco*, etc.

LECCIÓN 16.^a

1. MARTÍN LUTERO Y LA MÚSICA PROTESTANTE. ORLANDO DE LASSO Y LEO DE HASSLER.—Lutero era también músico y por tanto sabía que la música era un arma que podía favorecer sus protervas ideas. Tomó las canciones populares y los cantos de la Iglesia Católica y ayudado por el compositor Walther, le dió unidad, componiendo él mismo la letra e hizo que sirviera a sus propósitos el coral. En los días grandes entonaban el *Ein fest Burg*, que se convierte en la alianza de toda Alemania rebelada contra Roma; la música popular es su primera manifestación.

Orlando de Lasso nació en Mons y fué uno de los mejores compositores de su época. Sus contemporáneos le llamaban el Orfeo belga. Escribió más de dos mil composiciones. El Papa Gregorio XIII le armó caballero de San Pedro. Buscaba en sus obras la elegancia de la melodía y la pureza de estilo; y si bien en un principio se dedicó algo al elemento profano lo fué dejando hasta dedicarse completamente al religioso.

Leo de Hassler, es uno de los creadores de la célebre escuela napolitana. Compositor fecundísimo y sus obras se distinguen (obras religiosas) por la majestad, la elevación y además la sencillez de sus ideas. Obras suyas magnificas son su Miserere, Ave maris Stella y su Credo. Se le conocen 46 óperas que brillan por la corrección y la nobleza de estilo.

2. LA MÚSICA RELIGIOSA ALEMANA DURANTE LOS SIGLOS XVI y XVII.—Alemania guardando fidelidad a las tradiciones de la Edad Media, fué el país que más tardó en utilizar los progresos que sus compositores estudiaron en Italia. Sin embargo en el siglo XVI se distinguieron los compositores: Luis Senfel célebre contrapuntista que escribió muchas composiciones, las que en gran parte se

han reproducido en varias Antologías de la época... El cartujo Reishius autor de la célebre obra «Margarite philosophica» que dedica el 5.º volumen a la música. El gran teórico Luscinius, y otros.

Del siglo xvii data el primer destello de la música escénica en Alemania que implantó Schültz. Este fué el más notable precursor de Bach y Haëndel en la música religiosa, y el primero que dió a conocer en Alemania la profunda reforma que la música tuvo en Italia hacia el año 1600. Escribió las «Siete palabras», motetes, oratorios, salmos, etc.... Compañero de éste fué el ilustre Reinhard Keiser: su estilo reúne la profundidad del sentimiento y de la idea, con la novedad de la forma, la armonía vigorosa y los efectos producidos por hábil instrumentación. Escribió oratorios y una cantata de Noël. Otros muchos trabajaron durante ese siglo en la música religiosa alemana enriqueciéndola con obras teóricas y composiciones dignas de elogio, entre ellos, Funcius, Billroth, Stadelmayer y Zeutchern.

3. LA MÚSICA RELIGIOSA ANGLICANA DURANTE ESTE PERÍODO.—En ese tiempo se iba extendiendo la secta protestante por toda Europa y con ella su música que llegó a estar en verdadero apogeo.

4. LA MÚSICA RELIGIOSA EN FRANCIA EN LA MISMA ÉPOCA.—Estuvo muy favorecida por Francisco I, quien protegiendo a los músicos, eligiendo cuidadosamente los de mérito para maestros de la capilla real, y pagándolos bien, hizo que se estudiara y se trabajara en pro del arte musical religioso. Se distinguieron los compositores y organistas: Du Caurroy cuya Misa de Requiem era la única que se ejecutaba en los funerales de reyes. Fué 40 años organista de real capilla. Claudio Gucimell, el más célebre músico francés del siglo xvi, fué a Roma y fundó allí la primera escuela teórica y fué maestro de Palestrina. Suya es la música que Marot tomó para la iglesia calvinista. Su armonía es correctísima; aunque los ritmos resultan algo monótonos es resultado de la lucha entre la música popular y el deseo de formas armónicas que aun

estaban poco definidas. Su mejor obra es «Odas de Horacio». Muchas de sus obras se encuentran en los archivos del Vaticano. En el siglo XVII también hubo en Francia buenos compositores y organistas, se pueden citar: Lalande, Bernier, Clerambault y otros muchos.

5. BREVE HISTORIA DEL ORATORIO HASTA FINES DEL SIGLO XVII.—Oratorio es una especie de ópera sagrada. Una composición poético-musical que tomó el nombre de la Congregación de los PP. del Oratorio fundada por San Felipe Neri. Este, con el fin de atraer la gente a la iglesia, recogió la idea de los antiguos *misterios* y mandó componer unos como dramas sagrados que hacía representar en el templo. Muchos buenos compositores han escrito oratorios, pero son inmortales los de Bach, Beethoven, Haydn y Mendelssohn. En el año 1611, pasó la Congregación a Francia y allí cultivaron esa forma musical escritores como Massillon, Daunau, Malebranche y otros. El Oratorio estuvo muy en boga en Francia e Italia hasta que en el siglo XVII se prefirió la ópera.

6. HISTORIA DE LA CANTATA EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII.—La voz cantata designaba en la Iglesia lo que después se llamó antifona, y aún en Alemania significa eso. En el año 1600 se la empleó para designar un *solo* de canto bastante extenso en el que los pasajes *airosos* alternaban dramáticamente con los recitados. De ahí se originó a la mitad de aquel siglo la *cantata de iglesia* que a su vez sirvió a Carissimi para idear la de cámara. Bach la llevó a los conciertos de Iglesia en las que se encuentran los tipos más característicos e insuperables de esta clase de composiciones. La *cantata de teatro* es de bastante extensión con arias, duos, etc. y nutrido acompañamiento. La cultivaron Scarlatti, Stradella, Gasparini y otros muchos.

7. JORGE FEDERICO HAENDEL.—Es sajón, pero en Inglaterra es donde más le apreciaron. Siendo maestro de la real capilla de Hannover, se dedicó de tal modo a la composición y al acompañamiento de los cánticos religiosos de aquel país que los ingleses le consideraron como una de sus glorias. Suyo es el himno «*God save the*

King»; 100 volúmenes forman la edición completa de sus obras. Pasando por alto las de otro género, y fijándonos en las religiosas contaremos los oratorios muy conocidos: *El Mesías, Sansón, Judas Macabeo, Josué y Jephé*.

8. JUAN SEBASTIÁN BACH.—Es el músico más extraordinario de Alemania; el hombre también modelo de virtudes privadas, el trabajador incansable, el compositor cuya grandiosidad y elevación de estilo lleva con justicia el dictado de *el gran Bach*. Analizar sus obras no es tarea fácil. Se adelantó tanto a su tiempo que lo que Mozart llamó en una ocasión *novedad*, lo había escrito Bach 60 años antes. Era gran ejecutante, en lo que nadie le igualó. Sus composiciones llegan a 500! de ellas 252 cantatas de iglesia, 149 salmos, 150 corales, 25 motetes, etc., etc.

LECCIÓN XVII

1. FORMAS PRECURSORAS DE LA ÓPERA.—El primer paso para la ópera fueron las danzas, en las que la pantomima acompañada de la música representaba gran papel. Hasta el siglo xv los misterios estuvieron en manos de la Iglesia, pero más tarde cayeron en manos de particulares y se convirtieron en farsas que eran como óperas que escritas en género madrigalesco, participaban de la danza y del drama, del epitalamio, etc.

2. LA «CAMERATA» FLORENTINA Y LA APARICIÓN DE LA ÓPERA.—De las Academias que entonces brillaban en el mundo era una de las más célebres la de Florencia y de las más sobrias en música dramática. En sus reuniones combinaron una especie de música *recitativa* en la que al canto de una sola voz, seguía más de cerca la expresión, ni más ni menos que el primer paso dado por aquella Academia de la ópera.

3. ULTERIOR DESARROLLO DE LA ÓPERA EN FLORENCIA.—Se desarrolló considerablemente con Vicencio Galilei (padre del gran astrónomo Galileo), que era apasionadísimo por las ideas de la antigua Grecia. Acompañado del con-

de Bordi escribió un estilo de canto especial que llamó dramático. Con esta base trabajó más tarde Gaccini componiendo un estilo en que se pudiera decir: *hablar en música*. Le siguió Rinuccini, poeta oficial de la corte de Florencia y escribió los tres primeros libretos de ópera que se conocen. Pusieron música a estos libretos Corsi (a Dafne), Peri (a Euridice) y el gran Monteverdi (a Ariadna); esos eran los libros. Otros autores trabajaron en la ópera en Florencia donde reinaba el entusiasmo por ese estilo.

4. LA ÓPERA ROMANA Y VENECIANA. LA ÓPERA CÓMICA FLORENTINA.—En Roma se representó en 1516 la obra *Sofonisbe* y desde entonces fué allí arraigándose el verdadero drama lírico. Los grandes señores, los reyes y hasta los Pontífices favorecieron el progreso del arte musical. El Cardenal Biniano hizo representar ante León X «La Calandra», con música de aquel eminente prelado. Se escribieron en Roma numerosas óperas y figura en esta época (1642), Domenico Mazzochi, que aunque aceptó la reforma de la música dramática, quiso renovar el sistema de recitados, mezclándolos con arias y canciones que oscilaban entre la melodía y la declamación. Se preocupó mucho de la unidad y de la cohesión de sus obras, empleando muchos signos de expresión. Su mejor obra fué «La cadena de Adonis», que se representó en Roma el año 1626. En Venecia se popularizó mucho la ópera. La primera sala abierta al público fué el teatro de San Casiano, que se inauguró con la «Andrómeda» de Manelli. Más tarde se abrieron otros, llegando a haber hasta 8 teatros públicos en Venecia. Uno de los propagadores de la ópera en Venecia fué Cavalli, que si bien era más improvisador, dió gran impulso a la ópera escribiendo 40 obras en estilo popular, desde «Le nozze di Teti e Peleo» en 1639, hasta «Eliogábalo» en 1669. Cesti, monje franciscano en Arezzo, era más fino y delicado que Cavalli, aunque sólo escribió 14 óperas, entre ellas «La Dori», cuyo éxito superó al de las demás. El mérito de éste consiste en haber llevado la cantata a la escena. Vienen después

Legrenzi, Pallavino y Cladara, éste fué el peor de todos ellos a pesar de haber escrito 66 óperas. En Venecia tomó la ópera su nombre genérico, que antes se daba indiferentemente a la tragedia y a la comedia.

La ópera cómica florentina nació en el siglo xvii a lo que dió origen la absorción de la importancia de la ópera por los *virtuosos*.

El argumento es picaresco o festivo. Tiene por signo característico la melodía fácil y ligera, casi superficial, pero con instrumentación brillante y rica en *fioritures*. No desdeña las obras inspiradas y prescinde de chocarrerías dentro del género humorístico; es muy distinta de la ópera cómica creada más tarde. Distinguidos compositores han trabajado en ella, entre los cuales está Cherubini, autor de «La finta principesa».

5. INFLUENCIA DE LA CANTATA SOBRE LA ÓPERA.—La cantata tuvo gran influencia sobre la ópera. A fines de ese siglo se convirtió en un acto de ópera. Todas las cantatas revelaban tendencia a convertirse en óperas.

6. LA ÓPERA NAPOLITANA. ALEJANDRO SCARLATTI. Mientras que en el Norte de Italia celebraban sus triunfos las diferentes Escuelas, en el Sur aparecía un nuevo arte popular lleno de espíritu y vida. Provenale asociado a un libretista napolitano apellidado Perruci, compuso varias óperas, formando una mezcla de cosas bufas y trágicas. Sus principales obras son: «Teseo», «La Stellidaura» y «El esclavo de su mujer»; en ellas se encuentra ya el aria, bufa y seria, en forma de andante y allegro, tal como duró hasta la mitad del siglo xix. A. Scarlatti es el principal representante de la ópera napolitana. El resume toda la música napolitana del siglo xvii y en él da comienzo la decadencia italiana por introducir en el drama la música sinfónica; lo que unido a otros errores quitó por completo el interés de la ópera. Scarlatti escribió 106 óperas, pero sólo merecen consignarse 6: «La Rosaura», «Todorá», «Pirro e Demetrio», «Il prigioniero fortunato», «Laodicea e Berenice» y «Tigrane». Tuvo Scarlatti la gran habilidad de unir los procedimientos de las dos grandes

escuelas anteriores a él, la del contrapunto, base de la música de iglesia y la del recitado, característico en el género de ópera.

7. PROGRESO DEL TEATRO LÍRICO ESPAÑOL. JUAN DE LA ENCINA, LUCAS FERNÁNDEZ Y GIL VICENTE.—En aquella época floreció mucho el teatro español porque hubo entonces grandes músicos; entre ellos Juan de la Encina, quien cuando todos los compositores de Europa hacían gala del contrapunto sin preocuparse de la letra, de la Encina se subordinaba completamente a la poesía, con lo cual se adelantó tanto que sus obras parecen que están escritas para el siglo presente. Escribió más de 68 composiciones.

Gil Vicente creó el teatro portugués. Poeta cómico brilló en las cortes de Juan II, Manuel y Juan III. A la gloria que como fecundo y original literato alcanzó, se unió la que obtuvo con su talento musical, pues suyas son las composiciones de música *Arias, Villancetes y Ensaladas*, así como las de los bailables con que terminaban sus *Autos* en los que a veces iban intercalados no sólo tonadillas populares, sino también cantos a 4 voces con acompañamiento de instrumentos, creando un género que se pudiera llamar la *Zarzuela* de aquellos tiempos. *Lucas Fernández* fué un gran músico de aquella época, escritor de *farsas y églogas* muy interesantes.

LECCIÓN XVIII

1. LA ZARZUELA ESPAÑOLA Y LOS GRANDES DRAMATURGOS DEL SIGLO DE ORO.—La zarzuela es una obra escénica de género español, en la que alternan la declamación y el canto, semejante a la Opera cómica francesa. Sus principios datan del año 1628, en cuya época, queriendo sin duda ampliar la *tonadilla*, se iniciaron estas representaciones, divididas en varias jornadas, con más o menos extensión de la parte musical. Recibió el nombre de zarzuela, del sitio en donde se representaron por primera

vez que era una casa del Real sitio del Pardo llamada Zarzuela porque estaba rodeada de zarzas. Los principales dramaturgos del siglo de Oro, españoles, fueron: Diego Lana, Mele, Mateo de la Roca y Juan Sisi, quienes escribieron zarzuelas y óperas.

2. ORÍGENES DE LA ÓPERA FRANCESA. LA ACADEMIA DE BAÏF.—La primera manifestación escénica en Francia fué el *Ballet* en su primitivo y rudimentario estado. El poeta Baïf que había visto en Venecia algunas óperas fué el primero que escribió dramas en versos métricos, que adaptándoles una melopea hacia representar en su casa a donde acudían personas distinguidas incluso los reyes para disfrutar de aquella novedad. Con autorización de Carlos IV estableció Baïf en su casa una Academia musical, que es la primera que se estableció en Francia. Los asociados a Baïf eran Manduit Baltasarini y Claude le Jeune. Los orígenes de la Opera Francesa son pues, el Ballet y los músicos nombrados con el poeta Baïf. Pero el verdadero creador de la Opera francesa es Cambert; compuso la Pastoral y Pomone fundó el actual teatro de la ópera, si bien él lo fundó con el nombre de Academia de Música.

3. JUAN BAUTISTA LULLY.—Es florentino, pero desde muy niño lo llevaron a París. Después de estudiar mucho sin maestro, llamó la atención del rey Luis XIV su talento y le protegió. Más tarde consiguió destituir a Cambert y tomó él la dirección del teatro de la Opera de París. Pasando por alto los detalles de su vida artística, veámosle compositor. Produjo 19 óperas con gran éxito sobre libros franceses, que se sostuvieron más de un siglo en la escena francesa. Su estilo es opuesto al italiano, pues sigue paso a paso la declamación del lenguaje hablado, dando suma importancia a las palabras, desterrando por completo todo ornamento y vocalización y basando la música en el acento. Gracias a su talento libró a Francia de la dominación italiana.

