

Tiempo y sonido

La aventura de seguir la música en el tiempo

Carles Riera

La audición en tres itinerarios para pequeños y mayores:

1/ Tiempo y sonido. En un mundo fundamentalmente visual y de "música" de fondo, aportamos conciencia al fenómeno sonoro, con el fin de ser capaces de vivir el momento, también desde el oído. Páginas 2-30

2/ Las mejores anécdotas para una historia de la música. Algunas realidades y líos pueden demostrar que la historia de la música (y de las artes) a lo largo del tiempo no tiene por qué ser aburrida. Páginas 31-45

3/ Chistes musicales célebres de todas las épocas. El humor también existe en la música, aunque habitualmente se crea lo contrario. Páginas 46-49

Epílogo de Miquel Desclot. Página 50

Todos los itinerarios se han confeccionado a partir de 24 discos. La audición es una de las partes de la ["maleta pedagógica"](#) que se puede pedir en préstamo a la Fundación "La Caixa". Si se desea usar el libro sin la maleta, sólo hay que buscar las versiones discográficas que se anuncian, o cualquier otra de la misma obra (en este caso, habrá pequeñas diferencias en la minutación que sirve de guía).

"Lo más importante era que nos lo leyera todo en voz alta! (...)

En lugar de eso, nosotros, que hemos leído y pretendemos propagar el amor al libro, preferimos, demasiado a menudo, ser comentaristas, intérpretes, analistas, críticos, biógrafos, glosadores de obras que han enmudecido a causa del piadoso testimonio que damos de su grandeza. Atrapada por la fortaleza de nuestras cualidades, la palabra de los libros cede su puesto a nuestra palabra. En lugar de dejar que la inteligencia del texto hable a través de nuestra boca, confiamos en nuestra inteligencia, y hablamos del texto."

Daniel Pennac/Como una Novela

1/ Tiempo y sonido

GUÍA

Este libro es "para ser escuchado". En él hallaréis un montón de versiones discográficas de algunas de las obras más adecuadas para iniciar un proceso que puede ser extraordinariamente fructífero: escuchar música desde ella misma, sin historias extra-musicales. Su complemento imprescindible será, pues, un buen equipo de música que disponga de lector de discos compactos con contador de segundos. ¡Feliz audición! Por cierto, no hace falta saber "solfeo".

Aquí encontraréis las audiciones que podéis poner en el tocadiscos. Justo debajo se indicarán los minutos y qué sucede. Si alguna se os atasca, saltáosla. Ya habrá ocasión de volver a ella.

0' 00" A Eso significa que a los 0 minutos y 0 segundos empieza el tema A.

0' 15" B Al cabo de 15 segundos empieza un nuevo tema al que, por ser distinto, llamaremos "B".

0' 32" A Significa que a los 32 segundos volvemos a oír el tema A, como al principio.

Este tipo de letra querrá decir que estamos ante una sección que podríamos titular: más difícil todavía... Sólo para los que quieran profundizar.

Este tipo anunciará un ejercicio apto para más pequeños.

SCHERZO

Cuando encontréis este recuadro, significará que ha llegado el momento de nuestra broma. Éste es el significado de la palabra italiana "scherzo" (broma, chiste), que, a menudo, veréis en los programas de concierto; habitualmente, el scherzo es el tercer movimiento de las sinfonías, de los cuartetos, etc.

Cuando el compositor escribe esta palabrita en el encabezado de uno de esos movimientos, es porque quiere obtener una sonrisa -en música, una carcajada sería demasiado-, gracias a un chiste o a la utilización de recursos más populares y sencillos que en el resto de la obra. No siempre lo consigue. El sentido del humor -no la payasada- es una de las cosas más difíciles y delicadas de captar en cualquier lenguaje.

ÍNDICE

AUDICIÓN 1

La forma como expectativa

El rondó

La melodía

AUDICIÓN 2

El rondó II

La dinámica

AUDICIÓN 3

Las danzas

Otras expectativas: el "tempo"

AUDICIÓN 4

Otras formas con repeticiones iguales

La instrumentación

AUDICIÓN 5

El obstinado

El motivo

El ritmo

AUDICIÓN 6

El tema con variaciones

El bajo obstinado

La armonía

AUDICIÓN 7

El canon

La danza II

El quodlibet

La textura

AUDICIÓN 1

La forma como expectativa

El rondó

La melodía

- ¿Os gusta escuchar una melodía bonita y conocida?

La respuesta suele ser "sí".

-¿Sabíais que, incluso cuando escuchamos una pieza por primera vez, hay melodías conocidas?

La respuesta suele ser "¡no, que va!", en este caso.

El compositor americano Aaron Copland escribió, en un magnífico librito de bolsillo, que había un "mínimo" para poder disfrutar y enriquecerse con la música: "ser capaz de reconocer una melodía cada vez que la oímos". Así pues, si una melodía "sale" varias veces a lo largo de una obra, significa que, la segunda vez que se nos presenta, ya es conocida, ¿verdad? Pero ¿qué pasa si no nos damos cuenta? Ése es el problema.

La música, como la literatura o el cine, es un arte que se desarrolla en el tiempo. Si nos perdemos, nuestra sensibilidad sólo podrá actuar parcialmente. ¡Y suerte tenemos de nuestra sensibilidad, capaz de actuar bajo mínimos! En realidad, para poder escuchar música hay que tener una gran sensibilidad (¿Lo habéis oído decir? Pues es verdad): la que tiene cualquier niño por el hecho de nacer, ni más ni menos.

