

EL COMENTARIO DE TEXTOS EN MUSICOLOGIA E HISTORIA DE LA MUSICA.

M^a CRUZ MORALES SARO

SOBRE LOS MATERIALES ESCRITOS, COMO ELEMENTOS DE ACERCA- MIENTO Y EXPLICACION DE HECHOS ARTISTICOS.

El campo de estudio de las historias particulares del Arte y de la Música, tiene como sujeto primordial un conjunto de hechos, actualizados en "obras" de naturaleza plástica o sonora, que son resultado de la actividad desarrollada a lo largo de la historia, por parte de individuos o colectividades, exponentes de la capacidad de cada nucleo cultural para enfrentarse y transformar una serie de realidades dadas en realidades artísticas.

En Historia de la Música, se hace pues fundamental partir del análisis del fenómeno sonoro, las obras; éste puede avanzar desde la partitura a la audición, y puede moverse desde un plano de aislamiento y desmenuzamiento de una obra concreta hasta su necesaria reinsercción en el universo cultural a que pertenece. Con frecuencia los primeros resultados de las historizaciones de los fenómenos artísticos dan como resultado el establecimiento de secuencias estilísticas y formales, que en un segundo momento permitan organizar sistemas comprensibles sobre su génesis, desarrollos, interdependencias y progresos, etc.

La Historia, construida sobre todo a partir del siglo XIX, pasa a ser una ciencia que se expresa por medio de un lenguaje como el escrito, lenguaje en el que con frecuencia debe también abordarse la tarea crítica sobre el hecho artístico. Ello supone que incluso dentro de la propia Historia de la Música y la Musicología no

sea ajena la tarea de reconstruir o recrear lo que con otro lenguaje, el sonoro en este caso, trató de hacer un artista. Se trata de un primer caso, un primer problema: teorizar y explicitar sobre obras artísticas construidas sobre un código particular y trasladar estas reflexiones o incluso "descripciones" a los materiales escritos. Decía René Huyghe, que los artistas manejan la lengua de lo irracional. Cuando la aproximación a las obras de arte es exclusivamente de fruición estética, no será necesario más que la contemplación.

Pero las tareas que se le imponen al historiador son de distinta índole: su actividad es esencialmente analítica e interpretativa. Aún partiendo de la autosuficiencia de la obra de arte, de su carácter de universo cerrado y aislado, cuando además de las obras se quiere contar con otros testimonios, por ejemplo, las opiniones de los artistas, las condiciones rituales o económicas que permiten la realización de una obra concreta; comenzamos a necesitar, un acopio de testimonios escritos; fuentes, cartas, documentos, datos de todo tipo que contribuyan a ampliar el marco de una primaria y a todas luces insuficiente historia formal.

Y estos materiales escritos nos van permitiendo incorporar las biografías y autobiografías de artistas, sus ideas estéticas en confrontación a menudo con las creaciones, sus juicios y valoraciones sobre obras musicales de su presente o del pasado. Puede haber en estos textos una realidad que se instala sobre la realidad sonora, o bien puede quedar el texto impregnado de "lo típico" de la obra musical. La comprensión estética y no sólo la claridad histórica podrá ser deudora de la referencia correctora del texto. Y es cierto también que hasta la misma contemplación y decodificación de la forma expresiva y la técnica, es más auténtica y explicativa si podemos contrastar la fenomenología de la obra, con las propias motivaciones y aclaraciones que su autor pueda darnos.

La ciencia histórica intenta una racionalización e investigación sobre la música a través de los estadios culturales de la humanidad. La definición de las formas

musicales, a través de los siglos y en los diferentes países, necesita una correspondencia con el conjunto de las ciencias sociales e históricas. Las fuentes que nos proporcionan una explicación, sobre la función y peculiaridades de la música en cada sociedad, como una manifestación más de la civilización, junto a las manifestaciones artísticas, religiosas, filosóficas, políticas, son igualmente documentos de primera necesidad. Por medio de estos textos, comprenderemos las limitaciones y posibilidades creativas de cada época; la figura del músico; el mecanismo económico o de propaganda ideológica, religiosa, política en que está inmerca la música; las recomendaciones y preferencias del gusto en cada momento y su relación con una simbólica general que afecta a todos los hechos de cultura.

Es importante tener en cuenta estos supuestos, la música, como el arte en general, funciona no tanto como superestructura, sino como dato inseparable del conjunto de las propuestas culturales de una época concreta. Y su interconexión con el problema histórico general no es algo que se trate de imponer desde fuera, sino una cualidad interna que no es posible obviar.

Los materiales escritos permiten un acercamiento de los hechos musicales que son esencialmente a dos niveles. Primero como complemento y profundización de los hechos artísticos en sí mismos, sin que ello suponga prioridad. El lenguaje hemos dicho que es específico de cada arte y será siempre prioritario aquél en el que alcanza su formalización; en el caso concreto de la música los signos que percibimos por el sonido y sus relaciones temporales. En segundo lugar en la actividad histórica y más aún partiendo de un sentido global de la historia más allá de una historia de las técnicas, de las formas y de los autores.

El interés por esto que llamamos los textos, los materiales escritos que tienen como tema o como objeto propuestas que se refieran a la música, a obras musicales, a los músicos, instrumentos o actividades de pensamiento determinadas por este arte, hace que comiencen a aparecer en la bibliografía europea y americana

ediciones de fuentes y de crítica.

Si bien en España aún no son muy frecuentes, si han aparecido en los últimos años antologías; recensiones de tratadistas, ediciones en facsimil de autores que van pasando a ser mas conocidos y habituales que hace algunos años.

Intentaremos poner un cierto orden, o mejor una primera clasificación, sin mas valor que el de presentar las posibilidades y los tipos de textos con que nos enfrentamos constantemente. Una amplia gama de orientaciones en sus autores, que pueden ser filósofos, críticos, artistas, humanistas, teólogos y reformadores, tratadistas o pedagogos... cada uno con un enfoque especial de la problemática musical. Una diversificación según las escuelas, los países y sobre todo las épocas históricas. Junto a estos, las biografías, las mismas Historias de la Música del siglo XIX la correspondencia entre artistas interesan también como parte importante de nuestro material.

LAS FUENTES LITERARIAS; UNA APROXIMACION FORMAL A LOS GENEROS.

No es posible aún dar un esquema global y clasificatorio de las distintas fuentes literarias con que nos encontramos habitualmente pero trataremos al menos de acercarnos a aquellos tipos o géneros que son mas frecuentes o determinantes en cada cultura y etapa histórica.

Fuentes musicográficas y literarias del mundo pre-clásico y clásico, ofrecen un conjunto que incide en tres aspectos: una mitología de la música, una primera ciencia de la armonía a partir de la escuela pitagórica y sus numerosos recopiladores y seguidores y por último una estética, una filosofía que desarrolla el sistema platónico, ligado como es habitual en toda la estética griega a una ética y a una pedagogía.

En el primer conjunto de textos, que llamabamos de "mitología musical", se encuentra la mayor parte de las referencias literarias que explican y ligan el rito y el

mito con el desarrollo artístico e instrumental; la antigua lírica, la poesía homérica, la tragedia clásica, funcionan como fuentes insustituibles para abordar el desarrollo histórico de la música antigua. Las corrientes pitagórica y platónica caminarán unidas en muchos tratadistas, y su presencia alcanzará al Medievo y al Renacimiento. Por último entre los discípulos de Aristoteles aparecerán los escritos sobre música, que privilegien al sonido y su experiencia, como fundamento de toda reflexión estética.

Las fuentes se mantienen en directrices semejantes para Roma. Aparecen además escritores con nuevos puntos de vista, la elocuencia y la retórica junto con la música confluyen en la estética romana, mientras continúan las recopilaciones de griegos como en Plutarco.

Toda esta tradición clásica, unida a la estoica y condenatoria de las artes del lujo reaparece en los comienzos del Cristianismo. Las fuentes medievales de los primeros padres de la Iglesia se orientan en un sentido pedagógico y regulador de la música cultural. Mas tarde la Edad Media producirá una serie de escritos mas diversificados, entre los que conviene destacar, los técnicos sobre la notación, los modos y el canto llano, como en Guido D'Arezzo; sobre el tema de la polifonía o la continuidad de la especulación filosófica como en Boecio. Sus géneros principales son pues, el sermón, la estética filosófica y las técnicas. El destino religioso de la música subyace, como denominador común de la época y las fuentes escritas constatan lo que la práctica y las obras conservadas permiten conocer.