4. PERÍODO PRERRAMISTA — Es corto pues consta de 10 años (1687-1697) o sea desde la muerte de Lully

hasta la aparición de Rameau. En este tiempo gran número de compositores escribieron óperas, casi todas de escaso valor. Solamente Campra merece citarse entre otras cosas por haber establecido la Opera Ballet que tomó gran desarrollo. Como compositor dentro aun de ese periodo vino después de Campra, Destouches, protegido por Luis XIV y XV y alcanzó como compositor alta reputación. Estrenó algunas tragedias, varias óperas y muchos bailables. Su principal ópera y quizás la más interesante de todo el periodo Lully a Rameau, es «Los elementos», de estructura originalísima, desarrollándose la acción en diálogos y después en danzas.

5. JUAN FELIPE RAMEAU. SU «TRATADO DE ARMONÍA».—Rameau es el que más personalizó el arte musical en Francia. Al principio de su aparición artística hubo de luchar contra los admiradores de Lully, pero poco a poco fué el público haciéndose a él y sus innovaciones fueron un triunfo obligando al rey Luis XV a crear para él la plaza de *compositeur du cabinet*. Para dar a entender en qué consistieron esas innovaciones, baste decir que Rameau fué para Lully lo que Monteverdi a las academias florentinas, y sus obras tienden a la musicalidad y a la expresión. Escribió 32 óperas, la principal es «Hippolyte et Aricie». Como teórico también merece elogio: estableció la relación de los acordes sobre bases científicas. Es célebre su «Tratado de armonía» que adicionó con disertaciones que completaban su trabajo y refutaban las criticas de sus adversarios.

6. LA ÓPERA EN ALEMANIA.—Debido a imitación extranjera más que a iniciativa nacional aparece la ópera en Alemania después de Italia. La ópera florentina halló allí acogida antes que en Francia. La cultivaron Schüt, Graum, Theille y Kassen. Principalmente merece parar la atención en Keiser que escribió 116 óperas: su estilo se distingue porque reúne la profundidad del sentimiento y de la idea con la novedad en la forma, la armonía vigorosa y los efectos estupendos de la instrumentación.

7. LA ÓPERA EN INGLATERRA. PURCELL.—También en

Inglaterra llegó por fin a introducirse la ópera importada por Lupo y otros, óperas inglesas se conocen pocas y sus autores son ya desconocidos; únicamente brilla como un genio en su patria Purcell. Le dió gran nombre su ópera «Dido and Aeneas», que estrenó con verdadero éxito. No sólo fué compositor de óperas sino que cultivó otros géneros en especial la música religiosa. Su estilo posee sello personal inconfundible, por lo que puede competir con los demás maestros de su siglo.

LECCIÓN XIX

1. PROGRESOS DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES DESDE EL SIGLO XVI A LOS COMIENZOS DEL XVIII.—Desde el siglo XVI al XVIII los instrumentos musicales tuvieron notable transformación. A eso se debe el aumento de número y sus variados nombres, que ya en ese tiempo formaban larga lista, no siendo instrumentos nuevos, sino los mismos perfeccionados. Así el clavicordio del siglo XVI dió origen al clavecín del siglo XVII y al piano que apareció en el siglo XVIII. La viola del siglo XVI originó el violín que llegó a su perfección en el siglo XVIII. Cuando en el siglo XVII ocurrió la separación del arte vocal del instrumental, los instrumentos se crearon vida propia lo que influyó mucho para que se pusiera mayor interés en su perfeccionamiento.

2. LA MÚSICA PARA LAUD.—La música para laúd, resultaba difícil para leer porque cada virtuoso adoptaba el templado que quería y como estaba consignado en las composiciones, imposibilitaba su lectura. Se escribía en 6 líneas que representaban las 6 cuerdas; además, letras y guarismos que indicaban los dedos y los trastes donde aquéllos debían pisar. Ibrañim escribió más de 900 composiciones. Otro compositor célebre fué Isaac, que se amoldó a la escuela tradicional árabe y defendió el estilo clásico contra las libertades del virtuosismo de su tiempo.

3. LOS ORGANISTAS.—En los siglos xvii y xviii hubo excelentes organistas. Brilló en primera línea la escuela de Venecia con los Merulo y los Gabrielli. En Francia, Chambonnieres, Clérambault y los Couperin. En Alemania, la célebre familia Bach y la de Müller. Los organistas españoles seguían siendo célebres y muy apreciados en Italia.

4. LA MÚSICA PARA VIOLÍN.—De la música para violín escrita en este tiempo sería imposible hacer lista. Citemos los compositores importantes: Corelli (italiano), que escribió 12 magistrales sonatas; Tartini (italiano) escribió 102 sonatas; y Locatelli (italiano) que contribuyó al progreso del violín en las dobles cuerdas y escribió 18 sonatas.

5. LOS CLAVECINISTAS.—Los ejecutantes más célebres del instrumento que en el siglo xvi llegó a su apogeo y en el xvii tomó parte de la orquesta con el *Orfeo* de Monteverde fueron Haendel, Frescobaldi y Scarlatti.

6. LOS VIHUELISTAS ESPAÑOLES.—En España se tocaba la vihuela en las clases elevadas, así como la guitarra sólo la tocaba el pueblo. Entre los vihuelistas están Fuenllana, Piador, Hinestrosa, Peñaranda y algunos otros también célebres.

7. LOS ORGANISTAS DE NUESTRA PATRIA.—Nuestra patria se ha distinguido siempre y sería prolijo e imposible enumerarlos. Actualmente tenemos varios muy distinguidos y justamente alabados; entre ellos los vascongados Gabiola, Guridi y Urteaga.

8. LA MÚSICA EN ESPAÑA HASTA PRINCIPIOS DEL SIGLO XVIII.—La música instrumental se cultivaba en España mucho, pero en los salones o sea, el género de cámara. En ella tomaban parte damas y caballeros distinguidos y de la nobleza, que lucían como celebridades en las reuniones de alta sociedad. A principios del siglo xviii empezó a introducirse en la iglesia, cosa que nunca se había admitido en España.

LECCIÓN XX

1. LA ÓPERA ITALIANA DESDE SCARLATTI.—Los principales compositores de ópera italiana desde Scarlatti hasta Rossini fueron: Scarlatti y su hijo Domenico, que se extendió por toda Europa, especialmente en España. Puccini, cuya fecundidad fué prodigiosa, pues en 15 años escribió 150 obras; Pergolése, que escribió 14 óperas, y su genio puede compararse a los más grandes de su tiempo; Cimarosa, que estuvo mucho tiempo siendo el encanto de los aficionados; Zingarelli, autor de «Romeo y Julieta» y otros anteriores a estos últimos. Desde Zingarelli a Rossini hubo muchos autores poco importantes.

2. LA ÓPERA EN FRANCIA DE RAMEAU A GLUCK.—No obstante las innovaciones de Rameau, la música francesa caía en decadencia, porque la Escuela italiana tenía numeroso partido, y lo mismo la ópera cómica, que bien manejada por Duni, Filidor y otros, arrollaba a la francesa, que por ser de estilo pesado requería reforma. Esta reforma la efectuó Gluck.

3. GLUCK Y SU REFORMA DRAMÁTICA.—Nació Gluck en Weindenwang. Estudió música con los Jesuitas como niño de coro. Más tarde ganaba su vida como violinista ambulante. Estudió en Milán 4 años con Sanmartini. Después de este tiempo de estudio presentó en el teatro su primera obra «Artaxerxe», con éxito. En Londres fracasó con la presentación de «Piramo et Tisbe». Esto le sirvió para reflexionar sobre la música dramática, pero no obstante siguió escribiendo en estilo italiano. Por fin, inducido por el poeta Casalbigi y Le Blanc du ouillet, se decide a escribir en francés y consiguió presentar en la Opera de París «Efigenia en Aulis» con éxito tan grande, que desde entonces se formó el partido gluckista contra el piccinista. «Efigenia en Aulis» supone un modo dramático nuevo: la tonalidad sirve al drama por primera vez. Pasando por alto otras obras de Gluck,

hay que fijar la atención en «Alceste», que indudablemente es la obra más completa de Gluck. En ella se establece definitivamente la tonalidad, como expresión dramática, y como hilo conductor. Es de admirable y constante equilibrio. Se observa que los diversos sentimientos participan de tonalidades propias; el oráculo, en *si* menor; el dolor, en *fa* menor; el sentimiento religioso, en *mi* bemol y en *do* menor. Otras muchas observaciones se podrían referir de esta hermosa composición, de estilo francés.

4. LA ÓPERA CÓMICA FRANCESA.—*Egidio Duni* a pesar de ser italiano, puede considerarse como fundador de la ópera cómica francesa. Se llamó ópera cómica en un principio a la mezcla de comedias, bailes y sinfonías que no tenían música original sino tomada de otras óperas a las que aplicaban letras grotescas. Más tarde vinieron los bufos italianos a Francia donde estuvieron años estableciéndose una verdadera guerra contra los partidarios de la música francesa, teniendo que marcharse por fin a Italia por no poder contra la campaña que la Opera les hizo. Idos los bufos, y en vista del éxito que habían tenido en Francia a pesar de haber sido tan perseguidos, decidió el teatro de la Feria de San Laureano poner óperas bufas pero con música propia. La forma se reducía al recitado simple, al recitado dramático y a las arias. Esto es la ópera cómica. Algo más tarde adoptó forma nueva, tomada del género sinfónico. La ópera representa la entrada de la música sinfónica en el teatro. Trabajaron en este género Pilidor, Mon-signi, Gétry, Gossec y Dalayrac.

5. APARICIÓN DE LA ÓPERA ITALIANA EN ESPAÑA.—No se sabe de cierto si fué en el siglo XVII, pero si se sabe con toda seguridad, que a principios del siglo XVIII la música y los músicos italianos, invadieron nuestra patria perjudicando notablemente el arte nacional. Felipe V los llamó, y durante su reinado y el de Felipe VI, fué la ópera italiana espectáculo de la corte, alcanzando preponderancia creciente. Hasta hubo músicos españoles

que encantados con la música italiana, escribieron obras con letra española, pero con música a la italiana.

6. EL TEATRO ESPAÑOL EN EL SIGLO XVIII.—Con el italianismo tan arraigado en España, el teatro nacional empezó a decaer, resurgiendo gracias a Ramón de la Cruz y a Antonio Rodríguez de Hita, que lograron elevarlo completamente. Ramón de la Cruz escribía el libreto, y Rodríguez la música; escribieron «Briselda», «Las segadoras de Vallecas», «Las fuencarraleras» y algunas otras más que se presentaron con éxito, especialmente «Las segadoras de Vallecas».

7. LA TONADILLA.—Es un sainete lírico de corta extensión pero de mérito. Su letra debe ser entre seria y jocosa; la música debe realzar estos dos caracteres opuestos y darles todo el realce posible al arte musical. La duración corta, pues era un juguete que se presentaba antes de las comedias, y que tiene su origen en aquella costumbre del teatro español de entonar su *introito* de salutación al público acompañado de vihuela. La cultivaron en abundancia los maestros Esteve y Laserna, que escribieron más de 100; Valledor, Pla, Guerrero, Del Moral y otros.

LECCIÓN XXI

1. LA MÚSICA RELIGIOSA DEL SIGLO XVIII.—Fue estado de completa decadencia el de la música en el siglo XVIII, debido a la influencia del italianismo sobre los compositores.

2. EL ORATORIO Y LA CANTATA DURANTE ESTA CENTURIA.—El oratorio y la cantata se cultivaron a principios del siglo XVIII y se dejó poco a poco. La cantata en este tiempo tuvo de compositores a Bach y Krieger y el oratorio al mismo Bach, Haendel, Haydn y Heinrich Graun, que escribió cantatas sobre textos de Federico el Grande y más tarde oratorios, entre ellos «Der Tod Jesu».

3. LA MÚSICA INSTRUMENTAL EN LA MISMA ÉPOCA.—Estuvo en verdadero apogeo porque Haydn, Mozart y Beethoven, escribieron composiciones para música instrumental. Y antes que ellos Ditters, y otros.

4. COMIENZOS DEL ARTE SINFÓNICO. LOS PRECURSORES.—La sinfonía tuvo por verdadero creador a Haydn a quien llaman *el padre de la sinfonía*. Los primitivos instrumentaban por grupos separados o doblando un grupo a otro; pero Haydn estableció el diálogo orquestal. Sus predecesores fueron Schenck, Weigel, Müller, Ditters, Hiller y algunos más.

5. HAYDN.—Austriaco. Apenas tenía 5 años, empezó los estudios de canto y algunos instrumentos en Hamburgo. A los 26 años escribió su primera sinfonía, en *re* mayor. Fué muy favorecido del príncipe Esterhazy, al que después de muerto Haydn, dieron los manuscritos que le encontraron. En Londres estuvo siempre recibiendo tributos de entusiasmo y cariño, fruto de la admiración de los ingleses para el compositor austriaco. Compuso más de 2.000 obras. Con S. Bach y Haendel forma Haydn la trinidad que en el siglo XVIII llevó la música religiosa a sus últimos límites. Se dice que en sus horas de trabajo lo suspendía para orar si la inspiración le faltaba. En casi todos sus originales se leen estas palabras: «Soli Deo Gloria» al principio y «Laus Deo» al final. Mozart decía que sólo Haydn tenía el secreto de impresionarle.

6. MOZART.—Nació en Saizburgo. A los 6 años tenía en el violín gran ejecución y aplicaba intuitivamente las reglas de armonía, compuso algún concierto e improvisaba con facilidad y belleza. A esa edad hizo con su padre una *tournee* por Europa y fué admirado como verdadero milagro en el violín y en el órgano, como repentista e improvisador. No tenía 7 años, y ya había compuesto varias sonatas. A los 19 años había recorrido el camino de la gloria artística. Fué uno de los más grandes compositores que ha tenido el mundo. Escribió una infinidad de obras. De ellas más de 40 sinfonías, si-

guiendo la estructura de Haydn. La orquesta de Mozart alcanza los límites de la perfección, por la intuición maravillosa del equilibrio, por la combinación de timbres, por el empaste general y por el enlace de los diferentes instrumentos de cuerda y madera.

7. **BEETHOVEN.**—Uno de los más grandes músicos del mundo. Nació en Bonn, Alemania. No obstante la aureola de Haydn y Mozart, los cuales habían llegado a una perfección que se consideraba en el último límite, Beethoven descubrió horizontes más allá de donde llegaron aquellos maestros, de cuya influencia se desligó. La «Sinfonía heroica» reveló la originalidad de Beethoven y produjo una revolución en el arte musical. No nació músico, sino que se hizo a fuerza de estudio. No se sabe el número de obras que produjo la vigorosa inspiración del coloso alemán, pero son muchas. Escribió 9 formidables sinfonías y para ellas amplió la instrumentación formando una orquesta genial. Con Beethoven llegó la sinfonía a la perfección.

8. **CONTEMPORÁNEOS Y SUCESORES DE BEETHOVEN.**—Los músicos alemanes contemporáneos de Beethoven fueron: Simroc, Bamberg Wilman y otros buenos artistas. A Beethoven siguieron como compositores de sinfonía, Spohr y Lachner, de mediocre valor, aunque del último fué premiada la «Sinfonía appassionata». Más tarde vino Mendelssohn, cuyas sinfonías son de forma impecable y están maravillosamente orquestadas.

LECCIÓN 22

1. **LA MÚSICA FRANCESA DURANTE EL PERÍODO REVOLUCIONARIO.**—La música en Francia durante la Revolución, sufrió una decadencia importante. Sin embargo algunos compositores trabajaron en el arte musical. Los decadentistas fueran Massenet, Keber, Clapisson, Bazin Maré y otros.

2. **ESCUELA ROMÁNTICA FRANCESA.**—La escuela romántica francesa la forman un grupo de compositores desta-

cando entre ellos Héctor Berlioz. Entre ellos debe contarse a Meyerbeer, que si bien es alemán de nacimiento y educado en Italia, debe figurar entre las eminencias francesas, porque en la escuela francesa se inspiró desde el año 1826 que llegó a París.