Nadie duda de que haya que seguir el hilo de una obra de teatro para poder entenderla, o para poder sonreír en las situaciones inesperadas (es decir, aquéllas en las que esperábamos algo y el autor nos hace un guiño para sorprendernos). Con la música ocurre lo mismo.

Ya hemos dicho que, para seguir la música en el tiempo, hay que poder reconocer una melodía cada vez que la escuchamos. Pues bien, una de las formas más bellas -y, por consiguiente, más utilizadas- de organización de los sonidos es ésta: A B A C A D A, donde A es una sección que se repite invariable (el estribillo) y B, C, D son secciones distintas que sólo suelen aparecer una vez (las estrofas). Se denomina rondó, o rondeau en francés.

Escuchemos varias veces el estribillo (la A) de este movimiento (los primeros 11 segundos), fijándonos en distintos aspectos. Por ejemplo:

1/ En la pulsación (si queréis, podéis dar golpes con el lápiz bocabajo sobre la mesa).

2/ En el final suspensivo que hay a los 5 segundos. Disculpad la palabrita; sólo significa que se queda "colgado". En cambio, a los 10" hay un final conclusivo (acaba "bien"). Podríamos poner el ejemplo de una pregunta y su respuesta:

-Cuando nos hemos visto, ¿ibas a casa? (final suspensivo).

-Cuando nos hemos visto, ¡iba a la escuela a currar! (final conclusivo).

3/ En cualquier otra cuestión que se os ocurra...

Si ya recordamos el estribillo, a grandes rasgos, podemos poner la pieza entera y apuntar en la pizarra "dónde estamos". Éste es un aspecto muy importante para la comunicación entre compositor y oyente, y también entre oyentes: saber dónde estamos (-"¡el estribillo era buenísimo!", -"sí, pero ¿qué me dices de la segunda estrofa?").

Disco 8, movimiento 6. Harlequinade de Wassermusik de G. Ph. Telemann, es decir, "música acuática" (otro gran compositor barroco, G. F. Händel, también tiene una célebre obra con este título).
G. Ph. Telemann/Wassermusik/Musica Antiqua Köln/R. Goebel Archiv
413 788

0' 00" A ESTRIBILLO. El compositor quiere que lo recordemos.
0' 11" B 1ª ESTROFA. Nos gusta escuchar algo nuevo, pero al mismo tiempo deseamos escuchar de nuevo la parte más brillante del rondó: el estribillo.
0' 24" A ESTRIBILLO ¡Aquí está! ¿Habrás algo nuevo?
0' 34" C 2ª ESTROFA. "C" es más larga que "B"; sucede a menudo. Esperamos el placer de la única parte conocida, aunque sea la primera vez que escuchamos la pieza.
0' 53" A ESTRIBILLO. Bienvenido. ¿Habrás algo nuevo, es decir, "D", una nueva estrofa?
1' 04" A ESTRIBILLO. Parece que no. Eso se acaba. ¡Bravo, Telemann!

Con los más pequeños, una forma de enseñarles a escuchar desde esta perspectiva es pedirles únicamente que levanten la mano cuando oigan el estribillo o sección A y que la bajen cuando haya algo distinto. O que caminen por la clase con paso rápido y siguiendo la pulsación durante la A, y se queden como estatuas de sal en B y C, etc. También podemos jugar con figuras geométricas:

A B A C A A

⊗ + ⊗ □ ⊗ ⊗

Un compositor contemporáneo, Lejardin Hiller, dijo: "La música es un compromiso entre la monotonía y el caos". Si eso es así, el rondó es un compromiso magnífico, ya que la monotonía sería A A A A A A... -bastante pesado- y el caos, A B C D E F ... -imposible saber dónde estamos, por no tener referencias, todo sería distinto y, por consiguiente, inconexo; nadie, ni el músico más experto, podría seguir esa última obra (a veces, cuando nos perdemos, podemos creer que un rondó espléndido es un caos).

Dejemos por un momento el Barroco (siglo XVII y primera mitad del XVIII) y vayamos hacia el Romanticismo (siglo XIX). Nos encontraremos con una pieza que podemos seguir como un rondó. No olvidéis poner el tema "A" dos o tres veces y jugar un rato con él, antes de escuchar la obra entera. Tienen que quererlo para poder disfrutar de la polca. Más adelante ya no será necesario repetirlo, porque con una vez tendrán suficiente. ¡Habrán aprendido a escuchar música ya desde la primera audición de una obra!

Disco 20, movimiento 4. Pizzicatto-Polka de Johann (hijo) y Josef Strauss.

Concierto de Año Nuevo 1989 y 1992/Filarmónica de Viena/Carlos Kleiber/Sony SX2K 45564

0' 00" Introducción.

0' 07" A ESTRIBILLO. Es un tema sencillo y magnífico. Recordémoslo. Hay un final suspensivo a los 14".

0' 22" B 1ª ESTROFA. Esperamos el retorno del espléndido estribillo, tal como nos sugiere el compositor con la música.

0' 41" A ESTRIBILLO. Volvemos a tener entre nosotros la melodía que esperábamos. Un placer. ¿Habrà algo nuevo?

0' 55" C 2ª ESTROFA. ¡Sí! Se incorpora algo de percusión (glockenspiel o carillón tocando una sola nota), que ayuda a distinguir la nueva sección. Cuando el reloj marca 1 minuto y 19 segundos, podemos esperar una nueva llegada de "A", pero todavía no es el momento. En

cambio, tenemos un nuevo tema contrastado, por lo que "C" tiene dos partes distintas.

1' 41" Introducción. Oímos otra vez la corta introducción, señal inequívoca de que se nos prepara para la posibilidad de volver a disfrutar del tema A.