A partir del Renacimiento, los géneros y las fuentes se hacen cada vez mas numerosas y diferenciadas. La tratadística recoge todos los problemas que afectan al conjunto de las artes de los siglos XV y XVI. La posición relativa de cada arte, el funcionamiento de la música en la sociedad, en las cortes o en las fiestas, la figura del músico, la del intérprete y la del constructor de instrumentos, se inicia la organología. Aparecen escritos polémicos que justifican o rechazan las formas existentes en cada país, Italia pasa a ser el modelo de los trata-

dos; se desarrolla una amplia teoría técnica que propone o sistematiza la escritura musical, da normas para la correcta composición, se plantea la vuelta a la antigüedad o la función educativa.

También la música religiosa ofrece un amplio material escrito. Trento, la Reforma protestante, las nuevas instituciones.

A partir del siglo XVI las líneas básicas de la literatura musicográfica permanecen en la misma tónica, ampliándose cada vez más. Una vez reafirmada la figura del músico en el Renacimiento toman auge los escritos personales, la correspondencia, las propuestas estéticas concretas y las autobiografías. La literatura de viajes, las descripciones de teatros, escenografías, óperas. También el género académico.

En la Ilustración, y con el siglo XVIII encontramos un nuevo hito en el desarrollo del interés hacia la música. Los enciclopedistas y los filósofos de la naciente estética alemana, harán de la música su centro especulativo.

Con el inicio de la crítica y el Romanticismo se completa prácticamente la panorámica de escritos: de nuevo las comparaciones entre música y poesía, las orientaciones técnicas, las polémicas sobre la ópera, el auge del subjetivismo romántico y el protagonismo del artista son los motivos crecientes. La música programática reevalúa el papel del material escrito y poético, su desarrollo supone la importancia de los textos referenciales que acompañan a las obras. Las propuestas Wagnerianas sobre la obra de arte total hacen de sus escritos una síntesis del pensamiento romántico.

Desde mediados del siglo XIX la estética teórica dedica amplias reflexiones a la música, de manera que se incorporan las visiones del formalismo, la sociología, la nueva crítica histórico-cultural y otra serie de enfoques que son ya fuentes para la historia de la música de hoy.

Los artistas a medida que llegamos al siglo XX muestran cada vez mayor interés en la reflexión sobre su actividad; Stravinsky, Kandinsky, los futuristas, los expresionistas, Schoenberg y tantos otros plantean esta

vertiente escrita como una actividad complementaria de su creación.

Desde la aparición de la crítica periodística o especializada contamos también con este material como una interesante fuente informativa que permite reconstruir desde los hechos a la evolución del gusto.

COMENTARIO DE TEXTOS MUSICOLOGICOS E HISTORICO-MUSICALES.

Si hemos hablado del papel y la importancia de las fuentes y los materiales escritos, pasaremos a justificar la tarea del Comentario de Textos en esta especialidad, lo que por otra parte resulta casi innecesario por que la propia dinámica de la enseñanza, está exigiendo constantemente y en todas las ciencias sociales este tipo de actividades.

¿Qué aportan los textos?.

La posibilidad de acudir a las fuentes originales sin que estas nos vengán interpretadas y mediatizadas. Por ello desbanca la visión unilateral de la problemática de cada momento. Nos dan una visión múltiple, variada y rica de la historia de la música en cada momento, con todas las implicaciones culturales que esta aportó.

El manejo de los textos, la costumbre de frecuentar las fuentes, proporciona un conocimiento directo del lenguaje, de los mecanismos de expresión, del funcionamiento del discurso artístico e histórico en una época determinada.

La expresión del texto, no se agota por lo general en sí mismo. Cada texto es un punto de partida que exige una puesta en relación con otros mundos conceptuales a los que alude explícita o implícitamente. Pero inversamente un texto de carácter especializado cumple y exige la función y la interpretación histórica: "Formular y sistematizar los problemas artísticos" (1), utilizando una terminología específica, tanto en el sentido actual como en el de reinterpretar la terminología histórica del texto. Por ello no será posible nunca generalizar en esta actividad.

En algunos casos la poesía y la música se aproximan

de tal modo, que podrían surgir textos artísticos en sí mismos, por ejemplo letras de canciones de trovadores que cumplen un papel determinante en la composición musical. En principio vamos a prescindir de casos particulares donde se establecen vínculos expresivos entre textos y obras musicales. Interesan a una teoría de la comunicación y a un análisis semiológico o lingüístico, pero la perspectiva de partida en este caso ha sido la histórica. No obstante podemos apuntar aspectos muy interesantes como serían las equiparaciones expresivas entre conceptos y sonidos o de transvases de ritmos de la poesía a la música, o a nivel del sentido, las alegorías, que se traducen en figuras retóricas realizadas con los sonidos, en una identidad formal.

El comentario de textos es un resultado de distintas operaciones intelectuales, en las que se parte de una propuesta concreta, -las ideas expresadas en un trozo escrito- para pasar a poner en conexión aquellas ideas, con nuestros propios conocimientos sobre una ciencia histórica y poder interpretar y explicar todos aquellos conceptos que estén o puedan deducirse del texto presentado.

Exige por tanto dos fases sucesivas, que suponen la objetivación de los contenidos básicos del texto, operación de análisis o aislamiento de las ideas estructuradoras o vertebradoras y establecer una jerarquía en los temas tratados, de manera que estemos en posición de "definir" de alguna manera un sentido primordial, un significado. La segunda operación permite la subjetivación, en el sentido de que la formación personal y cultural del comentarista, así como su capacidad de asociación y relación da una medida de las interconexiones e ideas sugeridas por el texto.

La mecánica, el cómo se debe proceder para comentar un texto de historia de la música, no es algo fijado e inamovible. Siempre se supone un orden lógico en las operaciones intelectuales que se tienen que realizar y también una serie de elementos prioritarios en este tipo concreto de textos. Cómo hemos dejado entrever, el tipo de texto más frecuente con que nos vamos a encontrar será

siempre histórico o estético, en el sentido de que no vamos a intentar nunca un comentario literario o gramatical, sino específico y técnico.

DESARROLLO DE UN COMENTARIO. UNA PROPUESTA CONCRETA.

El comentario de Textos es un ejercicio teórico y práctico, en el cual es importante una sistematización y un orden al ir desarrollando todo el proceso. Hay que tener en cuenta en primer lugar una lectura informativa que nos va a dar una primera idea general y que nos va a permitir una primera aproximación al contenido del mismo.

Se podrían encontrar tres momentos fundamentales en nuestro trabajo:

INTRODUCCION

DESARROLLO

CONCLUSIONES

La Introducción o la Información sobre el Texto, supone tener en cuenta una serie de elementos que nos llevan a situar y definir el trozo que se nos propone:

- época.
- autor.
- género.
- lugar que ocupa en la obra completa.

La primera advertencia a nivel práctico es remitirse siempre al texto dado y así evitar digresiones. Se trata de comentar el fragmento, no la obra completa a la que pertenece, aunque esta nos pueda proporcionar datos útiles. Una lectura segunda o mas profunda nos lleva a datar aproximadamente la obra, o por lo menos a enmarcarla dentro de una corriente estética o de pensamiento y por ello a enmarcarla a un país, escuela o incluso a un autor.

Respecto al **género**, se tratará de ver si se trata de un texto normativo, como son aquellos en que dan reglas o se recomiendan determinadas formas para la composición, o si es una carta, un sermón con recomendaciones sobre la música religiosa o una toma de posición ante el hecho

artístico por parte de un autor concreto. Se trata de aprehender un primer sentido del texto, para después pasar al desarrollo propiamente dicho del comentario.

Desarrollo.

El comentario explicativo, es la tarea central. Implica una lectura reflexiva y poner en marcha una capacidad de asociar y relacionar el contenido del texto con nuestros propios conocimientos. Los objetivos principales serán:

- La explicación de términos y conceptos básicos.
- Comprensión del discurso ideológico.

Podemos considerar dos momentos importantes, el análisis o la descomposición analítica, y la síntesis o la recreación interpretativa.

Especialmente en el primer proceso debe primar un objetivismo y el evitar las apreciaciones generalizantes o vagas.

- Definir y aislar aquellos conceptos y palabras técnicas propias del lenguaje científico. Así será necesario explicar toda una serie de términos que hagan referencia al lenguaje musical, a sus técnicas, a sus formas y también a su significado en el momento histórico concreto a que se refieren. Un ejemplo. El término "himno" si aparece, indica una forma distinta en la Edad Media que en el siglo XVII, aunque puedan tener una conexión estética. Lo mismo sucede con otros términos que aunque no sean específicos de la técnica musical, interesen para profundizar en el sentido del texto. Por ejemplo si se habla de "artista" y estamos situados en el siglo XIX, o si encontramos la palabra inspiración, que será muy distinta en el mundo antiguo o en el moderno, etc.

- Aislar los principales contenidos temáticos, bien sea descomponiendo el texto en párrafos, si estos tienen ciertas diferencias e insisten en ideas distintas o bien jerarquizando niveles si el texto es unitario y global.