3. HÉCTOR BERLIOZ.—Nació en la Côte Saint-André (Isère). Después de muchas dificultades para su formación artística, llegó a ser a juicio de Glinka, el mejor compositor de su tiempo. Glinka, en una carta a Koukolnik, le dice: «En dominio de la fantasía, ninguno presenta tan colosales invenciones como Berlioz; y sus combinaciones tienen entre todos sus méritos, el de ser completamente nuevas. Grandeza de conjunto, abundancia de detalles, tejido armónico muy apretado, instrumentación poderosa y desconocida hasta hoy: tal es el carácter de la música de Berlioz». Fué el primero que dió vida a la música descriptiva moderna, y el primero que compuso poemas sinfónicos modernos.

4. LA MÚSICA SINFÓNICA E INSTRUMENTAL HASTA FINES DEL SIGLO XIX. CÉSAR FRANK Y SU ESCUELA.—Durante todo el siglo XIX estuvo la música sinfónica e instrumental muy bien cultivada en Francia con compositores tan insignes como: Camille Saint-Saëns, Vincent d'Indy, Claude Debussy, Paul Dukas y algunos más, entre ellos César Frank. Este, uno de los más distinguidos músicos del siglo XIX, nació en Lieja, fué profesor de órgano del Conservatorio de París y compuso innumerables y selectas obras para órgano, piano, arpa y orquesta.

La escuela de Frank no procede de Berlioz. Parece más bien que se origina de los primitivos poemas; pues su fin es hacer pieza sinfónica de forma bien determinada, de manera que pueda explicarse sin necesidad de plan literario. El más interesante de sus poemas es *Les Eolides*, por sus ideas melódicas, casi todas cromáticas, que representan muy bien el carácter del asunto. Este representa los diferentes vientos suaves y fuertes.

5. LA GRAN ÓPERA FRANCESA. SUCESIVAS EVOLUCIONES DE LA ÓPERA HASTA PRINCIPIOS DEL PRESENTE SIGLO.—La ópe-

ra sería en Francia (o gran ópera que dicen los franceses), ha tenido maestros que han querido levantarla, mientras otros han permanecido fieles a las tradiciones antiguas. Nicolás Mehul marca etapa en el drama; emplea el recitado dramático, busca la adaptación al ambiente de cada obra, le preocupa la sonoridad orquestal, y colora el sentimiento dramático por la orquesta. En Mehul y en los anteriores compositores, se ve un esfuerzo en buscar el arte dramático en la melodía, casi siempre de buen gusto, unido al respeto de la declamación. Pero a partir de Mehul empieza un período de convencionalismo que llevó a Francia Spontini, con el que el arte dramático adquirió los defectos del arte italiano y ninguna de sus ventajas. Más tarde, y a partir del Boïeldieu, el arte francés se convirtió en un medio de hacer fortuna. Por fin un grupo de compositores, todos ellos de talento y buenas intenciones artísticas: Meyerbeer, Berlioz, Thomas, Massé y Gounod, fundamentaron el arte serio en la escuela efectista meyerbiana. Ultimamente al arte dramático francés se ha adaptado la sinfonía por medio de distinguidos compositores.

6. LA ÓPERA CÓMICA DURANTE EL SIGLO XIX.—En la ópera cómica han trabajado en el siglo XIX: Massenet, que ha tenido mucho tiempo el cetro musical en Francia, Delibes y Guiraud. En algunas de estas óperas se nota mucho el carácter ecléctico.

7. LA OPERETA.—Fue creada por Jacques Offenbach. Quiso hacer óperas cómicas, pero el éxito le forzó a la bufonería, creando por esta razón la Opereta, que aunque de gran espíritu y vivacidad, es música de orden inferior. Una de sus mejores obras es *Les Brigands*, en la que abundan las situaciones cómicas.

8. LA MÚSICA RELIGIOSA, EL ORATORIO Y LA CANTATA EN FRANCIA DURANTE EL PASADO SIGLO.—La música religiosa ha decaído mucho, y en el siglo XIX apenas se ha escrito para la iglesia en Francia. El oratorio también ha decaído; sin embargo alguno se escribió. Merecen citarse los compositores Gounod, Saint-Saëns y César Frank. Este

escribió *Las bienaventuranzas y Redención*, que son muy dignos de considerarse. Algunas composiciones instrumentales y vocales sin coros de la música moderna se pueden equiparar con las antiguas cantatas; por lo demás ese género está olvidado.

LECCIÓN 23

1. COMIENZOS DEL ROMANTICISMO EN ALEMANIA.—Los músicos alemanes que siguiendo la orientación de Beethoven forman la escuela romántica en Alemania son: Mendelssohn, Schubert, Weber, Schumann, Liszt y Chopin, con otro más moderno: Juan Brahms. Con ellos empezó el Romanticismo en Alemania.

2. FRANCISCO SCHUBERT.—Nació en Lichtenthal. Es el creador del moderno *lied* para canto y piano, y el primero que adaptó a ese instrumento esas melodías que con sólo ellas se podría colocar a Schubert entre los que tienen preeminencia en el arte moderno. Sus principales melodías son la *Serenata*, elegante composición; *La joven religiosa*, obra romántica admirable.

3. WEBER Y LA ÓPERA ROMÁNTICA.—Karl Maria von Weber, ilustre compositor alemán, el primer representante de la escuela romántica, nació en Eutin, Holstin. No se asemeja a los clásicos precedentes, y a la independencia de sus ideas debió el ardor, a veces incorrecto, pero poderoso y original de su genio. Weber escribió muchas obras para teatro y no solamente salvó a Alemania de la influencia italiana, sino que preparó el terreno a Wagner y a la reacción contemporánea.

4. MENDELSSOHN Y SCHUMANN.—Mendelssohn nació en Leipzig. Como todos los maestros que imprimen una nueva forma al Arte, ha tenido partidarios fanáticos y detractores encarnizados. Nadie le ha ganado en combinaciones delicadas, en factura encantadora y elegante. Aparte de otros méritos suyos, la invención del Scherzo a dos tiempos hubiera bastado para inmortalizar su nombre. Sus obras forman extenso catálogo.

Roberto Schumann nació en Zwickau (Alemania). Este moderno maestro, «el artista de naturaleza más poética, que dejó en cada una de sus obras un cuadro de pasiones, en cada acento melódico una expresión, y en cada acorde un pensamiento», es, excepción hecha de la arquitectura de sus obras, la figura más grande del romanticismo. El estilo del piano lo llevó a la perfección. «Y es gran cualidad de Schumann—dice Turina—que tratando el piano como instrumento de virtuosismo, nunca escribe pasajes inútiles, sino que este virtuosismo, forma parte de sus ideas musicales». Escribió muchísimas obras.

5. **CHOPIN Y EL ROMANTICISMO PIANÍSTICO.**—En la serie de los románticos ocupa un puesto el polonés Federico Chopin. Con la obra de Chopin aparece el estilo pianístico. Sus obras son muchas, y del tipo Scherzo ha hecho lindezas. Sus ideas son siempre ricas en melodía y su escritura muy sonora y brillante. No puede menos de reconocerse que ante los pasajes pianísticos de Chopin tiene el Arte musical que inclinarse profundamente.

6. **LISZT Y LA MÚSICA SINFÓNICA.**—Franz Liszt es húngaro. Estudió con Czerny el piano; pidió ser admitido en el Conservatorio de París y no fué admitido porque Cherubini, que estaba entonces en aquel Centro, no podía sufrir los niños prodigios. Dió, mientras vivió su padre, conciertos en Inglaterra y Francia antes de presentarse como compositor. Liszt compositor, está enormemente influenciado por Chopin y Berlioz: como éste es ferviente partidario de la música pintoresca, y aunque más exagerado que él en la música, es más erudito y más culto. Escribió poemas sinfónicos, y en todos ellos hay grandes bellezas. Su orquesta es rica en color, aunque menos precisa que la de Berlioz.

7. **ULTERIOR DESARROLLO DE LA MÚSICA RELIGIOSA ALEMANA EN EL SIGLO XIX. JUAN BRAHMS.**—La música sinfónica ha sido cultivada en Alemania después de los clásicos románticos, aumentando el brillante repertorio sinfónico que tiene. Siguen los alemanes los modales beethovenianos más o menos, especialmente en la base de la unidad

temática, según el principio de la gran variación. Juan Brahms nació en Hamburgo. Debió a Schumann el principio de su fama. Estudió seriamente e hizo algunos viajes artísticos, después de los cuales fijó su residencia en Viena, rodeado de honores y del respeto de todos. Fué músico de conciencia y de talento, y sus obras han sido muy admiradas. Como los otros compositores de este período, la forma de Brahms es idéntica a la de Beethoven, aunque no tiene los atrevimientos geniales de éste. Con los conocimientos tan profundos de Brahms debiera haber progresado mucho el Arte, especialmente el sinfónico, y no progresó nada. Por lo tanto, en Alemania no se nota adelanto ulterior a Liszt; sólo se advierte, en el género sinfónico, aumento de catálogo.

LECCIÓN 24

1. LA ÓPERA EN ALEMANIA DE WEBER A WAGNER.—Es muy poco interesante el período que va de Weber a Wagner. Tres compositores merecen citarse, los tres de escaso valor musical: Luis Spohr, que no tiene su música ninguna personalidad; Enrique Marschner, con más talento que Spohr; y Gustavo Lortzing, que cultivó la ópera bufa con condiciones para ello, y de cuyas obras merecen citarse «*Tzar y Carpintero*» y «*Hans Sachs*».

2. RICARDO WAGNER Y EL DRAMA MUSICAL.—Ricardo Wagner es el autor dramático que más controversias ha suscitado en el pasado siglo; innovador audaz y uno de los más geniales y profundos de todos los tiempos. Nació en Leipzig. Fué filósofo, poeta y músico. En Wagner se pueden consignar tres períodos musicales como compositor dramático; primero, las primeras obras influenciadas por los anteriores compositores, entre ellos por Weber; segundo, período de transición en el que sólo hizo dos obras y en las que, con gran progreso, declara claramente su personalidad; estas obras son «*Tannhäuser*», en la que ya refleja la influencia del verdadero dra-

ma y *«Lohengrin»*, en la que presenta ya la estructura wagneriana, pero sin romper del todo con la tradición de la ópera; y tercero el Arte Wagneriano en el que el drama está a cargo de la orquesta y su estructura depende de tres elementos: *los temas cortos y característicos, el paisaje, y la tonalidad considerada como medio de expresión.* Con los tres elementos forma Wagner la trama sinfónica de sus obras y con las que puede explicarse el drama hasta en sus menores detalles. Las obras principales del último periodo de Wagner son: *«Tristán e Isolda»*, *«Los Maestros Cantores de Nuremberg»*, *«Las Walkyrias»* y *«Parsifal»*.

3. CONTEMPORÁNEOS Y SUCESORES DE WAGNER EN LA MÚSICA DRAMÁTICA.—Al lado de Wagner, o contemporáneos suyos, están Raff, Brhams, Taubert y Goldmark con otros. Entre los que le han seguido en Alemania en el arte sinfónico está Strauss.

4. LA MÚSICA RELIGIOSA EN LA ALEMANIA DEL SIGLO XIX. Sin que haya nada que merezca consignarse, aparte algunas obras de iglesia y de coral escritas por F. Kielbu Bruch y Gade, se puede decir que los compositores alemanes, a fines del siglo XIX se sujetaron a las prescripciones de la Iglesia Romana, en las obras cortas vocales, siguiendo el estilo palestriniano, y las compuestas para órgano.

5. LA MÚSICA EN INGLATERRA DURANTE EL SIGLO XVII HASTA LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.—No se consigna movimiento musical en el siglo XVIII, sino es alguna poca labor de los compositores dramáticos hacia principios del siglo XVIII. Ya en el siglo XIX aparece Balfe, Lader, Wallace y algunos más.

6. RENACIMIENTO DE LA MÚSICA INGLESA DESDE 1870.—Desde ese tiempo se cultivan en Inglaterra todos los géneros, desde la canción hasta el oratorio y la opereta. Hay gran número de Academias donde se estudian las obras de los clásicos y se profundiza el Arte musical. Buenos compositores son Cowen y Solivan entre otros.

7. LA MÚSICA MODERNA AMERICANA.—La música americana, como la inglesa, carece de finonomía porque no tienen verdadera canción popular. Tienen algunos compositores buenos, tales como Mac Dowell, Cladwik, y Parkes que principalmente debe su nombradía a su danza Cake Walk.

LECCIÓN 25

1. LA ÓPERA ITALIANA Y JOAQUÍN ROSSINI. ROSSINI COMO COMPOSITOR NO DRAMÁTICO.—Al aparecer Rossini en el teatro, la ópera italiana había cambiado mucho. Las ideas musicales habían tenido progreso. Las escuelas italianas seguían influyendo poderosamente en su país, sin que allá hicieran huella elementos extraños. La influencia de Rossini en la música dramática y en la orquesta ha sido extraordinaria. Con Rossini empieza el Renacimiento de la ópera italiana. Compuso buen número de óperas, para estilo dramático y para el bufo, siendo la mejor su «*Guillermo Tell*», que fué la última que escribió, demostrando con ella hasta qué punto de expresión y grandeza puede llegar el arte musical. Como compositor no dramático no fué fecundo, pues sabido es que su instinto era la escena. Para iglesia escribió un *Stabat Mater* y una Misa.

2. ROSSINISTAS.—En Italia hubo durante un cuarto de siglo una verdadera escuela musical compuesta de entusiastas rossinistas; los más famosos de ellos son Donizetti, Bellini, Mercadante, Nini y otros.

3. DONIZETTI Y BELLINI. ULTERIOR DESARROLLO DE LA ÓPERA.—Donizetti y Bellini, cuyas composiciones fueron el entusiasmo de su tiempo y no así del actual siglo, nacieron el primero en Bérgamo y el segundo en Sicilia. Donizetti escribió mucho y no se le puede negar que tenía exuberante imaginación y prodigiosa riqueza melódica. Con poca transigencia tratan las obras de este autor los críticos modernos, pero hay que tener en cuenta que no poseía una perfecta educación musical. Algunas de sus

obras son: «*Lucia di Lammermoor*», «*Poliuto*», «*La Favorita*» y «*Linda de Chamounix*».

Con la misma ignorancia procedía Bellini; y así el drama fué para él, un motivo de hacer melodías casi siempre agradables. El *virtuosismo* vocal de estos compositores, en el que ellos se fijaban al escribir sus obras, parece que perjudicó a la música dramática, porque no empleaban otro medio, que escribir el canto en región aguda, fuera de su posición normal.

El ulterior desarrollo de la ópera italiana después de los dos anteriores se debe a Rossi, Conti, Paccini y Coppola.

4. VERDI Y SUS SUCESORES.—Giuseppe Verdi, nació en Roncole cerca de Parma. Le costearon los estudios y salió tan aprovechado, que pronto empezó con ensayos teatrales, hasta que, por fin, a los veintinueve años presentó en escena «*Nabucodonosor*», base de su reputación; a esta obra siguió «*Ernani*», «*Rigoletto*» y otras, todas siguiendo el modelo rossiniano, hasta que empezó su transformación con «*Don Carlos*» y «*Aida*». Después de estudiar las obras de Wagner cambió valientemente de técnica a los setenta y tres años de edad. En este periodo sólo escribió dos obras: «*Otello*» y «*Falstaff*». Esta última es ya una maravilla.

Los sucesores de Verdi y que siguen su escuela son: Marchetti, Faccio, Mancinelli, Bito, Gobati y otros que han representado hasta nuestros días el arte musical en Italia.

5. LA MÚSICA RELIGIOSA EN ITALIA DURANTE EL SIGLO XIX.—A principios del siglo estaba siendo víctima de completa decadencia hasta que vino la reforma del Papa Pío X. Después, un nutrido grupo de buenos compositores han escrito en estilo palestriniano; y seguramente es Italia el país que mayor número de obras bien hechas y conformes con el *Motu Proprio*, tiene en sus editoriales.

6. LA MÚSICA INSTRUMENTAL, SINFÓNICA Y DE CÁMARA EN EL MISMO PERÍODO.—Estos tres géneros han estado casi

olvidados en el pasado siglo y así continúan. Desde la muerte de Paganini, no ha tenido tampoco ningún coloso como ejecutante. Parece que murió sin revelar el «secreto» que según él tenía y que revelaría algún día. Bien claro está que su secreto eran las dotes admirables de que Dios le había dotado.

7. EL ORATORIO Y LA CANTATA DURANTE EL PASADO.—Perrossi, maestro de capilla de la Sixtina, ha escrito oratorios en estos últimos tiempos. Fuera de sus composiciones no hay oratorios. La cantata está olvidada en Italia.