Se crea una estructura ternaria (véase "audición 4").

1' 48" A ESTRIBILLO. Ya lo esperábamos.

2' 02" B 1ª ESTROFA. En lugar de un tema nuevo, vuelve a venir "B". Sucederá a menudo en los rondós.

2' 21" A ESTRIBILLO. Después de escuchar de nuevo el tema A, cuando esperamos la última nota..., el compositor se la salta. Es el momento de una coda (cola o final), que deja redonda esta pequeña y popular obra maestra.

2' 35" Coda.

Volviendo al barroco, podríamos escuchar un rondó de Johann Sebastian Bach, el nombre clave de este período. ¿Queréis hacer una prueba? Escuchadlo entero y, después, escuchadlo con un poco de ayuda: es decir, poniendo primero el estribillo varias veces, como siempre (véase Las mejores anécdotas). Al final, preguntadles cuándo les ha gustado más y por qué.

Disco 10, movimiento 2. Rondeau de la Suite II de J. S. Bach.
J. S. Bach/Les Quatre Ouvertures o Suites pour orchestre/Le Concert des Nations y La Capella Reial de Catalunya/J. Savall/Astrée-Auvidis E 8727

0' 00" A ESTRIBILLO. Final suspensivo a los 8".

0' 17" A ESTRIBILLO. Hay que recordarlo y no es tan fácil como los anteriores, por eso Bach nos lo ofrece 2 veces.

0' 33" B 1ª ESTROFA. "Solo" de la flauta travesera. Ocurre a menudo en los conciertos con solista: las estrofas sirven para destacar las partes solistas.

0' 58" A ESTRIBILLO.

1' 14" C 2ª ESTROFA.

1' 47" A ESTRIBILLO.

SCHERZO

Vamos a divertirnos con un chiste. Escucharemos un rondó algo más difícil que los anteriores. Es de Joseph Haydn, el gran compositor clásico (segunda mitad del siglo XVIII), y es más que probable que tuviera ganas de preparar una jargarreta a algún compañero suyo que se

vanagloriaba de ser siempre el primero en aplaudir, cuando se acababa la pieza, porque "sabía mucho y lo adivinaba siempre". Una buena broma del amigo Haydn.

Disco 13, movimiento 8. Finale del Cuarteto Op. 33 nº 2 de J. Haydn. La brillante tradición clásica de los "scherzi" (plural, en italiano, de Scherzo) la inició este autor con esos cuartetos. Sirva de pequeño homenaje.
J. Haydn/String Quartet Op. 33/Kodály Quartet/Naxos 8.550788

0' 00" A Es una sección muy breve (7").
0' 07" A Se repite. Recordémosla.
0' 15" B Nueva sección.
0' 34" A Nuestro viejo amigo.
0' 42" B Encontraremos otros rondós en los que "B" sale más de una vez. A partir de 54", Haydn nos "dice", con la música, claro está, que podemos esperar el retorno del tema A.
1' 02" A Volvemos a casa.
1' 08" C Nueva sección. Bastante divertida, ¿verdad?
1' 40" A ¡Otra vez!
1' 47" B ¿Por qué no?
2' 07" A Por supuesto.
2' 14" D Nueva sección. Parece la más brillante.
2' 47" A Nos ha dado expectativas "falsas" (2' 39"), pero al final se ha decidido a devolvernos "A".
2' 54" El profesor puede aplaudir. Ha terminado.
2' 55" Perdón. No había terminado. Lo siento, Empieza una coda (cola) inesperada.
3' 09" Ahora sí. El profesor puede aplaudir. ¡Ha terminado!
3' 12" Ay, ay... No sé qué decir... Vuelve "A", pero... ¡a plazos!
En realidad, se podría acabar en cualquiera de estos plazos, porque el estribillo ya estaba previsto así.
3' 24" Yo diría -y no quisiera equivocarme- que ahora ya está. Aplaudamos.
3' 28" ¡O no! Todavía continúa. Nunca me había ocurrido algo así.
3' 30" ¡Ahora no creo que se haya acabado! (Los músicos se levantan y saludan. Se ha terminado. Ahora sí.).

Por cierto, en el mismo disco hay otros chistes. ¿Quién se atreve a escuchar con el sentido del humor conectado?

AUDICIÓN 2
El rondó II
La dinámica

Si repasamos por encima todo lo que hemos dicho, veremos que un buen oyente debería:

- 1/ recordar a grandes rasgos lo que ha oído,
- 2/ seguir, con todos los recursos de su sensibilidad, lo que está escuchando en aquel momento, y
- 3/ crear expectativas, es decir, esperar cosas que el compositor puede confirmar (por ejemplo, el retorno de aquella melodía inigualable del rondó) o no (entonces podemos estar ante una ampliación inesperada de la expresividad o... ante un chiste, ¿por qué no?).

Podríamos escuchar a dos genios del romanticismo, uno del repertorio sinfónico y de la música de cámara, y el otro de la ópera: Johannes Brahms y Giuseppe Verdi. Brahms escribió las Danzas húngaras para piano a 4 manos, es decir, ¡2 pianistas en un solo piano! Más tarde orquestó algunas y otros compositores hicieron lo propio con las demás. Escuchemos un par de ellas y sigámoslas en el tiempo, esperando cosas y dejando que nuestra sensibilidad actúe a fondo. Pero recordad que todavía debemos jugar un poco con el estribillo antes...