Los contenidos temáticos serían de distinta importancia. Hay siempre un tema principal y una Idea Central que son los vertebradores del texto, los que le dan su sentido. En este punto estamos ya de lleno en el análisis, de lo que se llama los materiales de fondo: Junto al Tema y la Idea Central, habrá temas secundarios, motivos, referencias mínimas, todo ello será la base que nos permita llegar al momento siguiente.

- Una vez que hemos **comprendido** los **contenidos temáticos**, analizaremos **los estéticos**.

Estos van a tener bastante relación con aquella información que ya teníamos desde el principio y que era **el género** del texto. Es necesario además tener una idea clara del desarrollo del pensamiento musical a través de la historia. Los distintos géneros pueden aparecer mezclados. Cuando el enfoque estético nos llega de manos de su propio autor estamos ante una POETICA. Ejemplo. El prefacio de Gluck a su Alceste. Fija los principios teóricos (estéticos) y prácticos (de estilo) de lo que para él debe ser toda la ópera.

- Relaciones y mundo artístico que se refleja allí. Influencias de otros autores, de corrientes de pensamientos, de otras artes. Que tipo de problemas artísticos se desprenden del texto, ejemplos: la utilidad de la música para la educación. La música como arte del inconsciente. La condena de la polifonía y que argumentos se manejan...etc.

- Otros contenidos: Históricos, sociológicos, religiosos, etc. Atañen sobre todo al funcionamiento y tipos de relaciones económicas y socioculturales así como los mecanismos concretos en que se mueve la música. Medios materiales, situación social del artista, artista como educador/entretenedor de la sociedad. Mecenas, cortes, capillas. Evolución de la construcción y técnicas instrumentales que afecta además a los progresos de la composición.

En este último caso, tanto el texto como las obras musicales tienen un valor de documentos. Cada uno es delator de una determinada visión del todo social, nos

informan sobre el gusto, la demanda, las ideologías. Si además el texto se refiere a alguna composición concreta, sirve para aumentar nuestro conocimiento y mejorar nuestra percepción de la misma obra, iluminando como se encarga, como se realiza, etc.

Conclusiones.

Si el análisis consistía en ir meticulosamente descifrando todos los posibles contenidos del texto, mediante una auténtica disección del mismo, para recomponer un juicio y una visión globalizada habrá que pasar a una síntesis de todos aquellos materiales que ya tenemos y a su interpretación.

- Importancia del pasaje. Su situación en la historia y en la historia de la Música. Influencias, autores e ideas que le sean cercanas. Temas que hereda de otros ciclos y se transmiten al futuro.

- Visión crítica desde la actualidad.

EJEMPLOS

Boecio. "De institutione Musicae"

"De las cuatro disciplinas matemáticas, tres tienen directamente que ver con la búsqueda de la verdad, y la cuarta que es la música, no sólo está relacionada con la búsqueda sino también con la moralidad. Nada hay más característico de la naturaleza humana que esa predisposición a suavizarse con los modos dulces y a exaltarse con los contrarios. Esta facultad no la tienen sólo aquellos que poseen determinada profesión o determinada edad, sino que es común a todas las profesiones y los niños, adolescentes y viejos, se sienten de tal modo atraídos por la influencia de los modos que no existe edad, en la que no se pueda disfrutar de una melodía agradable.

De aquí se deduce la verdad de lo que Platón muy sabiamente dijo que "el alma del universo está unida por la armonía musical". Por cuanto por medio de lo que en nuestro interior está bien y lógicamente ordenado, podemos captar lo que en música suena bien y está bien combinado y podemos así mismo complacernos en ello, reconocemos que estamos unidos por la semejanza y la semejanza es agradable, lo contrario es lo que nos perturba.

De aquí surgen también las más grandes variaciones de carácter. Una mente lasciva se complace en los modos mas sensuales y al oírlos se corrompe. Por el contrario una mente firme encuentra placer en los modos mas agitados. Por eso los modos musicales reciben nombres de personas, por ejemplo los modos lidios y frigios porque el que disfruta de ellos, disfruta también de la persona que representan. La gente disfruta de los modos que representan su propio carácter, no es lo suave lo que deleita al fuerte, ni viceversa, sino que es la semejanza lo que da lugar al deleite. Por esta razón sostiene Platón que se debe reprimir cualquier cambio de música, que suponga una modificación de lo que es la conducta moral adecuada

y añade que nada perjudicaría tanto a la moral de la comunidad, como una perversión gradual de la música casta y modesta. Porque la imaginación de los que la escuchan se siente inmediatamente afectada por ello y desea seguir el mal camino, dejando a un lado lo que es justo y honesto y los modos lascivos introducen en sus mentes algo vergonzante, del mismo modo que los mas impetuosos, algo salvaje y monstruoso".

COMENTARIO DE TEXTO:

Introducción. Breve apunte histórico. La obra escrita de Boecio su significación dentro del mundo medieval.

Importancia de los siglos VI y VII en la cultura medieval. Boecio como Casiodoro en la corte de Teodorico en Ravenna.

Continuidad y restauración de la cultura romana a través de los compiladores y retóricos de la antigüedad tardía. Carácter pedagógico de los escritos y cierto eclecticismo. Citas indiscriminadas de diversos autores, etc.

Boecio, paradigma de un autor entre dos culturas (De Bruyne, "Historia de la Estética"). Boecio sería el último tardoclásico y el primer escolástico. Gran formación filosófica, se había propuesto un amplio proyecto de traducir totalmente las obras de Platón y Aristóteles, en este sentido maneja fuentes de primera mano, actuaría como un helenista, pero en sus comentarios y síntesis actúa como un medieval. Se basa en autores de la escuela de Alejandría, sobre todo Amonio, gran comentador de Platón. Rasgos neoplatónicos cristianizados serían la definición de toda la filosofía y también de la estética de Boecio. Trata de ordenar e interpretar con una óptica cristiana los materiales antiguos, una fuerte base de moralismo se ve en su última obra "La consolación de la filosofía".

Análisis

Tema: Sobre la moralidad de la música y como preservar la

conducta humana de los efectos negativos que pueda acarrear la desviación artística hacia lo sensual, la extralimitación, la violencia, etc.

Idea Central: La licitud del control sobre la música, justificando esta actitud que en él responde a ideas religiosas, por medio de la referencia a la cultura pagana y a Platón, lo que podría ser una contradicción pero no lo es, en la síntesis de pensamiento que se da como asimilación de la antigüedad por los autores medievales.

Análisis de Contenidos:

1º párrafo. Desde el comienzo hasta el primer punto.

Se encuentran aquí dos temas fundamentales medievales; el tema de las artes liberales o disciplinas por oposición a las artes mecánicas y por tanto el famoso "Quadrivium", y en segundo lugar el tema de la moralidad.

Para Boecio la música no es un arte, sino una disciplina. Carece de la contingencia de lo material y es materia de conocimiento. Por ello se remite a la base matemática. Se trata de una recuperación de los principios del pitagorismo, pero también de una asimilación a las disciplinas del número, a las que va asimilada (geometría, aritmética, astronomía). Ello quiere decir que Boecio no se va a referir aquí a la música instrumental, sino a las otras dos a la mundana y a la humana.

Además volvemos a la referencia antigua en la identificación de la verdad con la belleza y la bondad. Reexposición de la Kalokagathía. Pero paradójicamente la única música que el oído humano puede escuchar es la instrumental y ella solamente es la que puede ejercer esa moralidad.

De nuevo la teoría medieval nos plantea un arte que no es meramente un fenómeno formal sino que implica consideraciones morales.

2º párrafo: desde Nada...hasta melodía agradable.

Hay una interacción natural entre la música y su

oyente, al margen de la cultura o la formación técnica.

Cuando se refiere a los **modos**, se trata de los ocho modos que pervivían en su época en los EKOI bizantinos y que en buena medida gracias a la justificación teórico-moral que dá Boecio se van a formular para la formación de los modos gregorianos. De aquí saldrá el modelo estético posterior de toda la música medieval hasta el Ars Antiqua.

Inicios de una psicología estética que separan a la música de los prejuicios que respecto a las demás artes planteará Boecio. Mientras que las artes plásticas solo tienen una belleza superficial y dirigida hacia los sentidos (y condenables por ello), la música tiene efectos psicológicos y anímicos.

3º párrafo: de Aquí se deduce...nos perturba.

Se trata de un resumen de la teoría platónica.

El ser del sujeto humano y el de la música, se fundan en unos mismos principios, idénticos a la vez a los que rigen el orden del universo. Estos principios son matemáticos, como dijo al principio, y armónicos como había expresado Pitágoras. En el Timeo se exponía la teoría de la armonía universal y las relaciones entre el cosmos y microcosmos.

De aquí se deduce que hay una base científica y filosófica que lleva al conocimiento musical y una misma estructura lógica en las tres músicas de la teoría Boeciana.