LECCION 26.^a

1. EL TEATRO LÍRICO ESPAÑOL DURANTE EL SIGLO XIX.—Vencido el italianismo que había dominado en los primeros años del siglo XIX, aparece el verdadero período del teatro lírico español moderno en la zarzuela contemporánea que fué fundada por Hernando, Gaztambide y Oudrid. Hernando es el creador de la zarzuela tal como hoy está; Gaztambide compuso obras que vitalizaron el naciente género; Oudrid trabajó mucho por el engrandecimiento del arte español, compuso muchas obras, nueve de ellas son las más aplaudidas, siendo la última *El consejo de los diez* que se estrenó en 1884, con éxito grande. Barbieri produjo la verdadera zarzuela española, aunque no exenta de italianismo. Fué el compositor que más personalidad tuvo en aquel tiempo. Después aparecen una falange distinguida de compositores como Arrieta famoso en su *Marina*, Marqués con *El anillo de hierro*, Caballero con *La Marsellesa*, *La viejecita* y *El asalto del pasiego*, Chueca, Chapí, Bretón y otros.

2. BREVE HISTORIA DEL TEATRO REAL.—Se estrenó en el año 1850 con *Favorita* de Donizetti. Está edificado donde existió el teatro de *Los caños del peral*.

3. LA ZARZUELA GRANDE Y EL GÉNERO CHICO.—No sólo la zarzuela grande tuvo en España cultivadores activos, sino

que una infinidad de ellos trabajan en la zarzuela corta o sea en el *sainete lírico* base del llamado *género chico* tan de moda siempre en los teatros por horas.

4. TEÓRICOS DEL PASADO SIGLO. EL REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA.—Entre los teóricos del siglo pasado se distingue don Hilarión Eslava. Sus obras principales son: *Método de solfeo*; *Escuela de armonía y composición*; *El museo orgánico*, y *La Lyra sacro-hispana* que consta de cinco volúmenes en diez tomos. También publicó por los años de 1855 y 56 la *Gaceta musical de Madrid*.

El Real Conservatorio de música y declamación que con un lindo teatro hay en Madrid, formando parte del Teatro Real, fué fundado en 1830 por la Reina doña Cristina. Los alumnos están distribuidos en las clases de solfeo, en la de los principales instrumentos de cuerda y de viento, en las de piano, canto, órgano, armonía, composición, armonio, música de cámara, francés, italiano, declamación, etc.

5. LA MÚSICA RELIGIOSA EN ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XIX.—Tanto la escrita para órgano, como la vocal, está representada por los nombres de una pléyade de distinguidos compositores que honran nuestra nación y que son la admiración del pueblo artista extranjero. El hombre más interesante en la música española moderna es el jesuita P. Nemesio Otaño. A su energía y entusiasmo se debe en gran parte el florecimiento de la Escuela española de música religiosa. Sus esfuerzos han realizado, después de más de un siglo de envilecida pereza, la restauración de una fresca, sana y vigorosa escuela. Es también fecundo compositor y sería prolijo nombrar sus obras, todas dignas del mayor encomio.

6. LA MÚSICA SINFÓNICA E INSTRUMENTAL. ISAAC ALBÉNIZ.—Entre los que trabajaron ese género en nuestra patria, merece especial mención Felipe Pedrell que trajo a España la música sinfónica y de cámara en el siglo pasado. Más tarde, ya en el presente siglo, los trabajos del señor Pedrell por el nacionalismo musical, despertaron la conciencia nacional de muchos compositores, y su

ejemplo impulsó a seguir derroteros artísticos distintos de los usados hasta entonces. Otro sinfonista es el catalán Isaac Albéniz compositor de reconocido valer. Compuso el poema sinfónico *Catalonia* de muy buen efecto orquestal; pero donde toma vuelos el arte de Albéniz es en las 12 composiciones de género impresionista para piano tituladas *Iberia*. Estas impresiones de bellísimas melodías, de armonías hechas a base de apoyaturas sin resolver, son de muy difícil ejecución por exceso de adornos extra-musicales; y no obstante, se estudian con interés y figuran en los programas de los buenos conciertos.

7. COMPOSITORES ESPAÑOLES DEL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XIX.—A pesar de que las guerras civiles impidieron durante largo intervalo la manifestación del genio artístico de España, nunca han faltado eminencias. En la música religiosa están los compositores Mentón, Candi, Orozco de Calahorra, García, Zubiaurre y otros muchos que si bien todos ellos pertenecen al período de decadencia religioso-musical, trabajaron bien y con buena voluntad. Los compositores del período del resurgimiento religioso-musical son: Torres, Urteaga, Mas y Serracant, Goicoechea, Millet, Pujol, Arbaolaza, Romeu y otros no menos importantes.

Los compositores de música profana son: Bretón, Serrano, Turina, Falla, Luna, Vives, C. del Campo, Usandizaga, Pérez Casas, Granados, Arregui, Esplá, etc.

8. LA MÚSICA PORTUGUESA EN LOS TIEMPOS MODERNOS.—En el reino lusitano se sigue trabajando. Ultimamente se distingue Oscar de Silva con sus obras para orquesta *Miriam*, *Orientaes* y *Sufrimientos de las flores*, que son muy sentidas.

LECCIÓN 27

1. ESCUELAS NACIONALES. RESURGIMIENTO DEL «FOLK-LORE».—Ya conocemos las grandes escuelas italianas, alemana, francesa y española. Ahora resta tratar de la escandinava, rusa, bohemia, inglesa, belga y norteamericana.

En las naciones que tienen canción popular se ha notado desde los últimos años del siglo pasado verdadero entusiasmo por su resurgimiento. En España el catalán don Felipe Pedrell ha metodizado los cantares populares de las diversas regiones en tres tomos, con instrucciones sobre el canto español, de reconocida importancia. También el vasco Sr. Azkue presentó en un concurso mil canciones populares vascas.

2. ESCUELAS ESCANDINAVAS. GADE Y GRIEG.—Esta escuela comprende la dinamarquesa, la noruega, la sueca y la finlandesa. Los escandinavos son casi todos románticos, y la música de esos maestros conserva el carácter íntimo y lírico, predominando la melancolía.

Gade fué el primero que imprimió sello nacional a la música dinamarquesa. Sus 50 obras instrumentales han sido muy aplaudidas.

Grieg es el poeta músico por excelencia en Noruega. Estudió mucho los cantos populares del Norte, de cuya influencia, ni aun queriendo, puede librarse. Modifica e imita la música popular en todas sus obras. La música de Grieg tiene cierto color especial y propio, y a pesar de tener todas las cualidades negativas posibles, nadie deja de ceder a su grandísimo atractivo.

3. ESCUELA RUSA. SUS COMIENZOS.—Siempre se ha cultivado mucho la música en Rusia y los Zares la protejeron. Ya en el siglo XVIII se encuentran nombres que llegaron a España de maestros rusos que si bien carecen de relieves, se les puede considerar como los precurso-

res de la escuela rusa. Estos nombres son los de Kachine, Volkow, Fominne y Titow.

La escuela rusa empezó con Glinka que es en realidad su fundador. La primera obra que Glinka compuso basada en el canto nacional fué la ópera «*La vida por el Zar*» que estrenó con gran éxito. Con esta obra tan bien acogida se consideró triunfante la nueva tendencia del arte nacional basado en el canto popular.

4. EL «CENÁCULO DE LOS CINCO».—El célebre Alexandre Dargomyzki se insinuó mucho en los músicos jóvenes e hizo de su casa, en Petrogrado, punto de reunión. De allí salió el famoso grupo de los *cinco* llamado por sus compatriotas la *Koutchka*. Cinco compositores famosísimos de la escuela rusa Balakireff, Cui, Borodine, Rimsky-Korsakow y el tan audaz Moussorzky.

5. LA JOVEN ESCUELA RUSA.—De poco tiempo a esta parte se ha notado la gran influencia de la escuela rusa sobre las demás. Glazonnov es el jefe de los jóvenes rusos compositores cuyas obras tienen un carácter nacional marcadísimo. El compositor moderno que más llama la atención por los atrevimientos de su técnica y por la riqueza de su colorido es Strawinsky.

6. LA ESCUELA BOHEMIA. SMETANA Y DVORAK.—Los bohemios siempre han tenido fama de ser dispuestos para la música y entre ellos hay un gran número de concertistas. La música popular de este pueblo tiene siempre aire de bailable y junto a unos cantos de carácter melancólico o apasionado, se oyen otros ruidosos y fieros «como si convocasen a guerra». La *Marcha de Ragotzky* (el aire nacional de los húngaros), es una de las más bellas obras de este género. Los principales de esta escuela son Smetana y Dvorak. El primero es el creador de la ópera bohemia y autor de una especie de epopeya nacional de música llamada «Mi patria». El segundo siguió las huellas de Smetana y llegó a ser el más grande músico bohemio, admirado en todo el mundo por la riqueza de su fantasía, por su espontaneidad y colorido.

7. LA MÚSICA BELGA EN EL SIGLO XIX.—También en Bél-

gica está desde fines del siglo XIX muy difundida la música. Apenas hay pueblo donde no funcione algún centro de Sociedad coral y donde no haya Sociedad de Conciertos. El Conservatorio de Bruselas es de altísima reputación compitiendo con el de París. Sus músicos principales son Benoit, Blocks, Gilson y Tinel.

LECCIÓN 28

1. TENDENCIAS CONTEMPORÁNEAS. LOS IMPRESIONISTAS Y SIMBOLISTAS FRANCESES.—Las tendencias que se señalan son opuestas: Vicent d'Indy discípulo de Franck, denota en sus obras la tendencia wagneriana; Debussy y Dukas se declaran abiertamente impresionistas y simbolistas.

2. RICARDO STRAUSS Y LA MÚSICA ALEMANA.—Nació Strauss en Munich el año 1864. En los primeros años del siglo XX ya brillaba en Alemania como astro de primera magnitud. Cuando ha ganado la música alemana con Strauss se comprenderá si se sabe que supera a Berlioz y Wagner en el arte de la instrumentación que con sus dotes y talento extraordinarios ha compuesto infinidad de obras que responden a ellos. Su producción sinfónica fué enorme; y sus obras dramáticas hermosas, sobre todo «*Guntram*», «*Menersnot*», y «*El caballero de la rosa*». Strauss fué el que dió nueva orientación a la ópera.

3. OTRAS DIRECCIONES.—Con Debussy y Dukas, que señalan una etapa de novedad gloriosa en arte músico-teatral contemporáneo se presenta la tendencia rusa a reaccionar de la monotonía de sus melodías nacionales. La reacción rusa influye mucho en la música moderna y es causa del espíritu nacionalista-musical que se nota en las escuelas de todas las naciones con gran provecho para el arte nacional.

4. EL RENACIMIENTO MUSICAL ESPAÑOL.—España musical resurge expeliendo procedimientos **extraños**, ya italianos, ya alemanes. Los compositores modernos trabajan en

acercarse más y más a las fuentes originales del canto popular y emplearlo más directamente.

5. LA OPERETA VIENESA Y ALEMANA.—Los compositores alemanes y austriacos han creado la *opereta vienesa* que tan de moda ha estado en el mundo entero. Se distingue esta opereta por una mayor riqueza de instrumentación, que la equipara a la ópera. Escribieron operetas vienesas los tres Strauss (José, Juan y Oscar), Suppe, Genne, Lehar y algunos otros.

6. LA MÚSICA ITALIANA DEL SIGLO XX.—En Italia se siente la tendencia nacional. Se distingue en estos últimos años Ildebrando Pizzetti, que con su obra «*Debora e Jaele*», se afirma en Italia que ha salvado a su nación del «caos lírico post-wagneriano».

7. RENOVACIÓN DEL GÉNERO BAILABLE.—Durante el siglo XIX, la danza estaba en completo marasmo, debido tanto a la mediocridad de su música como a la danza clásica francesa tan monótona y antiestética. Hoy tiene poderosa reacción y lucha con la música dramática. Su espíritu es el de la música moderna: tiende a marcar la especialidad de la raza. Ella ha hecho destacar el elemento del ritmo que tanto se aprecia hoy.

LECCIÓN 29

1. PERFECCIONAMIENTO DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES DURANTE LOS SIGLOS XVII Y XIX. INSTRUMENTOS DE MADERA Y METAL.—Con el adelanto y progreso de la música instrumental y especialmente con la orquesta de Wagner los instrumentos se han perfeccionado hasta llegar a Ricardo Strauss, que parece quiere sacar nuevas notas y timbres a cada instrumento. El siglo XVIII se llevó la trompa a la orquesta y desde entonces se fabrican en casi todos los tonos; y lo mismo la tuba y la trompeta, la flauta y otros instrumentos, tanto de madera como de metal, que se emplean con gran variación en las grandes orquestas.

2. **EL ARPA Y DEMÁS INSTRUMENTOS DE CUERDA.**—En el siglo XVIII ya se mejoró mucho el arpa que había estado encerrada en estrechos límites. Erard ha hecho que el arpa sea uno de los mejores instrumentos de la orquesta. El progreso de los instrumentos de cuerda se puede apreciar en esos diferentes grupos en que los divide la moderna orquestación y que sostienen el equilibrio y producen la admirable sonoridad de la orquesta de Strauss, Rimsky y Stranvinsky.

3. **LOS INSTRUMENTOS DE TECLADO.**—De los instrumentos de teclado no se usan ya más que el piano, el harmonio, ambos en sus diversas variaciones, y el gran órgano, que es hoy un instrumento magnífico. El piano empezó a perfeccionarle la Casa Erard, a fines del siglo XIX, y desde entonces ha sido objeto de atento estudio por los fabricantes y ha ido progresando hasta llegar al hermoso piano moderno.

4. **BREVE RESEÑA HISTÓRICA DE LA ORQUESTA.**—La orquesta es el conjunto de instrumentos que suenan a la vez concertados de tal modo que interpreten una obra musical. La componen tres clases de instrumentos: de cuerda, de viento y de percusión. Ya se conocía la orquesta antes de la venida de Nuestro Señor Jesucristo. Los pueblos de Oriente la usaron mucho cada uno según los conocimientos de la reglamentación que tuvieran. En Occidente desde la decadencia romana estuvo muy obscurecida la orquesta hasta la Edad Moderna, en la que Haydn la enriqueció hasta con unos 50 instrumentos. Mozart le añadió los de cuerda. Beethoven la aumentó más. Wagner y sus sucesores le dieron la amplitud que tiene.

5. **RESUMEN HISTÓRICO DE LA BANDA.**—La historia de la banda es por estilo de la orquesta; su formación principia en los primeros pueblos: egipcio, sirio, hebreo, etc., y ha seguido paulatinamente su perfección y amplitud hasta formar la de la época presente que, sin contar los instrumentos de cuerda que algunas tienen, contienen 24 instrumentos o más, entre los de viento y de percusión. Es de advertir que la palabra *banda* no se ha usado siempre

para designar lo que hoy llamamos banda. Tiene origen italiano y se usó en Francia e Inglaterra en el siglo xvii para nombrar ciertos conjuntos de instrumentos. En España la palabra banda es genérico de música militar, y las músicas que no tienen batería se llaman charangas.

6. EL ARTE DEL CANTO.—El arte del canto es antiquísimo. Los hebreos y demás pueblos antiguos tenían sus cantos religiosos y militares. Entre los griegos el que no sabía cantar pasaba por indocto. En Roma fueron célebres los cantos anacreónticos. En nuestra antigua España descollaba el canto entre otras artes hasta que vinieron los fenicios. En tiempo de los godos no recibía las órdenes sagradas el que no cantara. Los árabes y cristianos tenían famosas escuelas. Más tarde los trovadores. En el siglo xiv progresó el arte del canto mucho, pero, sobre todo la ópera, que apareció en 1600, le ha ido elevando a la altura que hoy tiene.

7. SÍNTESIS HISTÓRICA DEL ARTE DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL.—Para la interpretación de la música se hace uso de la voz y de los instrumentos. En el primer tiempo se cantaba a coro y solo, pero cuando la armonía adelantó, se empezó a cantar con las diferentes voces de tiple, tenor, etc.