Disco 18, movimiento 7. Danza húngara nº 7 en Fa Mayor de Brahms.
Brahms/Danzas húngaras/Gewandhausorchester Leipzig/Kurt Masur
Philips 411426

0' 00"	A	ESTRIBILLO.
0' 16"	A	ESTRIBILLO. Hay que recordarlo, por eso se repite.
0' 30"	B	1ª ESTROFA.
0' 44"	A	ESTRIBILLO.
0' 57"	C	2ª ESTROFA. Qué bien nos prepara para el placer del retorno del estribillo.
1' 15"	A	ESTRIBILLO.
1' 29"		Coda.

Podríamos movernos por la clase, levantando las rodillas mientras seguimos la pulsación. Notaremos el retorno del estribillo "A" porque tendremos que dejar la rodilla en alto.

Disco 18, movimiento 2. Danza húngara nº 2 en Re menor de Brahms.
Brahms/Danzas húngaras/Gewandhausorchester Leipzig/Kurt Masur
Philips 411426

0' 00"	A	
0' 20"	A	
0' 40"	B	Repetición de B a los 58".
1' 17"	A	
1' 39"	C	Variación de C a 1' 50".
2' 12"	A	
2' 29"	B	
2' 45"	A	
2' 57"		Coda.

Vamos a reunirnos ahora con Giuseppe Verdi. Porque, si hablamos específicamente de ópera, hay que hablar de él. Se trata de un rondó vocal. En realidad, cuando hemos definido el rondó utilizando las palabras "estribillo" y "estrofa", estábamos empleando términos propios del canto. Pensad que los chicos y chicas pueden no haber oído nunca una melodía que nosotros conocemos bien.

Disco 21, movimiento 6. Va pensiero del Nabucco de G. Verdi -es una selección, para antes de comprar las óperas enteras-.
Golden Opera/Decca 421 322

0' 00"		Introducción orquestal.
0' 59"	a	Cuando empieza el coro. Final suspensivo a 1' 21".
1' 46"	b	
2' 10"	a	Sólo la parte con el final conclusivo.
2' 35"	c	Como sucede a menudo, la "c" es el clímax de la obra (el punto de máxima expresividad) y tiene dos pequeñas secciones diferenciadas (hasta y a partir de 3' 19").
3' 42"	a	Sólo la parte con el final conclusivo.
4' 02"		Coda.

Ponemos minúsculas porque el "texto" de las "a" es distinto, sólo la "música" es igual. Cuando hablemos del Virelai veremos la importancia de este proceso. Si nos fijamos en el acompañamiento, veremos que las "a" tienen pequeñas diferencias. Es un placer que Verdi añade al que ya osábamos esperar: recuperar la espléndida melodía inicial. Fijaos en que se trata de un vals.

SCHERZO

Al igual que en el primer Scherzo, el asunto también será intentar saber dónde aplaudir. La dinámica (el volumen sonoro) nos marcará la diferencia.

Disco 20, movimiento 9. Marcha Radetzky de Johann Strauss (padre). Ésta es aquella célebre pieza en la que los afortunados vieneses que saben seguir la música, pueden demostrarlo participando de la fiesta. Fijémonos.
Concierto de Año Nuevo 1989 y 1992/Filarmónica de Viena/Carlos Kleiber/Sony SX2K 45564

La marcha tiene una estructura como ésta:

0' 00"	Introducción
0' 05"	A suave ("piano", en italiano)
0' 13"	A fuerte ("forte", en italiano)
0' 22"	B
0' 39"	A suave
0' 47"	A fuerte
0' 55"	C
1' 50"	Introducción
1' 55"	A suave
2' 02"	A fuerte
2' 11"	B
2' 28"	A suave
2' 36"	A fuerte

Pues bien, las reglas del juego podrían decir que los oyentes deben aplaudir, llevando la pulsación, en las A -fuerte-, pero en ningún otro lugar, o el director les puede dirigir una mirada de aquéllas que no perdonan. Escuchando la obra, los chicos y chicas se darán cuenta de que no tienen ningún obstáculo para hacerlo mejor que algunos de los presentes en el concierto.

AUDICIÓN 3

Las danzas

Otras expectativas: el tempo

Otro modo de organizar -¡y de seguir!- una pieza, es la típica de las danzas y de muchas canciones. Se trata de una forma binaria del tipo A A B B. Pongamos una fácil.

Disco 15, movimiento 6. 6 Danzas Alemanas K 509 de W. A. Mozart.
Mozart/Danzas Alemanas y Marchas/Academy of St. Martin in the
Fields/Neville Marriner/Philips 416 484

El primer medio minuto lo ocupa la primera de las danzas alemanas (unos precedentes de los valeses):

0' 00"	A
0' 08"	A
0' 15"	B
0' 23"	B
0' 30"	Final

Sencillo, ¿verdad?

Escuchemos otra (exactamente donde estábamos):

0' 31"	C
0' 39"	C
0' 47"	D
0' 55"	D
1' 02"	Final

No hay problema.

Y, para acabar de verlo todo, escuchemos otra vez todo eso, pero ahora seguido y añadiéndole el da capo (en italiano, desde el principio):

0' 00"	AA BB
0' 31"	CC DD
1' 03"	A
1' 11"	B
1' 18"	Final

La manera más habitual en la que se nos presentan las danzas es en la forma AA BB (todas las danzas de la Suite Barroca -Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, Menuet, Gavotte, Bourrée...-), o en la forma:

AA BB Primera danza.

CC DD Segunda danza del mismo tipo (o trío).

A B Da capo, es decir, la reinterpretación de la primera danza (a menudo sin repeticiones). Esta segunda manera es típica de las danzas acompañadas de lo que se denomina trío (segunda danza contrastada con la primera).