El hombre podrá apreciar la armonía del mundo cuando exista en él, tal armonía. Esta sería también la base estética de Casiodoro. Solo en la virtud (recta y lógica ordenación se comprende al hombre virtuoso y a la música que suena bien, es decir sin las disonancias condenadas por la iglesia).

La semejanza agradable, se refiere a la consonancia explícita de la música instrumentalis, el placer. Pero el placer se basa en la identidad del alma y la música; la ética.

4º párrafo: de Aquí surgen...al deleite.

Consecuencia de lo anterior, amplía la teoría

platónica con la aristotélica de la imitación.

Cada modo tiene su propio carácter. La iglesia condenará algunos, como el jónico que enerva a las almas, también condenará ciertas armonías como terceras y sextas.

Lo esencial es la adecuación del carácter al tipo de música.

5º párrafo: Por esta razón...final.

Consecuencia pedagógica que recoge todo el tema ya visto en la República de Platón. Cfr. Antología (texto nº1).

Interpretación.

Pitagorismo Boeciano de la Armonía Universal aplicada a la música. La belleza y armonía del mundo la expresa Boecio como la armonía universal pitagórica y platónica. También recoge las influencias bíblicas de la belleza del mundo creado por Dios como obra perfecta, tema favorito de los Padres Griegos y del Aeropagita.

El alma del universo unida por la armonía universal: referencia a la ejemplaridad del número. Es el prototipo ejemplar, el modelo.

Es esta armonía la rige los movimientos de los astros y al mismo tiempo los cambios de la naturaleza.

Los modelos de las ideas divinas son esencialmente matemáticos. La creación es un conjunto de acordes fabricados a través de las proporciones primarias y fundamentales.

Para Boecio hay dos principios: **Eiusdem** (estabilidad), **Alterius** (variación, inestabilidad).

La "concordantia opositiones" es precisamente la unidad armónica, por la que dos principios se unen sin mezclarse.

La segunda parte es la relación entre estas relaciones y el tetracordio. La definición de los intervalos principales (8ª, 5ª, 4ª) como los más armoniosos, por que se basan en figuras geométricas perfectas y simples. La consecuencia: puesto que son las más armoniosas han de

ser las mas agradables por su propia naturaleza.

Baltasar de Castiglione. El cortesano.

Capítulo X.

Cómo al perfecto cortesano le pertenece ser músico, así en saber cantar y entender el arte, como en tañer diversos instrumentos.

"Habeis de saber señores, que este nuestro cortesano, a vueltas de todo lo dicho, hará al caso que sea músico, y además de entender el arte y cantar bien por el libro, ha de ser diestro en tañer diversos instrumentos. Porque, si bien lo consideramos, ningún descanso ni remedio hay mayor ni mas honesto para las fatigas del cuerpo y pasiones del alma que la música, en especial en las cortes de los príncipes, adonde no solamente es buena para desenfadar mas aún para que con ella sirvais y deis placer a las damas, las cuales de tiernas y de blandas facilmente se deleitan y enternecen con ella.

.....

Atravesó a esto Gaspar Pallavicino, diciendo. La música pienso yo que cómo otras muchas vanidades, es muy conforme a las mujeres, y aún quizás también a algunos que parecen hombres, mas no lo son, los cuales no deberían por ninguna vía, con semejantes deleites y regalos ablandar ni enternecer sus corazones, de manera que se enflaqueciesen e hiciesen medrosos.

No digais eso, respondió el conde, si no hareis-me entrar en grandes procesos de loores de la música, y acordaros hé, cuán estimada y honrada haya sido siempre entre los antiguos, y aún fué, pués me meteis en ello opinión de muchos sabios y filósofos ser el mundo compuesto de música, y los cielos en sus movimientos hacer un cierto son y una cierta armonía, y nuestra alma con el mismo concierto y compás ser formada, y por esta causa despertar y casi resuci-

tar...también me acuerdo que Platón y Aristotil quieren que el mancebo sea instruido en música y prueban con infinitas razones la fuerza della en nosotros ser muy grande...

ESQUEMA DE COMENTARIO: El Cortesano de Castiglione.

1º. Información sobre el Texto.

Baltasar de Castiglione escribía su obra "El Cortesano" hacia 1.508, aunque se publicaría mas tardiamente en Venecia ya en 1.528. Baltasar Castiglione ocupa un importante periodo del renacimiento, y su vida se desarrolla desde 1.478 hasta 1.529.

Fue traducido al español por Boscán y publicado en 1.534.

Este tratado fué valorado por Menendez Pelayo en su estudio sobre Boscán (Tomo XIII de la "Antología de Poetas Líricos Españoles"), como muy por encima de un mero tratado de buenas maneras y trato cortesano o un manual de urbanidad como el **Galateo** que poco después escribió Meser Giovanni de la Casa, tampoco es un decálogo de prudencia mundana al estilo de Gracián. El ideal pedagógico del conde Baltasar de Castiglione es mucho mas elevado.

Trata de dar la imagen del perfecto cortesano y la perfecta dama, tratando sus figuras ideales. Su educación es ampliamente humanística, lleva a desarrollar todas las facultades físicas y espirituales. El tipo de hombre que pretende formar coincide plenamente con el ideal humanístico.

El Cortesano nos presenta un mundo animado lleno de personajes históricos que rodean a la duquesa Isabel Gonzaga: Petro Bembo, Federico Fregoso, Octaviano Fregoso (luego Dux de Venecia) Juliano de Médicis, hijo de Lorenzo el Magnífico, el duque de Urbino, además aparecen también personajes relacionados con las artes y las letras, humanistas y músicos.

2º. El texto en el conjunto a que pertenece.

Los libros, primero y segundo, están dedicados al encargo que se le hizo al conde Ludovico de Canosa, dentro de un juego de sociedad en el palacio del duque de Urbino, en el que un grupo de damas y caballeros proponen diversos juegos. El encargo consiste en describir al perfecto cortesano, y otros capítulos se dedican a enseñarnos las cualidades de linaje, belleza, gracia, forma de hablar, educación artística en la poesía y en la pintura, etc. Aquí pues nos encontramos con uno mas de los aspectos y exigencias que se hacen al cortesano ideal, que es a la vez el modelo de hombre de mundo del Renacimiento, en donde se ve reflejado el giro estilizado y de corte caballeresco de estas pequeñas cortes por oposición a las primeras generaciones burguesas (ver Hauser, o F. Antal en el "Mundo Florentino") cuyos ideales eran mas a tono con el carácter austero, recio y realista.

Análisis

Forma. analizar la forma, puede tener aquí un sentido. Se trata de una ficción del tipo de las que estaban de moda entre los humanistas, y cuyo mejor modelo lo encontramos en El Decamerón de Bocaccio. Por otro lado, la forma dialogada, la incorporación de pasajes de poetas y prosistas clásicos, remite a la antigüedad, incorporada no como frío dato, sino como elemento vivo de la cultura literaria del momento.

Contenido

Contenidos Temáticos.

Se puede partir si es necesario de definir o centrar los términos técnicos o conceptos que puedan inducir a dudas, según la época en que se estén utilizando. Aquí son tres elementos:

Música - que se entiende por éste, en el Renacimiento,

Entender el Arte

Cantar bien por el libro

Tañer

El Asunto. El texto se refiere a la formación musical completa, tal y como se concibe en este momento y para justificar esta necesidad van apareciendo motivos complementarios.

El Tema. El tema es una definición de la música y sus efectos. Se advierten varios puntos de vista en estas definiciones. Primero un nivel técnico en el que la música funciona como un conocimiento, después se la valora como una diversión o entretenimiento. En tercer lugar aparecen las referencias a las teorías psicofísicas. Aparecen igualmente una serie de recopilaciones de los puntos de vista de la antigüedad sobre las definiciones filosóficas tanto neoplatónicas como neopitagóricas. En este tema principal que sería una alabanza de la música como un factor imprescindible para formación integral de la persona, es decir la adopción de una óptica pedagógica, aparece el contrapunto de la negativa de Pallavicino, muy interesante y a tener en cuenta.

Idea Central

Se corrobora el prestigio de la música junto con la poesía y la literatura y se comprueba el funcionamiento de las jerarquías de las diversas artes en el 400.

Desarrollo del análisis.

Extraer las ideas fundamentales que aparecen en los párrafos del texto.

- a) El título "Como al Cortesano le conviene..." sirve para fijar sociológicamente la praxis de la música y los músicos a finales del s. XV y primeros decenios del XVI en las cortes del norte de Italia. Sociedades refinadas, continuadoras del espíritu caballeresco del humanismo nórdico. A estas cortes llegaban importantes compositores franco-flamencos como Pierre de la Rue (1460-1518) seguidores de Josquín Desprez que trabajaron y enseñaron en Mantua, Milán, Ferrara, Urbino,

Venecia... En el desarrollo de esta labor, se conjuntaba una técnica muy habil junto con una cultura y comportamiento poético. Aparece el concepto de "música reservata" que nace ahora.