Las mujeres tienen voz de contralto, mezzo-soprano y soprano. Los hombres las de tenor, barítono y bajo, los niños tienen la de tiple. Los instrumentos han sido usados siempre, si bien se han ido modificando desde los primitivos tiempos hasta nuestros días.

ESTÉTICA GENERAL Y MUSICAL

LECCIÓN I.^a

1. *El hombre* es el compuesto de cuerpo y alma racional, indisolublemente unidos. En esta unión consiste la vida, y en la desunión, la muerte.

2. VIDA ANIMAL.—El hombre, como los demás animales, nace, crece, se reproduce y muere. Su cuerpo está perfectamente dispuesto para estas funciones. Se diferencia de los otros animales en que, como ser intelectual, no le basta el instinto para satisfacer sus necesidades, sino que debe regirse por la inteligencia bien informada; y por la misma razón de ser inteligente, domina, a pesar de su debilidad física, a los demás animales. (Probarlo con ejemplos).

3. VIDA ANÍMICA.—El hombre, que en sus primeros tiempos se dedicó a resolver sus necesidades materiales, hoy pone su atención especialmente en el desarrollo de sus órganos y funciones anímicas; tanto, que la superioridad de las razas no se aprecia por su vigor físico, sino por su cultura. En el Cristianismo es donde especialmente ha encontrado el hombre la gran escuela de los sublimes pensamientos, de generosos sacrificios y de elevada doctrina capaz de dar aliento a su inteligencia.

RELACIONES CON EL MUNDO EXTERIOR.—El alma del hombre estaría en el cuerpo como en cárcel oscura e incomunicada si los sentidos no la pusieran en relación con el mundo exterior. El proceso de la comunicación es éste: *Agente externo, impresión en el órgano senso-*

rial, percepción en el cerebro, sensación en el alma atenta. (Explicar la función del órgano auditivo).

4. MEMORIA SENSITIVA.—El hombre posee una facultad llamada *memoria sensitiva*, que reproduce las sensaciones recibidas, repitiéndolas virtualmente tal como se recibieron. (Explicarlo y hacer pruebas).

5. MUNDO SUBJETIVO.—Se llama así al conjunto de fenómenos que existen en nuestra conciencia. (Probar las funciones de las tres potencias del alma y explicar lo que es la conciencia). Existe una *memoria subjetiva*, que es la facultad de reproducir las pasadas funciones de nuestras potencias. (Probarlo).

6. IMAGINACIÓN.—Se llama así a la facultad anímica que virtualmente crea formas o conceptos en nuestra mente. Si esas formas son bellas se llama *fantasía*. Hay *memoria imaginativa*, que es la facultad de reproducir un objeto tal como se vió, de lo que resulta una imagen en nuestra mente.

7. INSPIRACIÓN Y GENIO.—Se entiende por inspiración la aparición en nuestra mente de una idea ajena a nuestro ordinario discurrir o querer.

El genio lo define Letamendi como «la potencia humana de hallar por simple intuición aquellas cosas que, con ser materia racional, no se dan por voluntad ni por discurso». Es esencialmente la potencia de hacer, de inventar y de crear. Comparación: El *gusto* admira y raciocina, la *imaginación* concibe, el *genio* hace lo que concibe. Su cualidad es *crear*, no imitar. Sus rasgos característicos, *la sorpresa del sujeto y la instantaneidad de la versión*. El *hombre genio* no es dueño de la fuerza creadora que hay en él. Tiene esa especie de locura que achaca a todo hombre superior.

LECCIÓN 2.^a

1. SENSACIONES Y SENTIMIENTOS.—Llamamos *sensación* a la llamada de atención de nuestra conciencia por los agentes externos; y *sentimientos* a los modos de juzgar y apreciar las sensaciones.

2. SIMPATÍA Y ANTIPATÍA.—*Simpatía* es nuestro sentimiento que nos mueve a atracción o gusto. *Antipatía* es la protesta que nos incita a repulsión, por enarmonía de la impresión con nuestro modo de ser. (Poner en relación el sentimiento con la simpatía).

VERDADERO Y FALSO.—Calificamos de *verdadero* cuando la sensación del objeto o idea que hemos de juzgar corresponde con el objeto real o con la idea que tenemos formada de la realidad. Llamamos *falso* a lo que no es lo que parece, después de avalorado por nuestra sensibilidad y juicio inteligente.

BUENO Y MALO.—Llamamos *bueno* a lo que está en conformidad con nuestro sentimiento estético, y *malo* a lo que carece de esa bondad que exige ese nuestro sentimiento estético.

BELLO Y FEO.—Llamamos *bello* a lo que nos agrada, y *feo* a lo que nos desagrade.

3. PLACER Y DOLOR.—*Placer físico* es una sensación placentera y saludable, resultado de la armonía vital de nuestro cuerpo; y *dolor físico* es la sensación molesta y aflictiva resultado de la falta de esa armonía vital. *Placer espiritual* es el originado por la sensación en nuestra mente de lo verdadero, lo bello y bueno, y *dolor espiritual* es el originado por la ausencia en estas cualidades en casos determinados. *Placer sensual* es toda sensación enarmónica determinada voluntariamente por el sujeto para deleitarse con su resolución actual o imaginada. (Hacer comprender esto).

4. CONCEPTO DE LA BELLEZA: DESDE GRECIA AL RENACIMIENTO.—Cuatro son los filósofos griegos que especial-

mente se ocuparon en definir la belleza. *Sócrates* que dice: «es bello lo que se ama». *Platón* que llama a la belleza «una reminiscencia de la belleza suprema contemplada por el alma en su vida interior». *Aristóteles* dice que «la belleza tiene un carácter objetivo material, debido a la proporción de las partes». *Plotino* une estas dos tendencias de idealismo diciendo que «la belleza es la correspondencia de las cosas naturales con el arquetipo que existe en nuestra mente». Los demás filósofos se limitaron a seguir estas dos tendencias. En la Edad Media la idea de Dios sustituye a las de bien y belleza. (Explicar las palabras realismo e idealismo y demostrar como Dios que es principio de todas las cosas deber serlo por ello de la belleza).

5. TEORÍAS DESDE EL RENACIMIENTO.—Con el Renacimiento surgen algunas teorías tales como la llamada «*Poética del Renacimiento*» que quería dar a la belleza finalidad moralizadora y fijaba la belleza en la perfección del espíritu, si bien los aristotélicos la ponían en las cualidades físicas.

Otra teoría es el *intelectualismo* iniciado por Descartes y seguido por Boileau, Locke y otros, que identificaban lo bello con lo verdadero juzgando lógicamente.

Otra teoría es la *sensualista* sostenida por Wolf, Baumgarten Sulzer y otros, para quienes la idea de lo bello es un sentimiento que se deriva de la sensibilidad y no de la razón. (Explicar este párrafo).

Kant, trató de refutar a unos y a otros aunque no logró hacerlo con claridad, por complicar demasiado sus definiciones. Este defecto se nota cuando dice que «la belleza es la forma de la conveniencia final de un objeto» y afirma después que «es bello lo que es objeto de placer universal», etc.

Otra teoría es el *idealismo adjetivo* sostenido por Schelling y otros.

En España se siguió la dirección de Kause que daba a la belleza un concepto subjetivo-objetivo.

Winkellmam sigue la tendencia de Platón y afirma que la belleza está en Dios y quien en su pensar se conforma más con el Ser Supremo, más acertado concepto dará de la belleza. (Alabar esta doctrina filosófica y decir quienes eran éstos).

6. DEFINICIONES DADAS POR LOS ARTISTAS.—Entre los músicos cultivó la estética Mendelssohn que pone la belleza en la perfección. Según él, es necesario: constitución perfecta del cuerpo humano para sentir la belleza, unidad con variedad en el objeto, y armonía dentro de esta variedad.

Entre los pintores se conoce la definición de Menge quien dice que «la belleza consiste en la perfección de la materia según nuestras ideas; y puesto que únicamente Dios es perfecto, la belleza, es una *cualidad divina*».

Entre los poetas, Schiller es el que con más profundidad y más claro criterio ha ahondado esta cuestión. Dice que «lo bello es la vida, la forma viviente, y que en una obra de arte, para ser bella, debe estar borrada la materia con la forma». (Explicar esto y dar noticia de estos artistas).

7. RESULTADO DEL EXAMEN HISTÓRICO DEL CONCEPTO DE LA BELLEZA.—Este examen da por resultado persuadirnos de que la belleza es más para extasiarse ante ella, que para definirla. Los filósofos y artistas con sus definiciones y criterios diferentes, han dicho algo de la belleza, pero no han dado una idea concreta de ellas. (Pedir una definición propia).

LECCIÓN 3.^a

1. BELLEZA NATURAL Y ARTÍSTICA.—Se entiende que tiene *belleza natural* lo que corresponde en forma al fondo real según naturaleza. Así pues, un sapo, repugnante para el incompetente, entusiasmaría al naturalista que lo examinara si lo encontrara perfectamente adecuado al tipo específico. *Belleza artística* es la exacta correspondencia de la idea del artista con la forma que se da a la obra de arte. (Explicar esto con ejemplares).

2. CARACTERES DE LA BELLEZA.—Los caracteres que la autoridad de Kant atribuye a la belleza pueden resumirse en estas cuatro leyes: 1.^a La belleza produce un placer desinteresado y puro. 2.^a La belleza absoluta agrada universalmente y sin concepto (o sea, sin conocimientos técnicos). 3.^a La belleza es una finalidad sin fin (o lo que es lo mismo el conjunto de la unidad con la variedad). 4.^a La belleza produce una satisfacción no sólo universal, sino *necesaria* (por la necesidad de belleza que siente nuestro principio estético y porque responde a las funciones de nuestra fantasía). (Explicar esto, ley por ley).

3. LO FEO.—*Feo* es lo que carece de belleza, pero tiene gran valor estético como contraste. (Explicar con ejemplos).

4. SENTIMIENTO ESTÉTICO.—Llamamos *sentimiento estético* a la facultad que tenemos de apreciar la belleza artística. Este sentimiento como *facultad racional* es común a todos los hombres; pero su grado de potencialidad y desarrollo es muy diferente de unos a otros. Además es una facultad de carácter esencialmente espiritual y elevado. (Explicar el por qué de diferencia, y el de espiritualidad).

5. EL ARTE.—Arte, en sentido estético, es la realidad en el espíritu humano por función de la fantasía, de una

belleza que no tiene existencia real en el mundo exterior, tal como Dios lo ha creado. (Explicar esto). *Arte bella* es la que requiere el ejercicio del entendimiento y cuyo objeto es expresar la belleza. Otra acepción dada al *Arte*: El conjunto de reglas para hacer bien una cosa.

6. LA CIENCIA.—Es el conocimiento de las cosas por sus principios y sus causas. También se llama *ciencia* al cuerpo de doctrina metódicamente ordenado que constituye una rama del saber humano. Los caracteres esenciales de toda ciencia son: la veracidad y certeza de los conocimientos y la sistematización entre ellos. Dice Santo Tomás que *la Ciencia* es el arsenal descubierto y comprobado de la Suprema Sabiduría que es Dios, por saberlo todo en una sola idea.

La Ciencia está dividida tanto, cuantas son las ramas del humano saber. Sujetándonos a Aristóteles las dividiremos como él, en *teóricas* que son: la Metafísica, Física y Matemáticas; *poéticas*: la Retórica, Poética y Dialéctica y *prácticas*: Moral, Economía y Política.

El Arte, en su general acepción, tiene adoptado el estudio de la Filosofía del Arte, que analiza su esencia y principios inmutables: la Historia del Arte, que analiza las diferentes formas en que se ha manifestado a través de los tiempos, y la Filosofía de la Historia del Arte, que, comparando las obras realizadas, con las normas teóricas fundamentales, determina la misión que ha desempeñado cada producción, autor o escuela en el camino de la perfección del Arte.

LECCIÓN 4.^a

1. ESTÉTICA.—La Academia Española da esta definición: «*Teoría* de la sensibilidad y *ciencia* que trata de la belleza y del conocimiento fundamental y filosófico del Arte».

2. LAS IDEAS ESTÉTICAS EN GRECIA.—Entre las ideas de insignes pensadores griegos, se lee lo que *Sócrates*

dice a algunos artistas: «el fin de vuestras respectivas bellas artes es servirse de formas para expresar los más bellos caracteres y acciones del alma».

Platón en sus teorías idealistas tiene hermosas concepciones que se encuentran en sus obras, como cuando menciona esa «primera belleza que con su presencia hace bellas a las cosas que llamamos bellas; sea cual fuere la forma en que se realice la comunicación». Tenía Platón tan elevado concepto del Arte que formuló la primera negación rigorista que aparece en la Historia. (Explicar a qué llamó Platón primera belleza).

Aristóteles trabajó mucho en el terreno estético, tanto que algunos contemporáneos creen ver en él un precursor de los modernos creadores de la ciencia estética. Según él, la misión del Arte es conmover, elevar y ennoblecer la sensibilidad del espíritu humano y así llega a la purificación de las pasiones por medio del teatro y de la música.

Plotino al unir el idealismo con el realismo, hace un hermoso estudio de todas las bellezas del universo, distinguiendo dos elementos esenciales: la materia y la forma. Su mayor progreso en la estética es el haber unido la idea de fuerza informante a la noción de forma impuesta.

3. LAS IDEAS ESTÉTICAS HASTA EL SIGLO XVIII.—En la Edad Media la Filosofía trabajó muy poco sobre el estudio del Arte. San Agustín demostró las tendencias místicas de aquella Edad diciendo que «Dios es la belleza absoluta, principio y fuente de donde emanan todas las bellezas del mundo». Por lo demás, no se encuentra ninguna dirección concreta científica. Sólo alguno que otro autor, dentro de sus obras puramente filosóficas dice algo accidentalmente. Con la «Poética del Renacimiento» aparecen algunas discusiones y vocablos nuevos; algunas teorías particulares y especulaciones que ayudaron algo a la formación de la Ciencia Estética.

En el siglo XVII dominaron las ideas Cartesianas, en las que figura el Jesuita Andre, quien reconoce una be-

lleza exterior esencialmente expresiva por una especie de alma y sentimiento que en ella palpitan.

En Inglaterra se distingue Hutchesson, fundador de la Escuela Escocesa, quien considera el orden con todo lo que comprende, como elemento esencial de la belleza; en lo cual coincide con San Agustín que dice es la belleza «el esplendor del orden». Pero sobre todo se distingue en esta Edad el italiano Vico, al cual varios estéticos proclaman como fundador de la ciencia estética en vez de Baumgarten que es considerado como tal. La teoría de Vico coloca la fantasía frente al intelecto, haciendo a lo fantástico independiente y autónomo de lo intelectual, con lo cual separa los conceptos de Filosofía y Arte.

4. LA ESTÉTICA DESDE BAUMGARTEN A KANT.—(La Historia de la Estética suelen definirla: 1.º desde la aparición de la obra de Baumgarten hasta Kant; 2.º desde Kant hasta el siglo XIX; 3.º desde esta fecha hasta nuestros días). Baumgarten separa la estética como rama especial del resto de la Filosofía, y la define: «teoría del conocimiento de lo sensible», y la coloca en segundo orden por lo mismo que trata de lo sensible. Como esta disciplina los otros la habían reconocido, resulta que a Baumgarten, llamado el padre de lo Estético, no le queda otro mérito que el de haber acertado con un nombre nuevo, que aun prevalece a pesar de no responder totalmente con el moderno contenido de la materia para que se creó.

En Alemania, infinidad de autores antes de Kant, siguieron las huellas de Baumgarten; otros no. Algunos cayeron en el moralismo, otros en el sensualismo. Durante este período, en Francia aparecieron ideas aristotélicas. Entre los que las compartieron están Batteux y Diderot.

En Inglaterra, las dos escuelas antagónicas de sensualistas e intelectualistas se disputaron durante todo el siglo XVIII la hegemonía filosófica y estética. La figura de Reid se destaca en Inglaterra durante esta época.

5. MANUEL KANT Y SUS SUCESORES.—Kant es considerado en su obra muy superior a sus antecesores. Su Estética va acompañada de la Lógica, y tiene como finalidad demostrar lo que *debe* pasar en el espíritu del que crea, y en el del que percibe la belleza, cuando la creación es genial y la contemplación pura y desinteresada. En sus escritos se inician ya el subjetivismo y el historicismo, que habían de tomar como base los idealistas.