Uno de los ejemplos más notorios de éstas es el minueto de las sinfonías y cuartetos. Pero hay muchos más:

Disco 18, movimiento 5. Danza húngara nº 5 en Sol menor de Brahms.
Brahms/Danzas húngaras/Gewandhausorchester Leipzig/Kurt Masur
Philips 411426

A (0") A (14") B (28") B (46") Danza
C (1' 05") C (1' 10") D (1' 14") D (1' 29") 2ª danza o trío
A (1' 47") B (2' 00") B (2' 19") Repetición 1ª danza
coda -tres acordes- (2' 38")

No olvidéis ver la escena de El Gran Dictador, de Charles Chaplin, donde Charlot afeíta a un cliente siguiendo esta música. ¡Buenísimo!

Estas danzas también son muy adecuadas para introducir el "tempo" - la velocidad de la pulsación- como expectativa. El profesor puede ir marcando la pulsación (rápida) durante las dos "A" de la citada danza nº 5 y seguir haciéndolo cuando entra la "B". Ésta es la expectativa que el compositor nos introduce. Debemos esperar que todo siga igual. Pero en un momento dado, en medio de B, ¡sorpresa!: hay un cambio magistral de "tempo", que no durará mucho. Todavía no nos habremos recuperado y ya volveremos a estar en el "tempo" inicial. Si tenéis ocasión de escuchar varias versiones, fijaos en que la picardía y la elegancia del director, en estos cambios de velocidad, son una parte capital de la interpretación. El "tempo rubato" o "rubato" (este alargar y acortar -"robar"- el tiempo) tiene tantas posibilidades como intérpretes haya. Cada maestrillo, su librito. ¡Afortunadamente! Inventaos ejercicios para hacerlo más patente.

En los discos anteriormente recomendados (Bach, Telemann, Mozart, Brahms...), hay una gran cantidad de danzas con "A" y "B" no demasiado largas para continuar nuestra búsqueda. ¡Suerte!

Veamos otra:

Disco 18, movimiento 6. Danza húngara nº 6 en Re Mayor de Brahms.
Brahms/Danzas húngaras/Gewandhausorchester Leipzig/Kurt
Masur/Philips 411426

0' 00"	A	1ª DANZA
0' 31"	A	
0' 59"	B	
1' 15"	B	
1' 32"	C	2ª DANZA
1' 45"	C	
1' 58"	D	
2' 11"	D	
2' 23"	A	REINTERPRETACIÓN 1ª DANZA
2' 51"	A	Más rápida (¿por qué no?)
3' 06"		
3' 21"		Coda.

En la sardana, la danza popular catalana, uno puede meterse en uno de los grupos directamente (no hay que pedir permiso a la autoridad) y bailar sin conocer la obra. Se puede entrar en una "rotllana" por la derecha de la chica (por si formara pareja con el chico de su izquierda, cosa que no sabemos), y empezar los pasos de los "cortos" y de los "largos". Las dos veces que suenan los "cortos" ("curts" en catalán) A A y los "largos" ("llargs" en catalán) B B, sirven para saber cuántos compases tienen A y B y, por lo tanto, saber dónde acabar (un "tres" y fuera, puede anunciar el que sabe hacerlo). Pero además, sirven para recordar dónde hay que "dar aire" o saltar, para interpretar mejor la música desde el baile. En las sardanas "reveses", los compositores lo complican para ver quién lo resuelve. Es decir, quién se ha dado cuenta de cuándo acababa "A", a pesar de las "trampas" incluidas.

SCHERZO

Disco 19, movimiento 2. Bauern-Polka de Johann Strauss (hijo).
Concierto de Año Nuevo 1989 y 1992/Filarmónica de Viena/Carlos
Kleiber/Sony SX2K 45564

Este chiste consiste en combinar partes vocales e instrumentales, encomendando las primeras a los músicos que sólo saben vérselas con las segundas. Hay muchos compositores que lo han practicado a lo largo de

la historia. La última nota de los músicos de Viena, desgañitándose para hacer el agudo final, es de antología.

AUDICIÓN 4

Otras formas con repeticiones iguales

La instrumentación

Ya estamos en condiciones de acabar de explicar las formas más importantes, basadas en la repetición igual (véase cuadro de la audición 7). Acabamos de cubrir así un apartado fundamental de nuestros objetivos.

Después de ver la forma binaria con una serie de danzas, podríamos ir a la forma ternaria: A B A. Escuchemos una obra magnífica en esta forma:

**Disco 3, movimiento 7. El grillo de Josquin Desprez.
J. Desprez/Motets et Chansons/The Hilliard Ensemble/EMI 7 49209**

0' 00" A La primera "A" está compuesta por un fragmento que se repite -"El grillo, el grillo e bon cantore, che tiene longo verso. Dale, beve, grillo, canta; dale, dale, beve, beve, grillo, grillo, canta"- y por un final corto, que empieza a 33": "El grillo, el grillo e bon cantore".

0' 38" B Desde 1' 02" hasta 1' 13", hay una repetición de una parte de "B" que se inventan los intérpretes -no está marcada en la partitura original-.

1' 14" A La segunda "A" es igual que la primera, pero habitualmente sin la repetición citada. En 1' 35" hay una pequeña coda - también de los intérpretes, excelentes por otra parte-, que os podéis saltar pulsando el botón de la pausa, si lo creéis conveniente.