- b) 1º párrafo (hasta el primer punto). Se distinguen los niveles y saberes de la música. El primero, **entender el arte** es el propio del humanista y del filósofo. Se refiere al conocimiento intelectual de los fundamentos y relaciones de la música, de la tradición histórica recopilada por los diversos autores. Equivale a lo que todavía Boecio había mantenido como exclusiva competencia del músico-filósofo. Esta es la música que tiene relación con las matemáticas, con la ciencia de la armonía, la que venía del quadrivium como ciencia o arte liberal.

El segundo **cantar bien por el libro**, hace referencia a la interpretación vocal de la polifonía.

Todavía estaban de moda los músicos borgoñones y flamencos, pero comenzaba a finales del XV a resurgir el músico italiano. Los que aparecen en **El Cortesano** son italianos, como el Único Aretino o Antonio Columbaudi llamado Bidón, estos introdujeron la lírica italiana sobre composiciones de grandes poetas. El repertorio descrito era bastante escaso, se basaban en composiciones de poetas cultos, bajo unas formas estróficas constantes como la fróttola, estrambote, lauda, baladas...

Como el contexto en que se produce la referencia del texto es profana, no se debe hacer referencia a la polifonía religiosa mas que como complemento de todo lo que significa "cantar bien por el libro"

La relación entre música y texto en el conjunto del pensamiento humanista (2) lleva a conclusión de que se trata de una música literaria, acorde con la recuperación de los estudios latinos y las lenguas nacionales. Importancia del texto, función ideológica, necesidad de componer según la naturaleza de las sílabas y los pies métricos.

Estos poetas-cantores y poetas-compositores, entre los que destacaban algunos tan famosos como Guido y Ugo

Bacciotini en Florencia, Pietro Bono y Francesco Cieco en Ferrara y Bernardo Alcottti, llamado el único Aretino, cantaban esta lírica italiana como exponente de una recuperación de cultura nacional ciudadana, pero que sólo aparentemente era popular.

Estilo no espontáneo sino muy estudiado y profesionalizado. A fines de siglo se habían codificado toda una serie de experiencias y se producía un ascenso de la canción italiana hacia los niveles más cultos.

La época de **la Fróttola** va de 1480-1520. Hay una enorme producción de estas formas en las cortes de Ferrara, Milán, Verona y Venecia. El nuevo esquema de balada consta de versos octasílabos agrupados en estrofas. Se va repitiendo la melodía, cambiando el verso. Generalmente se interpretaba a cuatro voces, con un claro predominio de la superior que es la que canta los versos. La melodía era simple, silábica, con leves ornamentos, la armonía acordal, acompañante y cadenciosa.

Recordar aquí todos los tratadistas que hablan sobre la función ideológica poética y literaria...

La otra versión es **el Madrigal** (prevalece aún más la poesía, petrarquismo, reforma de la lengua propuesta por Bembo, refinamiento y estilización de la cultura italiana...pero esta forma es posterior al Cortesano, puesto que comienza a partir de 1.530. No obstante se ve su preparación, en las diversas páginas del Cortesano, y entre otras cosas Bembo es uno de los interlocutores.

Ha de ser diestro en tañer diversos instrumentos.

El tema de la música instrumental se presenta complejo:

Comienza el auge de una música propiamente instrumental. Esto es importante teniendo en cuenta las restricciones medievales al género. Las funciones principales de los instrumentos eran tres, música para danza; tañer y cantar; y música instrumental para tocar solamente, a veces con varios instrumentos o con uno solo.

Es el cincuecento, el siglo que asiste a la emancipación de la música instrumental. Gran autonomía y rápida expansión comporta además una revolución técnica: fraccionamiento tímbrico, acordalidad que viene dada por uno de los instrumentos mas comunes, el laud; y que eleva la sensibilidad armónico-vertical, mayor papel de la disonancia...

No viene definido en las partituras del momento con nitidez, la diferenciación tímbrica y se suele encontrar escrito "para toda clase de instrumentos", muchas veces estos varían en función de las circunstancias ambientales.

Por los mismos años en que se escribe el cortesano aparecen las primeras ediciones para Laud con las composiciones de Francesco Spinacino, Giovan Maria Alemanno.

Aquí también se podría tratar de hacer una enumeración de los instrumentos mas usados, su apariencia iconográfica, etc.

- c) Desde **porque si bien los consideramos...** hasta el final del primer párrafo.

Se trata de una terapéutica que ya viene siendo constante en otros párrafos y capítulos de la obra. El considerar a la música como curativa tanto para el cuerpo como para el alma, procede de una amplia tradición que en el renacimiento es recogida por Tinctoris y por Marsilio Ficino entre otros.

En el capítulo I del mismo libro del Cortesano se dice: (hablando de la locura a la que están sometidos aquellos a los que muerde la Tarántula) "Para la cura destes se inventan muchos instrumentos de música y andan con ellos mudándoles muchos sonos, hasta que el humor, que es causa de aquella dolencia, por una cierta conformidad que tiene con alguno de aquellos sonos, sintiendo el que mas cuadra a su propia calidad, súpitamente movido, tanto mueve al enfermo, que mediante este movimiento le reduce a su verdadera salud".

Los veinte efectos de la música de Tinctoris "Complexus effectuum musices", exponen su postura alejada

de la especulación matemática y con un interés directo en la observación de los sonidos concretos de voces e instrumentos. El introduce una teoría del placer de la música, de carácter empírico, sin rémora moralística.

En el Cortesano se unirán estas orientaciones con las exotéricas de Ficino. Pues si Tinctoris no creía en aquellas teorías de la armonía de las esferas y de los sonidos astrales sino solo en el oído, Ficino recuperaba una óptica más mágica y astrológica.

En este párrafo parece que Castiglione habla como Tinctoris, haciendo además especial referencia al contexto sociológico.

d) Atraveso.... hiciesen medrosos.

Gaspar Pallavicino ocupa el lugar de las respuestas negativas, y lo hace exponiendo algunas teorías en relación con la tradición de las mismas ideas de los efectos de la música y la teoría de los temperamentos. Música-equiparada a otras vanidades; encontramos aquí una referencia velada al excesivo refinamiento y estilización casi manierista de estas cortes nord-italianas por oposición a la mentalidad realista-burguesa de las primeras generaciones que contribuyeron a forjar las Ciudades Estado a base de importantes empresas guerreras (Condottieri) y comerciales, como los Medici en Florencia, etc.

e) No digais eso.... la fuerza della en nosotros ser muy grande.

Ideas a desarrollar.

Recuperación explícita y citas de la antigüedad.

Referencia a los Sabios y Filósofos.

Incorporación de Boecio y sus distinciones entre música mundana y humana.

Incorporación de los tratadistas renacentistas.

Teoría Pedagógica.

Persistencia de la teoría del ETHOS.

Eclecticismo de referencias y niveles.

ANTOLOGIA

1. (Glaucón y Sócrates) Platón. República. Libro III, 398-399.

- De todos modos, contesté, supongo que esto primero si estarás en condiciones de afirmarlo: que la melodía se compone de tres elementos, que son letra, armonía y ritmo.
- Es verdad -dijo-
- Ahora bien, tengo entendido que las palabras de la letra en nada difieren de las no acompañadas con música, en cuanto a la necesidad de que unas y otras se atengan a la misma manera y normas establecidas hace poco.
- Es verdad -dijo-
- Por lo que toca a la armonía y el ritmo, han de acomodarse a la letra.
- ¿Cómo no?
- Ahora bien, dijimos que en nuestras palabras no necesitábamos para nada de trenos y lamentos.
- No efectivamente.
- ¿Cuales son las armonías lastimeras? Dímelas tu, que eres músico.
- La lidia mixta -enumeró-, la lidia tensa y otras semejantes.
- Tendremos que suprimirlas ¿no?, por que no son aptas ni para mujeres de mediana condición, cuanto menos para varones.
- Exacto.
- Pues bien, ¿cuáles son las armonías muelles y con-vivales?
- Hay variedades de la jonia y lidia -dijo- que suelen ser calificadas de laxas.
- ¿Y te servirías alguna vez de estas armonías, ante un público de guerreros?
- En modo alguno -negó- pero me parece que omites la doria y la frigia.

.....