Sus sucesores no hicieron, por lo general, más que exagerar los defectos del Kantianismo. Merece especial mención Herder que se opuso a varias afirmaciones de su maestro Kant, considerando la Estética como ciencia de la belleza y de los principios filosóficos del Arte.

6. TEORÍAS IMPERANTES EN EL SIGLO XIX DESDE LA APARICIÓN DEL IDEALISMO.—En los comienzos del siglo XIX surge el idealismo. Del idealismo se derivan las teorías de Schlegel sobre *lo interesante, el optimismo estético y los contrastes*. Las de Tieck con su concepto de la *ironía*, que él define «como una fuerza que permite al poeta dominar la materia que trata».

El Romanticismo influyó considerablemente en las direcciones estéticas y teosóficas de esta época. Al lado de la orientación idealista aparece el *realismo*. El jefe de esta escuela es Herbat.

Otra tendencia del siglo XIX es el *sentimentalismo*. Esta escuela está representada especialmente por Kirchnann y Horviez. El sentimentalismo opina lo contrario del realismo y se limita a estudiar el sentimiento de la belleza. Considera la Estética como Psicología sentimental.

Viene después el *empirismo* que, refutando los sistemas anteriores, dice que para llegar a comprender el sentimiento y el juicio estético no se debe acudir como los idealistas al examen de objetos complejos y obras difíciles, sino a analizar los elementos simples y sencillos que integran esas unidades superiores. Fechner es el representante de esta escuela en la que se considera la Estética como Psicología empírica. De esta dirección

empírica ha nacido el *positivismo y materialismo* estéticos que se basan en las leyes físicas y fisiológicas.

En Francia, Veron combate la belleza académica y dice «que el Arte es en el fondo dos cosas distintas, especie de dos artes que están unidos: uno decorativo que tiene por fin la belleza que halaga los sentidos y otro expresivo que es la expresión conmovedora de la personalidad humana».

En Italia e Inglaterra también dominó la escuela metafísica especialmente representada por Sanctis y Ruskin.

7. ORIENTACIONES ACTUALES EN ALEMANIA Y OTROS PAÍSES.—En Alemania se ve que la ciencia estética se trabaja con actividad y ha tenido gran desarrollo. Domina el empirismo experimental. Hay laboratorios para estas investigaciones, hermosos tratados, revistas especializadas por los mejores estéticos contemporáneos. Aun podemos esperar nuevos progresos.

En Inglaterra ha tomado la Estética una orientación histórica y sociológica.

En Francia el estudio de la Estética se ha abandonado, salvo algunos trabajos aislados de buenos autores acerca de la historia de las artes e interesantes estudios de crítica.

España no ha tenido nunca verdaderos cultivadores de la Estética. En algunas obras de nuestros poetas y filósofos hay alguna que otra alusión incidental, que por cierto son reveladoras del gran talento de sus autores. Merece elogio sincero la «Historia de las ideas estéticas en España» por D. Marcelino Menéndez y Pelayo.

LECCIÓN 5.^a

1. ARTE SUBJETIVO Y SU EXPRESIÓN.—Llamamos *Arte subjetivo* al primer momento de toda obra artística, que es un fenómeno psicológico del mundo subjetivo. En terreno musical, es la idea perfectamente clara y definida en la mente del músico. Para *expresar* esa idea necesita el

artista de una técnica especial, que para él es el arte musical, o sea, «el conjunto de reglas para expresar bien y correctamente las ideas musicales ajustadas a los principios científicos de la música».

2. EL LENGUAJE Y SUS FORMAS.—Llamamos *lenguaje* a las diversas maneras de comunicarse los seres animados entre sí, conocemos cuatro formas de lenguaje: emanativo, representativo, insinuante y determinante. ↘

3. LENGUAJE EMANATIVO.—Lo forman las secreciones, olores u otros productos que uno exhala. El órgano receptor de esta forma de lenguaje es el olfato. Hay también un *lenguaje emanativo artificial*, que se ha creado por el uso de perfumes y afeites.

4. LENGUAJE REPRESENTATIVO es el producto de la forma del individuo y de las formas de la naturaleza inorgánica (Demostrarlo).

5. LENGUAJE INSINUANTE es el producido por el todo y el gesto. Es lo conocido por lenguaje natural, por ser común al hombre y al animal, y es la forma superior de inteligencia entre los dos. De este lenguaje sale la mímica.

6. LENGUAJE DETERMINANTE o racional es el formado por mutuo convenio de los signos de expresión. La música escrita es lenguaje determinante, ya que los signos y figuras que para ello se emplean sólo tienen valor convencional. (Explicar esto más.)

7. LA TÉCNICA ARTÍSTICA es el conjunto sistematizado de preceptos y normas para emplear debida y correctamente los medios de exteriorizar las ideas artísticas en beneficio de su más acertada expresión. (Explicar la necesidad de conocimientos técnicos para dar forma a las ideas artísticas.)

LECCIÓN 6.^a

1. EL ARTISTA.—Se da el nombre de *artista* a aquellas personas de fantasía privilegiada que se dedican asiduamente a crear belleza y conocen la suficiente técnica para poder expresar sus ideas bellas.

2. EL PÚBLICO.—En sentido restringido y estético, se llama público al sujeto capaz de atender y entender la forma expresiva de una idea bella; pero en sentido lato y corriente, público es todo aquel que paga el arte, las más de las veces indocto, y que sólo puede decir si le gusta o no la obra, sin pretender determinar su valor o mérito. †

3. EL ARTE DE LA INTERPRETACIÓN.—En música se llama *intérprete*, al artista que convierte en sonidos los signos gráficos. Puede ser *interpretación individual o colectiva*. El problema del arte de interpretar estriba en determinar si debe el artista buscar relación entre su expresión y la que el autor imaginó; o si debe tratar de crear, o al menos modificar, expresando la obra según su personal temperamento y fantasía. El intérprete debe sostenerse en un justo medio, sin limitarse a la mera ejecución teórica de la obra, sin excederse en su personal versión, hasta el punto de alterar el verdadero significado que el compositor pretende darle.

4. LA CRÍTICA EN EL ARTE. LA CRÍTICA ARTÍSTICA determina el valor y mérito de las obras de arte; marca su importancia y lugar históricos, orienta al público, haciéndole comprender los medios de expresión empleados, y asimismo la idea de la obra. Para ser buen crítico se necesita tener mucho conocimiento de la técnica e historia del arte.

5. LOS GUSTOS Y SU JUSTIFICACIÓN ESTÉTICA.—El *gusto* es una facultad del hombre no simple, sino compuesta de la razón y de la imaginación. El hombre de gusto debe tener un amor ardiente por la belleza; pero ese amor debe

estar ilustrado, a fin de conseguir su *justificación estética*. (Explicar los integrantes del gusto y su necesidad.)

6.—FENÓMENOS ESTÉTICOS QUE SE PRODUCEN DENTRO DE LA ESFERA DE LO BELLO, LO SUBLIME, LO CÓMICO, LO RIDÍCULO Y LO HUMORÍSTICO.—Lo *sublime* se define como la especialidad de lo bello y espiritualización de la forma. «Un objeto sublime es el que por sus formas, no desproporcionadas en sí mismas, sino determinadas y más difíciles de comprender, despierta en nosotros el sentimiento de lo infinito». *Su fondo* es la verdad absoluta, Dios, retrotrayéndose de la forma sensible. *Su efecto* la admiración con placer mezclado de melancolía. (Poner, v. g., un ejemplo de un objeto bello y otro sublime: una flor y un extenso panorama.)

Lo ridículo se define como la materialización de la idea; es lo contrario de lo sublime. *El fondo* de lo ridículo son las debilidades humanas; *su forma* más adecuada es, en el hombre, por medio de las inconveniencias e incompatibilidades; *su efecto* la risa. En la música no cabe la ridiculez, porque, como dice Adisson, es «el único placer de los sentidos, la música, del cual no puede el vicio abusar». (Poner un ejemplo de ridiculez).

Lo cómico se define con la belleza que solaza en las relaciones y accidentes de la vida común. Lo verdaderamente cómico, lo produce, en general, la inversión de relaciones entre la situación y la acción. *El efecto* de lo cómico lo han visto en el placer que se experimenta cuando estando la atención preparada para una percepción que se creía importante, se resuelve ésta de un modo imprevisto y sencillo. (Poner un ejemplo.)

Lo humorístico se conoce en aquella belleza que, sin ser francamente cómica participa de sus caracteres: es un término más elevado que lo cómico y lo ridículo. *Su efecto* parece ser la risa mezclada con las lágrimas. (Poner un ejemplo.)

LECCIÓN 7.^a

1. ARTE SINTÉTICO Y BELLAS ARTES O MODOS ARTÍSTICOS.—Como el arte es fantasía pura y de igual modo se forjan en la mente del artista fantasías poéticas que pictóricas y musicales, en teoría no existe más que un arte inmaterial y subjetivo, sin clasificación de ninguna especie, que es tan sólo creación imaginativa al cual calificamos de *Arte sintético*. Según la naturaleza de la creación fantástica hay que utilizar para expresarla, medios materiales diversos, y se denominan *Bellas Artes las modalidades artísticas* designadas por su peculiar técnica de realización.

2. CLASIFICACIÓN DE LAS ARTES.—Los griegos clasificaron las Artes en dos grandes grupos: *apotelécticos y prácticas o musicales*. Son *apotelécticas* aquellas en que el autor realiza completamente la obra, como la pintura, arquitectura y escultura. Las *prácticas* son aquellas en que el autor necesita uno o varios ejecutantes para completar su obra, como la música, la danza y la poesía. Han hecho después muchas clasificaciones de las artes; pero reduciendo el arte a la creación de la humana belleza, se clasifican las artes según sus diferentes medios expresivos en: *Artes plásticas, artes fónicas y artes liberales*.

3. LOS GÉNEROS ARTÍSTICOS.—Se denominan *géneros artísticos* a los distintos grupos o clases de obras que en cada Bella Arte se distinguen. Representan una suerte de subdivisiones de la clasificación general de las Bellas Artes. (Señalar algunos *géneros artísticos*, como el histórico, el realista, etc.)

4. ARTES PLÁSTICAS: ARQUITECTURA, ESCULTURA Y PINTURA.—*Artes plásticas* son aquellas que utilizan como medios de expresión líneas, masas y colores. Toman su nombre del acto de plasmar, o hacer con las manos y masa un objeto. *La Arquitectura* es el Arte destinado a crear una belleza de un modo útil en la proyección y cons-

trucción de los edificios. Si lo que construye son monumentos, palacios y templos se llama arquitectura monumental. *La Escultura* es la modalidad plástica por excelencia y expresa, por medio de la materia, las formas bellas de sus tres dimensiones. Su fin no es otro que representar la belleza, por eso toma, generalmente, por asunto los seres animados, y especialmente los humanos. Además de las estatuas, representa también figuras que hace resaltar sobre una superficie a la que están adheridas que se llaman *relieves*. Cuando en estos relieves se ve un bulto que se destaca más de la mitad de la figura se llama *alto-relieve*, y si menos de la mitad *bajo-relieve*.

La Pintura es la modalidad artística que para expresar la belleza se vale de formas y colores en un sólo plano. Escribe en la íntima unión del dibujo y el color, y puede ser monocromática y policromada. Reproduce la ficción de las tres dimensiones en un plano que tiene sólo dos, valiéndose para ello de las perspectivas lineal y aérea. (Poner ejemplos.)

5. ARTES DECORATIVAS.—Se llaman así a una serie de artes que tienden a dar carácter bello a la decoración interna en los edificios, a todos los objetos que constituyen el mobiliario y a cuantos vestidos y galas ha utilizado el hombre para cubrir y adornar su persona. Son como el complemento de las Bellas Artes.

LECCIÓN 8.ª

1. LITERATURA.—Es el género de producciones del entendimiento que tiene por fin expresar la belleza por medio de la palabra.

2. LOS GÉNEROS LITERARIOS.—Se han seguido dos modos de clasificar las obras literarias: uno que atiende a la forma extrínseca u objetiva y otro al contenido ideológico. En el primer modo se clasifican las obras literarias en dos grupos: *obras en verso* y *obras en prosa*.

Estas dos formas difieren entre sí, en que en el verso los periodos del lenguaje están sujetos a ciertas leyes de medida y ritmo, y en la prosa se desenvuelven con libertad. En el segundo modo se clasifican las obras literarias en tres grandes grupos: *Didáctica*, que comprende las obras destinadas a la enseñanza. *Poesía*, que contiene aquellas otras que sólo tienen por fin la realización de la belleza, y *Oratoria* que abarca las obras que a través de la belleza trata de persuadir y generalmente es por la palabra. Hay también otros dos géneros, que son *Novela e Historia*.

3. POESÍA Y SUS GÉNEROS.—*Poesía* es una de las cinco Bellas Artes y guarda con ellas relaciones y diferencias. Tiene el mismo fin, que es la belleza, y difiere de ellas en el modo de realizarlo: la palabra artística. *Los géneros* principales son el *lirico*, el *épico* y el *dramático*. Poesía lírica es la manifestación subjetiva del poeta. Poesía épica es la manifestación de la belleza objetiva y Poesía dramática en la representación poética de una acción.

4. EL TEATRO. TRAGEDIA. COMEDIA. DRAMA.—Se llama *teatro* al conjunto de las producciones dramáticas de un pueblo, época, etc., y también al lugar donde se ponen en escena esas representaciones. *Tragedia* es la representación bella de una acción humana, grande y extraordinaria, pero desgraciada, ocurrida por lo general entre personas ilustres y heroicas. *Comedia* es la representación bella de una acción cómica de la vida ordinaria y común, ocurrida entre personajes de cualquier clase y condición social. Su lenguaje es sencillo, análogo a la realidad. Modernamente se escribe la *comedia* en prosa. *Drama* es la representación bella de una acción interesante tragicómica de la vida humana, ocurrida entre personajes de toda clase y condición social. (Leer y comentar algunos trozos de preceptiva literaria).

5. LA MÚSICA.—Es la modalidad fónica del arte; o sea, el arte de expresar por medio de los elementos tonal y rítmico bellas creaciones sonoras de nuestra fantasía.

Es el medio de relación inter-psíquica más elevado e ideal de todos. Su ciencia la componen la Acústica, Fisiología, Psicología, Estética y la Historia. Además de esta parte teórica tiene su técnica que enseña a componer, escribir y ejecutar (con la voz o instrumentos) por medio de mecanismos que conducen por ejercicios sucesivos a utilizar los elementos del arte según el deseo del artista. (Explicar por qué la Música es el más elevado e ideal medio de relación).

6. **EL ARTE SUPREMO DE RICARDO WAGNER.**—Arte supremo se llama el arte lirico teatral, porque comprende todos los modos de la artística expresión. Ricardo Wagner lo perfeccionó hasta el punto de que podemos definir el teatro con Letamendi «un templo donde el Arte Supremo une en esencia, combina todos los modos de que es susceptible a fin de movernos al bien, cautivando con la hermosura de lo bueno todos los elementos de nuestra naturaleza efectiva». (Explicar la obra de Wagner y algunas de sus obras).

LECCIÓN 9.^a

†1. **ELEMENTOS DEL ARTE MUSICAL, SONIDO Y RITMO.**—Los medios expresivos de que se vale el arte musical son el *sonido* y el *ritmo*.†

El *sonido* es una sensación percibida por el órgano del oído. La causa exterior consiste en cierto movimiento molecular o vibratorio de los cuerpos sonoros. Ritmo en música es la combinación no siempre simétrica de los sonidos fuertes y débiles. Es el orden característico más o menos simétrico en que se presentan las diferentes duraciones. De la combinación de estos dos elementos nace la melodía, que es discurso musical.

2. **ACÚSTICA.**—(Voz del verbo griego oír) estudia las propiedades del sonido, sus fenómenos y sus aplicaciones. La llamada acústica musical es la que trata de las relaciones entre los datos científicos y su aplicación

práctica y técnica del Arte. La Acústica física estudia el sonido fuera del hombre y la acústica fisiológica dentro del hombre.

3. EL SONIDO MUSICAL es originado por movimientos rápidos del cuerpo vibrante, siempre que sean periódicos o regulares, si no lo son resulta lo que se llama ruido.