Situémonos, de nuevo, en el terreno de las danzas:

Imaginaos que llamamos a toda la "primera danza" AABB = A

Imaginaos que llamamos a toda la "segunda danza" CCDD = B

y, claro está, a la reinterpretación de la primera o "Da Capo", AB = A

tanto con repeticiones como sin ellas, no seremos tan puntillosos.

En este caso tendríamos una forma ternaria A B A. Aparte de las danzas con su trío, las formas ternarias más importantes se han dado en el campo del canto, por ejemplo en lo que denominamos "arias da capo", donde el compositor escribe A y B, poniendo al final de B "da capo al fine", o volved al principio y seguid hasta que encontréis la palabra fin (situada al acabar A); por lo tanto, el resultado es A B A. También algunas canciones o "lieder" (plural, en alemán, de "lied") tienen dicha estructura. Podríamos establecer el mismo proceso con la Pizzicato-Polka y la Marcha Radetzky, si consideramos

Introducción A B A = A

C = B

Introducción A B A = A

Después de escuchar El Grillo, de uno de los compositores fundamentales (véase Las mejores anécdotas) del Renacimiento (siglos XV y XVI), podríamos intentar disfrutar también de la música medieval (hasta el siglo XIV), aprendiendo a seguir el Virelai.

Disco 2, movimiento 2. Stella Splendens del Llibre Vermell de Montserrat.
Llibre Vermell de Montserrat/Hespèrion XX/J. Savall/Virgin 561174

Fijaos en que, después de un prelude instrumental, improvisado a partir del material de la pieza, encontraremos esta estructura: A b a A b a A...

1' 10"	A	ESTRIBILLO.
1' 25"	b	ESTROFA.
1' 39"	a	Sección con la misma música que "A" y texto distinto, que nos prepara para entrar en el estribillo real.
1' 55"	A	ESTRIBILLO. Siempre la misma letra -"Stella Splendens"- y música.
2' 10"	b	La letra "b" minúscula marca la llegada de la misma música de la estrofa con letra distinta, también.
2' 33"	a	
2' 39"	A	ESTRIBILLO.
2' 55"	b	
3' 08"	a	
3' 24"	A	ESTRIBILLO.

etc.

La "a" suele estar interpretada por solistas y la "A" por toda la asamblea. Fijémonos en que, con esta forma-virelai, cuando el pueblo oía a los solistas cantar la melodía del estribillo con otra letra, es decir "a", ya sabía que le tocaría cantar -y bailar- el estribillo muy pronto. Por consiguiente, recordaban, disfrutaban y esperaban...

Probémoslo con otro virelai, a ver si funciona:

Disco 2, movimiento 7. Cuncti simus concanentes del Llibre Vermell de Montserrat.
Llibre Vermell de Montserrat/Hespèrion XX/J. Savall/Virgin 561174

0' 00"		Prelude instrumental, improvisado a partir del material de la pieza.
1' 31"	A	ESTRIBILLO.

1' 41" b ESTROFA.
 1' 52" a Sección con la misma música que "A" y texto distinto, que nos prepara para entrar en el estribillo real.
 2' 03" A ESTRIBILLO. Siempre la misma letra -"Cuncti simus concanentes"- y música.
 2' 13" b La letra "b" minúscula marca la llegada de la misma música de la estrofa, con letra distinta.
 2' 24" a
 2' 34" A ESTRIBILLO.
 etc.

¿Quién decía que la música medieval era pesada?

En el mismo disco encontraréis otros "Virelais" ("Polorum regina", "Mariam matrem virginem" y "Ad mortem festinamus"). ¿Os atrevéis?

SCHERZO

Volvamos a nuestro amigo Haydn. Podríamos escuchar un fragmento de:

Disco 11, movimiento 6. Largo cantabile de la Sinfonía 93 de J. Haydn. Haydn/Sinfonías 90 y 93/Orchestra of the XVIIIth Century/F. Brüggen/Philips 422 022

3' 29" Vuelve a salir el tema.
 Se trata de la "A", de un rondó algo especial; en realidad, una mezcla de rondó y tema con variaciones, porque la A se va modificando cada vez que sale. Ya hemos visto que eso podía ocurrir en un rondó; pero Haydn va más allá. Pronto comentaremos el "Tema con variaciones". Ahora nos interesa primordialmente el chiste.
 4' 13" Ya se empieza a intuir que Haydn nos está preparando algo.
 4' 21" Está claro que trama algo y que no falta mucho.
 4' 33" Los violines tocan una nota y paran...
 4' 35" Las flautas les imitan...
 4' 38" ¡Los violines vuelven con su nota!
 4' 40" Las flautas no se quedan atrás. Esperamos a los violines, les toca a ellos...
 4' 42" Los fagotes acaban la controversia...

AUDICIÓN 5
 El obstinado
 El motivo
 El ritmo

Hemos visto que una de las maneras de obtener aquel compromiso entre el caos (A B C D E F...) y la monotonía (A A A A A...) era el rondó (A B A C A...), y otra, la danza (A A B B), es decir, la combinación de secciones que se repiten inalteradas (A) con secciones nuevas (B, C, D...), aunque conectadas, por supuesto. Pero no son las únicas. A lo largo de la historia de la música se han utilizado muchas más formas. Aunque sólo algunas han triunfado. Éstas son las que han servido de soporte a la mayor parte de las obras que constituyen el espléndido legado musical de que disponemos. Una de las formas insospechadamente valiosas es el obstinado.