- Pues bien las armonías que deseas conservar no son otras que las que yo citaba ahora mismo.
- Entonces -seguí- la ejecución de nuestras melodias y cantos no precisará de muchas cuerdas ni de lo panarmónico.
- ...
- No tendremos, pues que mantener en la ciudad constructores de triángulos, péctides y demás instrumentos policordes y panarmónicos.
- ¿Y qué, admitirás en la ciudad a los flauteros y flautistas...?
- No te quedan pues, mas que la lira y la cítara, como instrumentos útiles en la ciudad; en el campo los pastores pueden emplear una especie de Zampaña.
- Así al menos nos lo muestra la argumentación.
- Y no haremos nada extraordinario, amigo mío -dije- al preferir a Apolo y a los instrumentos apolineos, antes que a Marsias y a los suyos.

2. Aristoxeno

Elementos Armónicos. Cap. II.

"...Nos parece preferible también a nosotros, advertir de lo que vamos a tratar, para que no se equivoquen los sentidos.

Los unos sostienen que la *Harmónica* (ciencia de la armonía matemática), es algo muy importante, algunos también afirman que su estudio no sólo les hace músicos, sino que también mejora su carácter -por haber entendido mal lo que decíamos en nuestra disertación: buscamos enseñar que toda composición y la música en general, puede perjudicar a algunos y a otros ser útil según su carácter- y no solo han equivocado esto, sino que tampoco han entendido la afirmación de "cuanta influencia moral puede tener la música".

Otros después afirman que la armonía no tenía

ninguna importancia, sino que era insignificante, no queriendo pasar por ignorantes de todo aquello en lo que ésta consiste.

Ninguno de estos modos de ver la música, es el verdadero: la armonía no merece el desprecio de un hombre inteligente -y eso se verá pronto en el tratado- no tiene la importancia suficiente como para bastar a todo, pero siempre he insistido que para ser músico es necesario adquirir muchos otros conocimientos, además de los de la ciencia armónica, como la rítmica, la métrica o la orgánica, es solo una de las partes de la ciencia que hace el músico.

Se debe pues hablar de la armonía y sus partes. Es necesario observar la teoría relativa a toda melodía: cómo la voz según leyes naturales forma los intervalos por medio de la tensión y el aflojamiento...

Porque algunos consideran absurdo remitirse a las sensaciones, por su inexactitud e inventando causas puramente abstractas, hablan de relaciones numéricas y de velocidad relativa, de la cual resultan el agudo y el grave. Nosotros por el contrario buscamos recoger todos los principios...nuestra ciencia concierne a toda la melodía musical, vocal e instrumental. Nuestro tratado se refiere a dos facultades, el oído y el intelecto.

Por el oído, juzgamos la distancia de los intervalos, por el intelecto les damos su valor.

Es necesario acostumbrarse a juzgar con precisión los detalles. Porque no se pueden emplear las frases que son aplicables solo a las figuras geométricas como por ejemplo "sea esta una línea recta", cuando se trata de los intervalos.

El geómetra en efecto no se sirve de sus facultades sensibles, no necesita la vista, para juzgar bien o mal a la recta o al círculo o cualquier otra figura, más siendo ello competencia del tornero o carpintero. Pero para el estudioso de la ciencia de la música, es fundamental la exactitud de la percepción sensible, porque aquél que tiene una percepción deficiente, no puede de ningún modo explicar fenóme-

nos que no ha percibido.

(Traducido del italiano del texto de R. da Rios. "Elementa Armónica". Roma 1.954. Recogido en Giovanni Camottti. *La música nella cultura Greca e Romana*, Torino, 1.979, 1ª ed.).

3. Textos de los Padres de la Iglesia.

Anónimo:

"El canto despierta el espíritu a un brillante anhelo de lo que conviene; apacigua los deseos, desvanece los pensamientos pecaminosos despertados por invisibles enemigos, actúa en el alma como rocío haciéndola fértil para la ejecución de actos elevados; hace noble y fuerte al guerrero piadoso, lo capacita para soportar los terribles dolores; es como un bálsamo suavizante para las heridas sufridas en la lucha por la vida. San Pablo llama al canto, la "espada del espíritu", por que él protege al piadoso caballero contra el enemigo invisible, porque "el verbo de Dios" tiene el poder de alejar a los demonios si es cantado con emoción. Todo esto proporciona al alma piadosa la fuerza para adquirir las virtudes de la devoción y ello es engendrado por los cantos eclesiásticos.

Clemente de Alejandría.

"Me parece que ese hombre de Tracia, y el Tebano y el de Metimea, no han sido hombres, sino engañadores que bajo el pretexto de la música han estado al servicio de los demonios y han conducido mediante un encantamiento artístico, a los hombres, al servicio de los ídolos... Ved el nuevo canto, como es de poderoso, ha convertido a los muertos que no tenían parte en la verdadera existencia, en vivos.

4. Guido D'Arezzo Epístola "De Ignoto Cantu"

(Giulio Cattini; *Il Medioevo I*, págs. 194-197).

"...Sometidos a los deseos de estos padres, y recogiendo sus indicaciones deseo sobre todo, dar esplendor con esta obra a un monasterio tan famoso, y darla a conocer a sus monjes, como monje que soy, tanto más, que siendo casi todos los obispos condenados por simonía, no quería hacer eso con ellos...por que no pudiendo ir aún, te envío mientras tanto una síntesis óptima del método que conduce al descubrimiento de un canto desconocido, como generoso don de Dios, que se revela utilísimo en la práctica.

Para enseñar a aprender un canto que no se conoce, oh santo hermano, la primera regla utilizada y la más común, es hacer sonar sobre el monocordio las letras (notas) que pertenecen a cada neuma: escuchándolo en el instrumento, lo puedes aprender igual que si lo escuchas de un maestro. Pero esta regla es buena para los que han hecho ya algún progreso...

Para aprender una melodía desconocida, no debemos pues recorrer siempre la melodía con la voz del hombre o el sonido del instrumento, pues así parecerá imposible avanzar sin una guía, como los ciegos.

Debemos por el contrario fijar en lo profundo de la memoria la diferencia y la propiedad distintiva de cada sonido y de toda bajada y elevación de la voz.

Tendrás a tu disposición, un método facilísimo y ya experimentado, para enseñar o aprender una melodía nueva... Así cuando comienza a enseñarse este método a los niños, antes de tres días algunos de ellos comienzan a cantar fácilmente melodías desconocidas, lo cual con otros sistemas no podrían lograr ni en muchas semanas.

Se quiere pues, fijar en la memoria, un sonido o neuma de modo que cuando lo veas en cualquier canto desconocido o conocido, pueda inmediatamente venirte a la mente (en el sentido de lograr cantarlo de momento y sin incertidumbre) e individualizar cada

sonido y cada neuma del comienzo de una melodía que te sea conocidísima; así para retener en la mente todo sonido se debe tener lista la frase melódica que comienza con la misma nota:

Un ejemplo aparece en la melodía siguiente, de la cual me sirvo del principio al fin para enseñar a los niños:

C	D	F	DE	D	D	D	C	D	E	E
Ut	que	ant	la	xis	re	so	na	re	fi	bris

EPG	E	D	EC	D	F	G	á	G	FED	D
Mi	ra	ge	sto	rum	fa	mu	li	tu	o	rum

GaG	FE	F	G	D	a	G	a	F	Ga	a
sol	ve	pol	lu	ti	la	bi	i	re	a	tum

GF	ED	C	E	D
san	cte	Jo	an	nes

¿Ves como esta melodía comienza en sus seis frases con sonidos diversos?. Por tanto, si con el ejercicio logras reconocer el inicio de cada frase, y cantarla de momento, según su propiedad estos seis sonidos allí donde los encuentres, así cuando escuches un neuma sin verlo escrito, observa cual de estas frases se adapta mejor y que las notas finales del neuma y la inicial de la frase estén al unísono.

Si al contrario, hay que cantar una melodía que no se conoce, y está escrita, hay que poner atención en terminar correctamente cada neuma, para que la nota final se corresponda con la nota inicial de la frase que comienza con la misma nota con la que acaba el neuma. Esta regla te será de grandísima ayuda, para cantar con exactitud melodías apenas oídas, nada mas las veas escritas y para distinguir bien lo que escuchas sin verlo escrito.

Mientras que para la escritura se necesitan 24 letras, para el canto basta solo con 7 notas. Así como

son 7 los días de la semana, son 7 los sonidos de la música. Las otras notas que se añaden a las siete son las mismas y suenan del mismo modo; solamente que doblan el sonido en altura. Por ello siete los llamamos graves y siete agudos.

5. Martin Lutero: Prefacio a la recopilación de himnos titulada **Geistliches Gesangbüchlein**. Realizado en la parte musical por su colaborador Johann Walter. Publicado en 1.524.