4. PRODUCCIÓN DEL SONIDO; VIBRACIONES SONORES.— Todo lo que produce sonido bien sean fenómenos de la naturaleza o bien melodías de la voz o armonías de instrumentos musicales; todo resulta de un mismo modo de movimiento: el movimiento vibratorio, que afectando especialmente al órgano del oído *produce en nosotros la sensación del sonido*. Puede resultar por percusión, por roce y por pulsación de cuerdas tirantes.

Los cuerpos sonoros realizan en sus vibraciones un movimiento semejante al péndulo de un reloj; con la diferencia de que en vez de la fuerza de *gravedad*, es la *elasticidad* la que lo determina. (Explicar la teoría de las vibraciones. Hacer fijar la atención en un péndulo, en una campana y en una pieza metálica).

5. LAS CUERDAS Y SUS VIBRACIONES.—Se da el nombre de *cuerda sonora* a todo cuerpo filiforme y tenso. Para que las cuerdas vibren es necesario que se hallen en tensión sujetas por sus dos extremos. *Las vibraciones de las cuerdas* son transversales, y al igual que las oscilaciones del péndulo, son isócronas, es decir, que tienen la misma duración, sea cual fuere su fuerza o amplitud. Las leyes a que obedecen las vibraciones de las cuerdas son éstas.

El número de vibraciones de una cuerda está en razón inversa de su longitud, de su diámetro, de la raíz cuadrada de su densidad, y directamente proporcional a la raíz cuadrada del peso tensor. Por estas leyes hay que regirse para aplicar las cuerdas a instrumentos músicos.

6. VIBRACIONES COMPUESTAS DE LAS CUERDAS.—Así como llamamos vibración simple al período comprendido entre la posición de equilibrio de una cuerda y el primer regreso, así llamamos *vibración doble* al intervalo

entre la partida y el segundo paso por la vertical al ir al otro lado y de vuelta al centro. Las cuerdas pueden vibrar de modos complejos, y entonces producen sonidos distintos y siempre más agudos que el fundamental, los cuales se denominan *sonidos armónicos*. Las leyes de las vibraciones de las cuerdas así como sus diferentes maneras de vibrar se pueden comprobar por medio del *sonómetro*. (Explicar prácticamente las vibraciones dobles y el modo de funcionar el sonómetro).

LECCIÓN .0

1. TUBOS SONOROS.—Los instrumentos de viento que son unos tubos de diferentes substancias, ya cilindricos, ya prismáticos; unos de forma rectilínea y otros de figura más o menos curva; la forma no cambia el sonido, sino que se adopta una u otra para comodidad del ejecutante, como ocurre en las bandas. La causa de que no varíe el sonido, está en que las vibraciones de la columna del aire del tubo son longitudinales. Estos tubos tienen embocadura de mayor o menor dimensión para que el aire de los labios o del fuelle acústico ponga en vibración el aire que contiene el tubo. Las vibraciones del tubo son, además de longitudinales, isócronas, y se forman por sucesivas dilataciones y compresiones del aire.

2. TUBOS ABIERTOS Y CERRADOS.—Se llama *abierto* el que lo está por sus dos extremos; y *cerrado* el que está abierto por un extremo y cerrado por otro. El tubo cerrado actúa como la mitad del tubo abierto, por lo cual con la misma longitud produce éste la octava alta del cerrado, y para tener el unísono, es necesario que el abierto tenga doble longitud que el cerrado.

3. LEYES QUE RIGEN LAS VIBRACIONES DE LOS TUBOS.—La ley más esencial es la establecida por el P. Marseenne y es: «Los números de las vibraciones de los tubos están en relación inversa con las longitudes». Otra ley es: «El tubo abierto produce toda serie de armónicos del soni-

do fundamental y los números de vibraciones crecen con arreglo a la serie de los números 1, 2, 3, 4, 5, 6, etc.; y en los tubos cerrados crecen según la serie de los impares 1, 3, 5, 7, etc.

4. MEMBRANAS, PLACAS Y VARILLAS METÁLICAS.—*Membranas* son las pieles apergaminadas que se utilizan para los instrumentos de percusión. Su sonido es más agudo cuanto menor es su extensión y mayor la tensión a que está sometida. Las *placas metálicas* se utilizan en música para instrumentos de ruido, y su empleo depende de la característica de su timbre. Las *varillas metálicas* se utilizan en música entre los instrumentos de ruido, como el triángulo, etc.; pero su principal aplicación está en la construcción de diapasones.

5. ÓRGANO VOCAL HUMANO.—Es un verdadero instrumento de viento. Se llama *laringe*, que es donde se forma la voz humana. Es un conducto situado en la parte anterior del cuello y que sirve para dar paso al aire respirable y respirado. Comunica por arriba mediante la *faringe* (que es un tubo situado detrás de ella) con la nariz y con la boca, y continúa por abajo con la traquea y los bronquios. En las paredes laterales, tiene dos repliegues que son las *cuerdas vocales*, donde se produce la vibración que engendra el sonido; entre ellas hay un espacio que se llama *glotis*. Cuando pasa el aire por la glotis abierta en toda su extensión, se produce sonido grave, y a medida que se cierra por aproximación de las cuerdas vocales, los sonidos son cada vez más agudos. La *voz de falsete*, octava alta de la voz natural, consiste en no dejar pasar el aire más que por la mitad de la glotis.

6. LAS VOCES MUSICALES.—Son aquellas voces que se utilizan musicalmente. Tienen cierta extensión y timbre bello y pastoso, apto para producir afinaciones perfectas. Los registros de voz son dos: uno que origina la *voz de pecho* utilizando la franca vibración de los bordes de la glotis en totalidad y tiene resonancia en el tórax; otro que produce la *voz de falsete* y que sólo utiliza la

vibración de los bordes de la glotis cerrada la mitad y resuena o se apoya en los senos frontales. (Explíquese por medio de grabados intuitivamente).

LECCIÓN 11

1. TRANSMISIÓN DEL SONIDO.—Se transmite en esta forma: el cuerpo sonoro al vibrar transmite sus vibraciones al aire, originando en éste un movimiento molecular análogo al que la vibración determina. No es que el aire se agite para transmitir las ondas sonoras, sino que el movimiento se limita a que cada molécula imprima a la siguiente la vibración que de la anterior ha recibido. Se llama onda sonora a este movimiento que se origina en los cuerpos elásticos al propagarse el sonido; y como lo hacen en todas direcciones se llaman esféricas. Como la onda sonora va disminuyendo de potencia a medida que se separa del agente que vibra, se han ideado, para evitar esa pérdida de intensidad, el portavoz, los tubos y cornets acústicos, etc. (Explicar por gráfico las ondas sonoras).

2. VELOCIDAD DEL SONIDO.—El sonido se propaga a 340 m. por segundo a temperatura media. La velocidad depende de la naturaleza del medio, y se rige por la fórmula de Newton: «La velocidad del sonido es directamente proporcional a la raíz cúbica de la elasticidad del medio en que se efectúa la propagación; e inversamente proporcional a la raíz cúbica de la densidad del mismo. Por eso es más rápida la velocidad de propagación en los sólidos, que en los líquidos; y en éstos mayor que en los gases.

3. REFLEXIÓN DEL SONIDO. ECO Y RESONANCIA.—Se denomina *reflexión* del sonido al retroceso que experimentan las ondas sonoras cuando al hallar un obstáculo retroceden hacia sí mismas formando nuevas ondas concéntricas, como si al parecer, emanasen de un segundo centro situado al otro lado del obstáculo. *Eco* es el soni-

do claro y distinto formado por la reflexión de las ondas sonoras al encontrarse con un obstáculo. Es monosílabo o polisílabo, según que el sonido formado sea de una o más sílabas. La *resonancia* es también debida a la reflexión del sonido; pero en condiciones que no permiten distinguir las palabras, sino solo un ruido confuso. En las habitaciones interiores puede evitarse esta resonancia con alfombras y colgaduras. También se llama resonancia a la propiedad que tienen los cuerpos elásticos para producir un sonido cuando otro, también elástico, suena a su lado.

4. REFRACCIÓN, DIFRACCIÓN E INTERFERENCIA.—Se llama *refracción*, la desviación que experimentan las ondas sonoras al pasar oblicuamente de un medio a otro de diversa densidad. Su causa es la distinta velocidad a que se propagan las ondas sonoras en ambos medios. Se llama *difracción* del sonido al fenómeno que se efectúa cuando no se trasmite el sonido en línea recta sino que salvando obstáculos se desvía por sus bordes, y continúa la propagación, aunque su intensidad se debilita considerablemente. *Interferencia* se llama a la acción mútua de dos ondas sonoras que al propagarse llegan al mismo tiempo. Más propiamente se llama interferencia a la anulación mútua de dos ondas que se anulan, pues ya se sabe que unas veces se refuerzan y otras veces se anulan.

5. CUALIDADES DEL SONIDO, TONO O ALTURA.—Entre las cualidades del sonido está el *tono o altura* que es la propiedad que se expresa al decir: «sonido grave, sonido agudo». En sentido musical se llama *tono* al lugar que ocupa un sonido dentro de la escala por su mayor agudeza. El tono de los sonidos es agudo o grave según que tenga muchas o pocas vibraciones por segundo. El sonido más grave que puede percibir el oído humano es de 32 vibraciones simples por segundo, y el más agudo, de 36.000.

6. LA INTENSIDAD.—Se llama *intensidad* a la mayor o menor sonoridad o fuerza de un sonido determinado. Depende de la amplitud de las vibraciones y es completamente independiente del tono y del timbre.

LECCIÓN 12

1. **EL TIMBRE Y SUS CAUSAS.**—Timbre es la cualidad de un sonido independiente de la intensidad y del tono, o sea, la característica de cada voz o instrumento. El timbre de las voces se llama también metal de voz. La diferencia de timbre es debida al grupo de los sonidos harmónicos que acompañan al fundamental; por eso la técnica del ejecutante juega gran papel favoreciendo o impidiendo harmónicos. Así se dice que el timbre es cualidad personal y un instrumento puede variar por completo tocado por dos o más individuos. (Explíquese el por qué de los estudios de mecanismo).

2. **PERCEPCIÓN DEL SONIDO. EL OÍDO HUMANO.**—La percepción del sonido en el oído no depende del tono, sino de la amplitud de sus vibraciones. *El órgano del oído* comprende tres partes: 1.^a El oído externo, a modo de embudo, cuya boca es el pabellón de la oreja, cerrado en el cuello por la membrana elástica llamada *tímpano*; esta parte sirve para recibir las ondas. 2.^a El oído medio; que consiste en huesecitos llamados *martillo*, *yunque* *lenticular* *y estribo*, destinados a transmitir las vibraciones del tímpano a otra membrana, que cierra la ventana oval. 3.^a El oído interno lleno de un líquido llamado *endolinfa*, que forma una cavidad, *caracol*, provista de gran número de fibras nerviosas (f. de Corti), que comunican con el cerebro por medio del nervio acústico, y que constituyen cada una de ellas el resonador de un sonido determinado.

3. **FENÓMENO FÍSICO-HARMÓNICO.**—Se denomina así el hecho de que cada sonido vaya acompañado de su cortejo de harmónicos que corresponden a la división total del cuerpo sonoro en diversos fragmentos vibrantes. En la serie de harmónicos que acompañan a un sonido se observa lo siguiente: 1.º, las distancias que separan a

cada dos consecutivos se van aproximando entre sí a medida que se alejan de la nota fundamental, formando sucesivamente intervalos de 8.^a, 5.^a, 4.^a, 3.^a y 2.^a; 2.º, los armónicos múltiplos de otros, corresponden siempre a la misma nota en una octava superior; 3.º, el número de vibraciones de un armónico se obtiene multiplicando su número de orden por el número de vibraciones del sonido fundamental, y 4.º, la intensidad de los armónicos disminuye en razón directa del cuadrado del número que lo representa, o sea, que se van debilitando, según se apartan del sonido fundamental.

4. LA ESCALA NATURAL.—Se llama así a la escala de Zarlino que es muy semejante a la nuestra diatónica. La escala, atendiendo a su género, es del *diatónico natural* cuando en la sucesión ascendente y descendente de los sonidos no influye ningún accidente, como la de Do Mayor, que, aunque comprende los semitonos, mi-fa y si-dos, son estos naturales, para completarla con los otros cinco intervalos.

5. LA ESCALA CROMÁTICA Y LA TEMPERADA.—La *escala cromática* consiste en subdividir en dos semitonos las distancias que separan cada dos notas consecutivas y que constan de dos semitonos. La *escala temperada* procede aproximadamente por intervalos de tonos y semitonos todos iguales entre sí. En la imposibilidad de que los instrumentos de *sonidos fijos* diesen a cada intervalo la exactitud en las relaciones convenientes para cada una de las tonalidades en que puedan emplearse, fué preciso adoptar un sistema de afinación que no dejará diferenciar entre el intervalo de semicromático y diatónico, comparados entre sí. A este sistema se llama *atemperado* o *temperamento moderno*. Este apareció en el siglo XVII.

LECCIÓN 13

1. **LOS TONOS MUSICALES.**—Se entiende por *tono* la serie de sonidos sucesivos que dependen de una nota principal denominada *tónica*. Cada tono se compone de siete sonidos que se repiten en las diferentes octavas, a través de la total extensión de la escala general. Para formar un tono puede servir de tónica cualquiera de las siete notas de la escala, naturales o alteradas; por tanto, el número de tonos que tiene nuestro sistema se eleva teóricamente a 21. En la práctica se reducen a 17, y aun de éstos se suelen enarmonizar algunos para reducir la complicación que su gran número de alteraciones origina. (Repaso de Teoría).

2. **MODOS MAYORES Y MENORES.**—Se llama *modos* las diversas formas de combinar en sucesión diatónica las notas que constituyen cada tono, según la colocación de los intervalos. Actualmente sólo existen dos tipos: el *mayor* y el *menor*, pudiendo adoptar cada tono esas dos modalidades. Cada modo menor corresponde con otro mayor, y su tónica se halla situada una tercera menor sobre su fundamental. A los tonos que se corresponden recíprocamente se les llama relativos. En otras épocas y pueblos ha habido otros sistemas de más modalidades; pero desde el siglo XVII se encuentra reducido a estos dos únicos que forman el sistema musical moderno.

3. **JUSTIFICACIÓN ESTÉTICA DE LOS MODOS.**—El *modo mayor* está *justificado físicamente* en la serie de los sonidos armónicos, que nos proporciona los diferentes grados de la escala diatónica mayor, demostrando su relativa importancia dentro del tono. Algunos lo consideran connatural al hombre e impuesto por leyes naturales. El *modo menor* no es fácil justificarle naturalmente, y no hallando su razón física en la serie de armónicos, se dice que es artificial. Tiene carácter artístico

y se ve que es una modificación del mayor. (Examinar la escala física y la de Pitágoras).

4. FUNDAMENTOS DE LA HARMONÍA. INTERVALOS.—El *fundamento* de la armonía está en que, según la opinión general, la música se manifiesta en el hombre como principio harmónico, antes que como concepto melódico; y para el acertado empleo de la melodía se requiere instinto harmónico, porque las relaciones harmónicas y tonales, no sólo se manifiestan en los conjuntos de sonidos simultáneo, sino en la sucesión de sonidos diversos; y la buena marcha melódica de las voces dependen especialmente de leyes harmónicas.

Intervalo es la distancia que hay de un sonido a otro. Son los más simples componentes de la armonía; y pueden ser simultáneos y sucesivos. A los primeros se les llama harmónicos, y a los otros melódicos, no obstante ser una misma relación harmónica de unos y otros. También se clasifican en *consonantes y disonantes*, según que la sensación en el oído sea grata y bien definida o menos grata y poco definida. Para el oído resulta tanto más agradable la relación de dos sonidos cuanto más frecuentes sean las *coincidencias* de sus vibraciones. Así, el intervalo de 5, cada tres vibraciones del sonido más alto coinciden con otra del más grave, que durante este tiempo da 8. (Explicar esto).