¿En qué consiste? Pues hay una voz que se repite siempre igual, obstinadamente. Fijaos en la siguiente pieza:

Disco 7, movimiento 16. Sonnerie de Ste Geneviève du Mont-de-Paris de Marin Marais.
Tous les Matins du monde/Jordi Savall/Auvidis Travelling 4640



Si, cuando Beethoven pudo hacer oír su Séptima Sinfonía, hubierais sido uno de los pocos afortunados presentes en el acto, habríais disfrutado de una oportunidad casi única. Y si sabíais escuchar ya "a la primera", perfecto; si no, fuera. No había demasiadas ocasiones para montar cosas con tantos músicos. ¡Y tampoco había radios ni discos! Confiar en poder asistir a otra de las pocas sesiones, o en poder pillar una de las interpretaciones de la obra en la versión para octeto (noneto) de viento, era confiar mucho -acaso demasiado- en la suerte. Ya sabemos que las obras del pasado se hacían para poder ser captadas en una audición. Si había más... ¡mejor! Esto tenía un inconveniente evidente, ya que ahora, con los discos, podemos tener la música que queremos, cuando queremos. Pero tenía su punto positivo: la sociedad quería escuchar nueva música. Los compositores recibían continuos encargos para nuevas obras. Haydn tenía que trabajar buscando nuevos temas, nuevos chistes... Los mismos no valían.

La situación era más parecida a la que hoy vive el cine, donde, desde luego, disfrutamos de una reposición, pero no podemos prescindir de las novedades. ¿Habéis pensado cuántas películas, no muy logradas, hemos tenido que tragarnos en nuestra búsqueda de una obra maestra recién hecha?

El segundo movimiento de la Séptima Sinfonía de Beethoven dejó tan boquiabiertos a los oyentes, que tuvo que ser repetido como propina en las dos primeras interpretaciones de esta obra. Entonces era normal el poder aplaudir después de cada movimiento; ahora no se os ocurra hacerlo en un concierto, porque podríais notar en el cogote una mirada de desaprobación de las que hacen historia (entendámonos, lo que haría historia sería la mirada, no el hecho de no poder aplaudir entre movimientos). La crítica de la época resaltó el hecho de que el movimiento "deslumbró tanto al experto como al profano" (Allgemeine Musikalische Zeitung). Escuchémoslo. Fijaos en que, si sabemos seguir un obstinado, el placer puede empezar ya en la primera audición. De todos modos, podemos ayudar a los chicos y chicas poniéndole una letra y cantándolo previamente.

Disco 16, movimiento 2. Allegretto de la Séptima Sinfonía de Beethoven. Orchestre Révolutionnaire et Romantique/Gardiner/Archiv 447063

0' 00" Acorde de introducción.

0' 05" Empieza siendo tocado por las violas, cuando los violines tienen "tacet" (no tocan, en latín). El tema tiene la estructura A (p - "piano"-, es decir, suave) [empieza a los 5"] B ("piano") [empieza a los 17"] B (pp -"pianissimo"-, es decir, muy suave) [empieza a los 31"]. Intentemos recordarlo.

0' 45" La segunda vez que sale, lo tocan los violines segundos. Las violas y una parte de los violonchelos introducen otro tema (véase audición sobre el quodlibet). El resto de los violonchelos (hay un "divisi", es decir, un reparto en dos o más voces) y los contrabajos hacen un acompañamiento. Seguimos con la misma estructura A piano B piano B pianissimo.

1' 25" En la tercera "variación", el obstinado pasa a los primeros violines, mientras que la segunda melodía es tocada por los violines segundos. Los demás instrumentos de cuerda acompañan. En la segunda "B", cuando esperamos menos volumen sonoro -siempre lo había hecho, hasta ahora-, se incorporan los instrumentos de viento en un "crescendo", para preparar una nueva presentación del tema en "fortissimo" (ff). ¡Bravo, Beethoven!

2' 04" Estamos en la cuarta variación y nuestra melodía pasa al viento, mientras la segunda es tocada por los violines primeros. Estamos en un punto claro de "clímax".

2' 49" Después de éste viene una nueva sección sin el obstinado -se mantiene sólo el ritmo de la melodía (violonchelos y contrabajos)-. Ya podemos prever una nueva llegada de nuestro tema, después de esta parte central. ¿Será así?

4' 08" ¡Sí! ¡Bienvenido! Cuando vuelve a venir la melodía es, por primera vez, un "bajo" obstinado, porque lo tocan los contrabajos -la voz más grave-, mientras que el viento nos ofrece su versión del otro tema. Lo habríamos echado en falta, ya que ha sido el compañero inseparable de nuestro obstinado, casi desde el principio. Aquí podríamos acabar la audición, porque después viene un espléndido fugado y todavía no hemos hablado de eso.

Fijaos en que podríamos anotar este obstinado de la manera siguiente:

0' 00"	Acorde de introducción			
0' 05"	A	B	B	Tema
0' 45"	A1	B1	B1	1ª VARIACIÓN
1' 25"	A2	B2	B2	2ª VARIACIÓN
2' 04"	A3	B3	B3	3ª VARIACIÓN

El bajo obstinado ("basso ostinato", en italiano) es típico de los movimientos titulados "chacona" ("chaconne" en francés, "ciaconna" en italiano, "chacony" en inglés), "pasacaglia" (habitualmente en italiano) o "...on a ground" (inglés), carillón, etc.

La pieza anterior nos permite trabajar, además, un concepto rítmico bastante importante desde la edad media. Fijaos en que toda la melodía está basada en un isorritmo. Haced que los chicos lleven la pulsación negra-dos corcheas-negra-negra (estas dos pueden ser sustituidas por una blanca). Podéis utilizar cartas de valores, también.

También podéis hacerlo caminando libremente por la clase a pulsación de negra y poniéndoos de puntillas cuando suenen las corcheas, por ejemplo.