"Ningún cristiano ignora, creo yo, que el cantar himnos espirituales es cosa buena y agradable a Dios. Tenemos no sólo el ejemplo de los profetas y reyes del Antiguo Testamento, que glorificaban a Dios cantando y sonando, con himnos y con el sonido de todas clases de instrumentos de cuerdas, sino también la costumbre generalizada de los primeros cristianos. Así San Pablo lo confirma en Corintios, I, 14. recomendando a los Colosios cantar con el corazón, salmos y cantos espirituales, para que la palabra de Dios y las enseñanzas de Cristo puedan ser difundidas y practicadas en todo el mundo.

.....

Nuestros cantos han sido adaptados a cuatro voces por ningún otro motivo mas que el deseo de que los jovenes (que a parte de esto pueden y deben ser educados en la música y en las demás artes) puedan disponer de algo, para desembarazarse de sus cancioncillas amorosas y cantos licenciosos, y puedan en lugar de esto entretenerse en cosas moralmente sanas y someterse con alegría al bien.

Así, yo no soy de la opinión de que según el Evangelio todas las artes deben ser destruidas y abastidas, como algunos pretenden, sino que deben ser y especialmente la música, puestas al servicio de aquel que las creó y nos las dió. Por que yo creo, que todo aquel a quien Dios concedió algún talento igual o

mayor debe promoverlo. Pero desgraciadamente, el mundo es muy defectuoso y descuidado en la educación y enseñanza de los pobres jóvenes, por lo que no se debe retrasar esta ni mantener por mas tiempo este estado de cosas. Que Dios les conceda su gracia. Amén".

6. Gioseffe Zarlino. Institutioni Harmoniche. Venezia, 1573

(Claudio Gallico. Etã dell'umanésimo e del Rinascimento), pags. 122 y ss.

"Como asociar las voces...como disponer las palabras.

Del modo en que se ha de comprender la Cantilena de mas de dos voces y del número de las partes.

Esta disposición no se hará sin razón, porque teniendo la parte grave, el lugar inferior de la cantilena, y procediendo por movimientos tardos y lentos, de los cuales nacen los sonidos graves, que por su naturaleza son vecinos a lo taciturno, tiene gran conveniencia con la tierra, la cual por su naturaleza es inmobil, y no puede hacer sonido alguno. Y si la parte mas aguda de las otras se asimila al fuego, poque haciendo sonidos agudos que nacen del movimiento vèloz y variado, son por naturaleza los que por su súbita y veloz percusión se dejan oir, representándoselos el oido con presteza, vienen a recordar la naturaleza del fuego, que no solo es agudo y variable sino veloz y activo por si mismo. Las otras partes medianas por la temperatura de sus movimientos y por la semejanza del sitio, yo las he asimilado a los otros dos elementos medianos...

...De este modo, así como el fuego alimenta y hace crecer todo en la naturaleza, es el ornamento y la conservación del mundo, así el compositor se esforzará en hacer la parte mas aguda de su cantilena bella, adornada y elegante de manera que alimente los ánimos de los oyentes.

Y así como la tierra es el fundamento de los demás elementos, así el bajo tiene la propiedad de sostener, estabilizar y fortificar y acrecentar a las otras partes, por lo que es el fundamento y base de la armonía...

Cuando el compositor haga el bajo de su composición, procederá por movimientos bastante lentos y separados, lejos de aquellos que se ponen en las otras partes.

El tenor sigue al bajo, hacia lo agudo, es la parte que rige y gobierna la cantilena y la que mantiene el modo sobre el cual se funda la obra. Debe componerse con movimientos elegantes y con tal orden que se observe la naturaleza del modo en el cual se ha compuesto, sea el primero, segundo o tercero, observando el hacer las cadencias en su propio lugar y con propósito.

Así como el aire se ilumina con los rayos del sol, en el todo se serena y se llena de alegría, así cuando el alto está bien ordenado y bien compuesto, adornado por bellos y elegantes pasajes adorna siempre y hace hermosa la cantinela.

- 7. Cristoforo Ivanovich. Memorie Teatrali di Venecia, 1680.**
(traducido de la Storia della Musica, a cura della società italiana di Musicología). Vol 4 "Il Seciento", págs. 301 y 302.

De los Teatros Romanos y de la diferencia que hay entre aquellos y estos de Venecia.

"Es cierto que en muchos lugares de Italia se construyeron teatros soberbios antes de que se hicieran en Venecia, pero tambien es verdad que no se representa en ellos, mas que en ocasiones especiales o de bodas o nacimiento de príncipes, como en Parma, Florencia, etc. Desde que fueron introducidos en Venecia, continuaron las representaciones públicas

todos los carnavales, y con este ejemplo en muchos lugares de Europa se practica lo mismo. Y para señalar la diferencia que hay entre este teatro y los que había antiguamente en Roma, conviene examinar todas las circunstancias.

...La diferencia principal es que ahora la capacidad de los teatros es mucho mas pequeña, las gradas están convertidas en órdenes de palcos, la mayor parte para acomodo de los nobles; mientras las damas prefieren estar libremente en ellos. En el piso intermedio, o sea las plateas son ocupadas una tarde tras otra, sin distinción de personas, porque el uso de máscaras libera de la necesidad del respeto que se usaba entre los senadores y las matronas romanas, que comparecían majestuosamente, queriendo en esto Venecia que nació libre, conservar la libertad de todos.

No pueden parangonarse las pompas, porque Roma gastaba grandes tesoros en el espectáculo...buscando el entretenimiento del pueblo con la admiración y el horror. Hoy sin embargo ha aparecido el teatro con música, para sosiego del ánimo y recreo virtuoso, viendose como comparecen máquinas animadas, sugeridas por el drama, que sumadas a la pompa de las escenas y los vestidos atraen en grado máximo la curiosidad universal. Así se han visto elefantes al natural, camellos vivos, carros majestuosísimos tirados por fieras, caballos que vuelan, caballos que bailan, máquinas excelentes representadas en el aire, en la tierra, en el mar, con artificios extravagantes y aplaudidas invenciones, hasta el punto de hacer ascender por el aire, salones regios con todos los personajes y músicos, iluminados con luz nocturna, y hacerles salir de nuevo en medio de gran admiración, y mil otras formas".

8. Gluck. Prefacio a Alceste. (1.714-1.798)

"No he querido, pues, ni detener a un cantante

en el mayor calor del diálogo para respetar un enojoso "ritornello", ni detenerlo a media palabra sobre una vocal favorable, ni ponerlo a hacer gala en un largo pasaje de la agilidad de su voz hermosa, o esperar que la orquesta le dé tiempo de recorrer el "fiato" por una cadenza. No he creído deber recorrer rápidamente la segunda parte de un aria que quizás fuese la más importante y apasionada, para tener luego que repetir regularmente cuatro veces las palabras de la primera y acabar el aria, en donde acaso no acaba el sentido, para dar gusto al cantante de hacer ver que puede variar de tantas maneras un pasaje caprichosamente. En suma, he intentado desterrar todos aquellos abusos contra los cuales clamaban hace mucho tiempo en vano el buen sentido y la razón.

He imaginado que la sinfonía debe prevenir a los espectadores de las acciones que han de representarse y formar por decirlo así, el argumento; que el concierto de los instrumentos debería regularse en proporción de los intereses y de la pasión y no dejar aquella cortante división entre el aria y el recitativo, que no rompa a contrasentido el periodo, que no interrumpa mal a propósito la fuerza y el calor de la acción.

He pensado, además, que mi mayor esfuerzo se debía reducir a buscar una bella simplicidad, y he evitado hacer alardes de dificultad en perjuicio de la claridad. No he juzgado despreciable el descubrimiento de algunas novedades cuando fuesen naturalmente suministradas por la situación y por la expresión; y no hay ninguna regla que yo no haya suprimido si ha sido necesario para lograr un buen efecto.

Estos son mis principios. Por suerte se prestaban a maravilla a mi diseño y al libreto, en el cual el celebre autor, imaginando un nuevo plano para lo dramático había sustituido las floridas descripciones, las comparaciones superfluas y todas las sentenciosas y frias moralidades por el lenguaje del corazón. El éxito ha justificado mis principios y la aprobación

universal de una ciudad tan iluminada, ha hecho claramente ver que la simplicidad, la verdad y la naturaleza son los grandes principios de lo bello en todas las producciones del arte.

9. Hegel. Estética (publicada después de su muerte en 1.831).

La liberación no ya de una sola dimensión espacial, sino de la espacialidad total en general, este completo retirarse en la subjetividad tanto desde el punto de vista interno como externo, se produce en la segunda arte romántica: la música, en este sentido ella constituye el centro verdadero y propio de aquellas manifestaciones que asumen lo subjetivo como tal, tanto en el contenido como en la forma...

Con el sonido la música abandona el elemento de la forma externa y de su intuible "visibilidad" y por ello necesita para expresarse de un órgano igualmente subjetivo: el oído que pertenece con la vista a los sentidos teóricos y no a los prácticos y que es aún mas espiritual que la vista. Mientras la contemplación quieta, de las obras de arte se sostiene en los objetos por si mismos, como existen sin quererlos anular... el oído, por el contrario sin volcarse prácticamente hacia los objetos, percibe el resultado de aquella interna vibración del cuerpo, con la que viene a aparecer no más la apacible forma material sino la primera y mas ideal esfera del alma...