5. LEY DE LA CONSONANCIA DE LOS INTERVALOS.—El problema de afinidad harmónica entre dos sonidos que forman un intervalo, se rige por el teorema de Tyndall: «La combinación de dos sonidos es tanto más agradable al oído cuando por números más simples pueda expresarse la relación de la velocidad de sus respectivas vibraciones». Por tanto, los intervalos más agradables son: el unísono, 8.^a, 6.^a, 5.^a, 4.^a, 3.^a mayor y 3.^a menor, que son los intervalos cuyas relaciones puedan formarse con los números 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, únicos admitidos como simples. Los demás intervalos que requieren para su representación numérica, cifras distintas de esas, se consideran siempre disonantes.

(Escribir en quebrado estos intervalos).

LECCIÓN 14

1. LOS SONIDOS DIFERENCIALES.—Se entiende por sonido diferencial de un intervalo el que corresponde a un número de vibraciones igual a la diferencia en los que representan a las dos notas que componen ese intervalo. Y como en las cifras que integran el quebrado correspondiente a cada intervalo, se indica la relación de sus respectivas vibraciones, para obtener el sonido diferencial, basta en todos los casos con restar el numerador del denominador, operación que nos dará por resultado el número que corresponde al sonido diferencial, considerándolo incluido en la misma serie de harmónicos cada uno de éstos ocupa el lugar que su respectivo número determina.

(Practicar esta operación con diferentes intervalos).

2. ACORDE PERFECTO MAYOR.—Es la armonía que resulta de una nota, su 3.^a y su 5.^a; y se llama así, porque en él reside la perfección musical, fundada en la naturaleza y en la resonancia de los cuerpos sonoros. Se componen los harmónicos $1-5/4-3/2-2$, intervalos perfectamente consonantes.

3. ACORDE PERFECTO MENOR.—Si al acorde perfecto mayor le quitamos la 3.^a Mayor y ponemos la 3.^a Menor entre la 5.^a y la 8.^a, obtendremos la combinación armónica $1-6/5-3/2-2$, que se denomina acorde perfecto menor; y es consonante. Los acordes de tres sonidos que no se adaptan a uno de estos modelos son disonantes, pues necesariamente han de tener intervalos que no sean simples.

4. ENLACE DE LOS ACORDES.—Se llama así al modo de disponer los acordes para que al emplearlos en una obra musical, resulte conjunto agradable. Para ello hay que tener en cuenta la relación y afinidad que existe entre unos y otros acordes. Esta afinidad es *evidente* cuando

existe entre dos acordes que tienen una o varias notas comunes, y entonces los acordes son favorables y fáciles; es afinidad *oculta* cuando en lugar de coincidir las notas reales de los acordes que han de enlazarse, coinciden sólo entre harmónicos de ambos acordes; en este caso los enlaces resultan duros y difíciles. Para estrechar la afinidad hay reglas técnicas, que preparan las notas, haciéndolas oír previamente en la misma voz en que luego han de sonar.

5. RAZÓN DE CIERTAS PROHIBICIONES.—Ya se sabe que en los tratados de armonía se prohíben las octavas y quintas seguidas. Estas prohibiciones se justifican artísticamente por varias razones, siendo muy principal la razón de Hauptmann que dice: «En la sucesión de quintas paralelas, falta la unidad harmónica, y en la de octavas, la diversidad melódica». Especialmente se prohíben en el contrapunto, así se restringe extraordinariamente el empleo de los unisonos. En cambio en la música instrumental no sólo no se prohíben, sino que resultan absolutamente imprescindibles si se desea obtener una sonoridad potente e intensa.

LECCIÓN 15

1. PSICOLOGÍA DE LA TONALIDAD. PRINCIPIOS DE MAZZUCATO.—Se denomina *Psicología de la tonalidad* al conjunto de relaciones que establece el alma racional entre los diferentes elementos sonoros. Fetis introdujo en la Estética la noción de la tonalidad y el nombre que le damos.

Mazzucato condensó en cinco principios las leyes en que se basa la tonalidad: 1.º *Doble principio harmónico* por el que se establecen los acordes perfectos mayor y menor. 2.º *Centro o fuerza tonal* que ejerce la misma atracción en la tonalidad que la fuerza centrípeta en la Física. 3.º *Superposición simétrica del principio harmónico* que la forman la tónica y la dominante.

4.º *Inercia fónica* que consiste en la marcada tendencia que tienen todas las notas a resolver en el mismo sentido.

5.º *Tendencia física cadencial hacia el grave* que consiste en la propensión que tienen todas las cadencias a resolver hacia la nota más grave, buscando que el bajo realice un movimiento descendente. (Explicar esto con ejemplo).

2. EL RITMO en sí mismo no tiene nada de material, y nace de la facultad humana de poder dividir el tiempo en partes iguales. Por el ritmo, eminentemente necesario en Música, adquiere el sonido idealidad, estética y valor artístico. La palabra ritmo tiene varias acepciones que se pueden reducir a tres conceptos: medida, figuración rítmica y proporción simétrica de las diversas partes. (Explicarlo por medio de examen de obras).

3. EL RITMO COMO MEDIDA. COMPASES Y AIRES MUSICALES.—El *ritmo* o *medida*, nacido de la facultad cronométrica e isócrona humana, se representa musicalmente por los diferentes compases que marcan la división de los períodos o frases en partes iguales, en los que tiene cabida un número determinado de valores. *En cada compás* distinguimos el primer tiempo, de los que le siguen, por su mayor acentuación; a este tiempo fuerte le llamamos *thesis* y *assis* a los débiles. Establecida la medida del compás es necesario fijar su dinámica o *velocidad*. Para esto se emplea lo que en música se llaman *aires*, a los que se unen transitoriamente otros signos que los modifican dando expresión a las frases musicales.

4. LAS FIGURACIONES RÍTMICAS, son las llamadas figuras musicales representativas de fracciones de los compases. La facultad de crear atrayentes combinaciones de valores es tan necesaria al artista como la de crear bellas sucesiones de sonidos, combinaciones que adquieren sólo por su significado rítmico, considerable importancia estética.

5. LA RÍTMICA POÉTICA.—Se llama Rítmica a la ciencia de la versificación. Para que exista el verso es preciso un número determinado de sílabas; acentos obliga-

dos o necesarios en algunas de ellas, y pausas. Por el número de sílabas se dividen los versos en castellano, en disílabos, trisílabos, etc., hasta 20. Además de un determinado número de sílabas, acentos y pausas debidamente colocados, suelen los versos españoles sujetarse a *rima*, que consiste en que los sonidos vocales, desde la última sílaba acentuada, sean iguales y entonces se dice que son *asonantes*, o en que todos los sonidos, tanto vocales como consonantes, desde la última sílaba acentuada sean iguales, y entonces se dice que son *consonantes*. Los versos no sometidos a rima se llaman libres, sueltos o blancos.

(Leer algunos ejemplos).

LECCIÓN 16

1. UNIÓN DE TODOS LOS ELEMENTOS MUSICALES, ALMA DE LA MÚSICA.—Las técnicas particulares de cada especialidad musical dan reglas variadas para combinar los *elementos musicales* correctamente, pero todos esos elementos no son más que medios físicos para transmitirnos lo inmaterial, la idea que el artista quiere comunicarnos. A ese todo ideológico y que da expresión a los elementos musicales se llama *alma de la música*.

2. REALIZACIÓN DE LOS ELEMENTOS EN FORMAS.—Los *elementos* del arte musical se han realizado en lo que llamamos *formas musicales*, por los mismos pasos que en las demás Bellas Artes; la práctica ha precedido a la teoría. Cada artista que ha tenido bellas y nuevas fantasías, al querer comunicarlas a los demás, ha escogido y combinado los medios que juzgó más aptos en relación a lo que quería expresar. Otros y otros artistas encontraron esos medios y forma adecuada para expresar sus propias concepciones; y entonces los teóricos justificaron la nueva forma definiendo sus características. Así se ha ido formando ese catálogo de formas que tiene la Música.

3. **FRASES Y MOTIVOS.**—La Música guarda estrecha relación con el lenguaje hablado; y así como en éste hablamos letras silabas, palabras, oraciones o frases, cláusulas o periodos; en música tenemos notas, incisos y miembros de frase, frases, periodos, etc. Tiene también la música su lógica especial que ordena el desenvolvimiento ideológico, motivo por el cual también utiliza los vocablos *antecedente y consiguiente*. Todas las obras musicales se componen sobre una o varias frases que se llaman *motivo*. El *motivo* es todo pensamiento melódico con significado ideológico preciso y susceptible de ser desarrollado.

4. «**LEAD**» O MOTIVO CONDUCTOR es una idea musical que prepondera en toda obra de gran desarrollo, siendo objeto de variaciones dramático-psicológicas. En el lead, la idea o forma adquiere personalidad propia y definida, como representación de un sentimiento, situación o personaje; y en el transcurso de la composición surge cuantas veces es necesario recordarles, cambiando siempre de forma y carácter, y fraccionándose en otros motivos secundarios, de él derivados. Sirve el lead-motivo para dar unidad y cohesión a una obra cuando ésta no se ciñe a forma determinada.

(Hablar de la melodía exquisita de Wagner).

5. **FORMAS DE DANZA.**—Las *formas de danza* son, temáticamente, de carácter simple, y constan comúnmente de un motivo, aunque pueden tener más. Por regla general, la forma que revisten es: una pequeña introducción el aire de danza que constituye el cuerpo de la obra y una breve coda, que en algunos casos se suprime, así como la introducción. Tanto las danzas antiguas como las modernas pueden clasificarse en binarias, ternarias e indiferentemente a 2 o 3 tiempos.

(Hacer observar la forma con una pieza de danza).

6. **LA CANCIÓN** es una pieza de canto a solo, que acompañan uno o más instrumentos; es la forma más sencilla de la música vocal. Consta de uno o dos periodos precedidos a veces de un breve prelude y terminados con

una coda. Es muy frecuente repetir el primer período después de cantado el segundo. Hay también una pieza de canto a solo que se llama Aria, perteneciente a una obra dramática.

LECCIÓN 17

1. LAS GRANDES FORMAS CLÁSICAS.—La *sonata* tal como la conocemos se divide generalmente en tres o cuatro partes: allegro, adagio, tema con variaciones o allegretto, y final. Los grandes compositores de Sonata que se distinguen son: Scarlatti, Bach, Haydn para piano; y para violín Locatelle, Veracini, Tartini, etc., introductores de importantes formas consolidadas después por Mozart y Beethoven. Desde éstos se considera la Sonata como Música de Cámara.

2. TRÍO, CUARTETO, QUINTETO, ETC. LA SINFONÍA.—*Trio*, *cuarteto*, etc., son nombres que se aplican a las composiciones escritas para 3, 4, 5, 6 o 8 instrumentos diferentes. Todas ellas se adaptan a la forma de la Sonata, variando el carácter según la naturaleza de los instrumentos para que se escriben.

La *sinfonía* procede del Concierto, del que difiere por la cantidad de partes recitantes, siendo su construcción igual a la de la Sonata. En el siglo XVI se llamaba *sinfonía* a un conjunto de voces, en el siglo XVII era *sinfonía* la introducción de una obra; en el siglo XVIII se llamaba así a la obertura italiana. La *sinfonía* era una *sonata*, una sonata de orquesta en la que los instrumentos juegan una parte igual.

3. *El Concierto* es una composición para uno o varios instrumentos a solo, con acompañamiento de orquesta. El tipo más característico es el Concierto-Sonata para un solo instrumento. Es el concierto una forma mixta en la que se mezclan los elementos del solo instrumental, la sonata y la *sinfonía*. Consta por lo general de tres tiempos: Allegro, Adagio y Ronda final.

4. OTRAS FORMAS: PRELUDIO, CAPRICHOS, FANTASÍA, PRELUDIO SINFÓNICO.—Preludio como forma musical es sinónimo de obertura y se aplica a una pieza de música que sirve de introducción en una obra de grandes dimensiones, y especialmente a la ópera. *Estudio* es una composición que tiene por objeto principal el mecanismo técnico de ejecutante pudiendo llegar en ellos a un admirable virtuosismo. Su forma más acabada es la del Estudio-Concierto que elevó a su mayor belleza Chopin.

Capricho y fantasía se llaman ciertas obras de música instrumental no constituidas con arreglo a forma alguna clásica.

Poema sinfónico es de una importancia grande en la música moderna: ha tomado el sitio que le correspondía a la Sonata y a la Sinfonía. El poema no puede ser comprendido sin un razonamiento extramusical. Es muy antiguo: ya en el siglo xvi se encuentran madrigales con plan literario, pero con el clasicismo imperó la sonata y fué desterrado. Berlioz y Liszt le hicieron reaparecer, pero con una renovación que ofrece dos aspectos: uno el *poema sinfónico* propiamente dicho con asunto literario; la *impresión* que se limita a buscar el sentimiento apropiado a un paisaje o a una escena.

(Para hacer comprender el poema valerse de la poesía y de composiciones musicales. Repetir el examen de formas).

LECCIÓN 18

1. LOS GÉNEROS MUSICALES: MÚSICA PURA Y SU VALOR ESTÉTICO.—Se llama *música pura* la que es independiente de la palabra por lo cual se reduce físicamente a la combinación de sonidos y ritmos diferentes. La razón del valor estético que la música pura tiene por sí sola estriba en ser una modalidad especial de la ideología y del lenguaje por lo cual el espíritu humano tiene la facultad de fantasear imágenes sonoras que se piensan, se expre-

san y escuchan con los sonidos, despertando en el oyente sensaciones de indole especial, y netamente musicales. Esto es debido a que Dios ha hecho al alma humana apta para recibir, comprender y avalorar sensaciones sonoras, como expresión de ideas musicales intraducibles de otra forma.

2. **MÚSICA DESCRIPTIVA Y PROGRAMÁTICA.**—*Descriptiva* es aquella que reproduce sonidos de la naturaleza, tal como el estampido del trueno, rumor de las olas, canto de los pájaros, voz de animales, etc.

Programática es aquella que pone en relación la composición musical con ideas o conceptos literarios.

3. **MÚSICA DEL CANTO** es la asociada a la palabra. La música en este caso refuerza la intensidad expresiva de las palabras.

4. **ORATORIO Y CANTATA.**—El oratorio es un drama con música de carácter sagrado sin escena, pero con personajes, movimiento, contrastes de vida. Lo creó S. Felipe de Neri.

Cantata es una composición vocal de ciertas dimensiones y varios personajes, destinada a ejecutarse en concierto. Puede ser sagrada y profana, y puede mezclarse a ellas lo lírico con lo épico y lo dramático.

5. **TEATRO LÍRICO: OPERA, ZARZUELA, SAINETE, TONADILLA, DRAMA LÍRICO Y BAILABLE.**—El *teatro lírico* es una de las manifestaciones más interesantes de la música: en él se fusionan en única intención expresiva las diferentes Bellas Artes para cooperar todas ellas a la más intensa emoción estética.

Opera se llama a la forma teatral en que la música acompaña a la acción dramática en toda su extensión, pudiendo tener el más variado carácter. *Zarzuela* es la forma teatral en la que alterna el canto con la declamación. *Sainete* lírico es el en que la música sólo acompaña en parte al libreto, de carácter cómico; es la base del denominado *género chico*. *Tonadilla* es una forma de teatro lírico genuinamente española en la que se reproducía la vida pintoresca y colorida de la época en cuadros muy

cortos llenos de animación, movimiento y realismo. Nació en el siglo XVIII como simple coro a cuatro voces y con el nombre de *tonos* de donde se deriva la palabra *tonada* y su diminutiva *tonadilla*. *Drama lírico* es la más elevada modalidad de teatro con música, y nace de adaptar la música a alguno de los grandes géneros comedia, tragedia o drama, que se encuentran en la poesía dramática. Son sus variantes la *Comedia lírica* y la *Tragedia lírica*. El *Bailable* es hoy una de las más bellas manifestaciones artísticas. En él se une la música a la mímica y a la coreografía, las cuales adquieren un valor de plasticidad dramática extraordinario. En la presentación escénica se atiende ante todo a la parte decorativa y a los más bellos efectos de luz, que sirve de complemento a la más acabada emoción dramática y realza sobremanera el efecto de este moderno espectáculo.

$$\frac{AB}{ab} = \frac{m}{n}$$

$$AB = m \times ab$$

$$\frac{AB}{ab} = \frac{m}{n}$$

$$ab = \frac{AB}{m/n}$$