Mármoles y colores, acogen en si las formas de un vasto y multiforme mundo de objetos que manifestándose según su existencia real son lo opuesto a los sonidos, estos no pueden hacerlo. Para la expresión musical, es idoneo lo interno todo lo no objetivo, la subjetividad abstracta como tal. Esta es nuestro yó enteramente contenido, el Yo sin otro contenido más. El objeto fundamental de la música por tanto consistirá en hacer resonar no el mundo externo de los objetos, sino al contrario el ser del Yo mas íntimo

en si mismo, según la subjetividad del alma ideal.

10. Eta Hoffman. Las Iluminaciones de Kreisler (Kreisleriana).

"Ningún hombre de sano intelecto y madura experiencia estimará a un artista aunque sea el mejor, mas que a un diligente copista, o al obrero que ha arreglado la silla donde se sienta el magistrado y al mercante en su oficio, porque estos miran a la necesidad y aquellos solamente a lo placentero. Si aún entre los artistas se usa ser gentil y cordial, esta es solo una consecuencia de nuestra hombría de bien por la cual nos mostramos amables, jugamos con los niños y entretenemos a otras personas. Algunos de estos infelices entusiastas han reconocido demasiado tarde su error y cayeron en una locura que claramente se manifiesta en sus apreciaciones sobre el arte. Ellos dicen pues que el arte da al hombre el presentimiento de su elevado principio, y desde el vulgar afanarse y agitarse por la vida cotidiana lo conduce al templo de Isis donde la naturaleza le hablará con sonidos sagrados y nunca escuchados sino solo inteligibles. Sobre la música expresan estas fantásticas opiniones de locos: la llaman la mas romántica de todas las artes y dicen que su meta es el infinito; el misterioso sanscrito de la naturaleza expresado en sonidos que llena de nostalgia el pecho del hombre y solo está en aquellos que entienden el supremo canto de los árboles, de las flores, de los animales, de las plantas o de las aguas. A aquellos inútiles jueguecillos del contrapunto que para nada divierten al espectador, ellos les llaman misteriosas combinaciones y llegan a confrontarlos con hierbas, musgos y flores extrañamente conexionados. El talento, o como dicen estos el Genio de la música, arde en el pecho del que cultiva y ejercita el arte; pero lo devora con llamas inestinguibles si un principio mas vulgar quiere sobreponerse o desnaturalizar el brillo del arte".

11. Hanslick. Lo Bello en Música.

"Ahora debemos aportar el contenido positivo de ese perfil, contestando a la pregunta de qué naturaleza es lo bello en el arte musical. Es algo específicamente musical. Entendemos por tal una belleza que, independientemente, y no necesitada de un contenido aportado desde afuera, radica únicamente en sonidos y sus combinaciones artísticas. Las relaciones ingeniosas de sonidos, atractivos de por sí, su armonía, contraposición, su huir, y alcanzarse, su elevarse y apagarse, eso es lo que se presenta a nuestra visión interior en formas libres y lo que nos agrada como hermoso.

El elemento prístino de la música es el sonido agradable, su esencia el ritmo. Ritmo en lo grande, como la concordancia de una construcción simétrica y ritmo en lo menudo, como el movimiento regularmente alternado de elementos aislados en la medida del tiempo. El material de que se sirve el compositor, y cuya riqueza nunca podrá suponerse bastante abundante, son la totalidad de los sonidos, con la posibilidad intrínseca de utilizarlos para distintas combinaciones de melodía, armonía y ritmo. Inagorata e inagotable, domina sobre todo la melodía, como forma básica de la belleza musical...

...A la pregunta de lo que ha de expresarse con ese material sonoro, cabe responder: ideas musicales.

.....
La manera de que la música puede proporcionarnos formas bellas sin el contenido de un efecto determinado, nos lo demuestra aproximadamente ya, una de las ramas de la ornamentación de las artes plásticas: el arabesco.

Richard Wagner. Arte del Futuro. En torno al principio del Comunismo 1.849.

"Sobre la separación y nueva unión de las Artes"

"Arte literario moderno. Literatura. La obra de arte natural se elevó de la danza y de la música, gracias a la palabra, al drama: el propósito poético surgió tan pronto como fueron satisfechas de antemano todas las condiciones de realización. El arte poético no es el principio, sino el fin, quiere decirse lo supremo: es la comprensión consciente de todas las artes en cabal comunicado a la generalidad; después de la separación egoísta y ulterior de las artes, llegamos por fin, al resultado, de que, por ejemplo, un literato escriba una obra de teatro y utiliza al actor exclusivamente como una herramienta, como el escultor el barro o la piedra.

I. El arte humano: Danza. Música. Poesía. Su indisolubilidad. Cada una de ellas carece de las otras; no obstante contemporaneidad, idéntica racionalidad de todas. En la lírica es donde se funden por primera vez, en el drama donde aparecen fundidas en la forma más comprensible. Recursos del drama, arquitectura (decoración). Escultura, pintura: recuerdos, conceptos, esto es, reproducciones de la obra de arte humana. Separación de los elementos artísticos es desarrollo egoísta de los mismos.

II. Danza.

III. Música.

IV. Poesía.

V. Escultura y Plástica. (Cuando estas dos florecen, como ahora, en el Renacimiento y en la época Grecorromana, no florece el drama; pero donde este florece aquellas tienen que palidecer).

.....
Acerca de III. La música en la línea divisoria entre la danza y la palabra, sensación y pensamiento. Ambas se conjugan en la lírica antigua, en la que el canto, la palabra cantada, era celebrada con el

mismo calor que la danza e imponía el compás. Danza y Canto, ritmo y melodía: la melodía está como elemento vinculador y al mismo tiempo dependiente, entre las facultades exteriores del hombre, de la percepción sensorial y el pensamiento abstracto.

Igor Stravinsky. Poética Musical.

Inspiración, arte, artista, son palabras de sentido poco determinado que nos impiden ver con claridad en un dominio en donde todo es equilibrio y cálculo, por donde pasa el soplo del espíritu especulativo. En seguida, pero sólo más tarde, nacerá esa turbación emotiva, que se encuentra en la base de la inspiración, de la que se habla tan impudicamente dándole un sentido indiscreto que compromete a la obra misma. ¿No está claro que esta emoción no es sino una reacción del creador, en lucha con ese algo desconocido que no es aún más que el objeto de su creación y que debe convertirse en una obra? Eslabón por eslabón, malla por malla, le será dado el irlo descubriendo. Esta cadena de descubrimientos, y cada descubrimiento en sí, es lo que da nacimiento a la emoción -reflejo casi fisiológico, como el apetito provoca la secreción salivar-, emoción que sigue siempre, y de cerca, las etapas del proceso creador.

Toda creación supone en su origen una especie de apetito que hace presentir el descubrimiento. A esta sensación anticipada del acto creador acompaña la intuición de una incógnita ya poseída, pero ininteligible aún y que no será definida más que merced al esfuerzo de una técnica vigilante.

Este apetito que se despierta en mí ante la sola idea de poner en orden los elementos señalados, no es un algo fortuito como la inspiración, sino habitual y periódico, cuando no constante, como una necesidad natural.

Este presentimiento de una obligación, este anticipo del placer, este reflejo condicionado, como diría

un moderno fisiólogo, muestra claramente que es la idea del descubrimiento y del trabajo la que me atrae.

El hecho mismo de escribir mi obra, de poner, como se dice, manos en la masa, es inseparable para mí del placer de la creación. En lo que me concierne, no puedo separar el esfuerzo espiritual del esfuerzo psicológico y del esfuerzo físico; todos se me presentan en un mismo plano y sin la menor diferencia de jerarquía.

La denominación **artista** -que en el sentido que se entiende las más de las veces hoy día confiere a quien la lleva el más alto prestigio intelectual, el privilegio de ser considerado como un espíritu puro-, este término orgulloso, es de hecho incompatible, a mi ver, con la condición de **homo faber**.

Ahora es el momento de recordar que, en el dominio que nos corresponde, si bien es cierto que somos **intelectuales**, nuestra misión no es la de pensar, sino la de obrar".

NOTAS

- (1) "los cuales por cierto no se limitan a la esfera de los valores puramente formales, sino que abarcan también la 'estructura estilística' del tema y del contenido" Panofsky introducción a "Estudios de Iconología". La Historia del Arte como Disciplina Humanística, pág. 28.
- (2) Ver CASARES, E.: **Concepto y función de la Música en el Renacimiento**. En "El Renacimiento". Universidad de Oviedo, 1.975.