SCHERZO

Érase una vez un compositor al servicio de un príncipe. O tal vez era sólo noble, vete a saber. El noble, un día, le dijo a su compositor:

- Enrique (se llamaba Enrique, el compositor, no sé si os lo había dicho), tienes que componer una pieza para después del gran ágape del domingo, la fiesta mayor. Tendrás a los mejores músicos de la corte a tu disposición. Invitaré a todos tus colegas de los castillos de los alrededores (expertos que no dejaban pasar ni una). Así pues, intenta quedar bien.

El compositor sonrió; yo diría que con un placer indisimulado. Era la ocasión que esperaba desde hacía tiempo para mostrar su arte a todo el mundo. Pero aquello que parecía ir tan bien se complicó, porque el noble, cuando ya se iba, le dijo:

- ¡Ah!, por cierto, yo quiero tocar.

Enrique se quedó trastornado y mudo.

- ¿Qué voy a hacer? Mi amo desafina que da gusto tocando la viola y nunca va a tiempo. Si él participa todo se irá al traste. Y yo quedaré fatal.

Pero quien paga manda. Y he aquí que, tras darle muchas vueltas y que si esto y que si lo otro, encontró una posible solución: compondría una obra para 4 músicos profesionales, más el príncipe. En total 5 "músicos", pero el que tenía la sangre azul se pasaría todo el rato tocando la misma nota con la viola. Así, ni desafinaría ni iría a destiempo. Era el único modo de no perder hasta la camisa. El concierto fue un éxito. La pieza duró 3 minutos y muy pocos se dieron cuenta de que el reyecito sólo tocaba una nota, porque ésta quedaba tan bien, tan bien...

Al final, con los aplausos, los músicos se levantaron y saludaron. El príncipe, con un ademán que causaba sensación, se enjugaba el sudor con una parsimonia y un "savoir faire" dignos de un rey.

¿Qué os ha parecido la rondalla? Os podéis inventar otra. Por

ejemplo, que era el noble quien le decía al compositor que no sabía mucha música. Y el compositor le preguntaba: - ¿Su majestad sabría tocar 5 notas (-¡no tantas!, decía el rey), 4, 3, 2, 1?. Sea como fuere, aquí tenéis una obra extraordinaria, desde el punto de vista musical, con un obstinado de una sola nota (!).

Disco 6, movimiento 1. Fantasia upon one note de Henry Purcell. Escuchamos una versión orquestal, pero es para un músico por parte. Rameau y Purcell/Orchestra of the XVIIIth Century/F. Brüggen/Philips 426 714

"La nota" es la más aguda que se oye al principio. Es un do con una de las afinaciones barrocas (la = 392 vibraciones por segundo). Con la afinación actual (la = 440 vibraciones por segundo) suena un tono más abajo (un si bemol). Y siempre está ahí, aunque a veces no lo parezca.

AUDICIÓN 6

El tema con variaciones

El bajo obstinado

La armonía

El obstinado de Beethoven (como cualquier obstinado lo bastante largo) nos puede introducir en el tema con variaciones. Escuchemos uno precioso:

Disco 12, movimiento 10. Poco Adagio del Cuarteto Op. 76 nº 3 "Emperador" de Haydn. Haydn/String Quartets Op. 76/Tokyo String Quartet/Sony 53522

0' 00"	A
0' 16"	A
0' 33"	B
0' 50"	C
1' 08"	C
1' 27"	Final

Éste es el tema. Es del propio Haydn y, más tarde, fue adoptado como himno nacional austríaco.

Por cierto, ahora que vemos que los himnos nacionales pueden servir para hacer espléndidas variaciones -y no la guerra-, podríamos recordar que Haydn utilizó la misma -maravillosa- melodía para construir unas variaciones para piano; o que Johann Christian Bach -el hijo menor de Johann Sebastian- empleó el himno inglés ("God save the King") para "variario", como Beethoven, que también lo hizo; o que Claude Benigne Balbastre

compuso unas variaciones sobre "La Marsellesa" (el himno francés) para clavicémbalo ("Marche des Marselloix" et l'air "ça ira").

¿Qué podemos pedir a los chicos y chicas cuando les ponemos esta forma? Primero, que escuchen -y recuerden- el tema. Como siempre. Segundo, que se den cuenta de que "el juego" que nos propone el compositor no es, como en el rondó, una alternancia muy fructífera de una sección invariable y otras distintas, sino una repetición constante del mismo tema, pero con una buena dosis de imaginación cada vez que se presenta de nuevo -¿que os creáis?-. Y tercero, que, cada vez que se acabe una variación, tengan a bien preguntarse: ¿qué hará ahora? ¿Será capaz de volvernos a sorprender? Sigámoslo, pero, sobre todo, disfrutémoslo:

0' 00"	A	A (16")	B (32")	C (50")	C (1' 08")	Tema
1' 28"	A1	A1 (1' 43")	B1 (1' 58")	C1 (2' 13")	C1 (2' 29")	1ª VAR.
2' 48"	A2	A2 (3' 04")	B2 (3' 18")	C2 (3' 35")	C2 (3' 52")	2ª VAR.
4' 12"	A3	A3 (4' 28")	B2 (4' 44")	C3 (5' 00")	C3 (5' 17")	3ª VAR.
5' 36"	A4	A4 (5' 54")	B4 (6' 11")	C4 (6' 29")	C4 (6' 48")	4ª VAR.
7' 04"	Coda.					

Y podríamos seguir con un excelente bajo obstinado de Purcell, para redondear nuestros conocimientos del arte de la variación -huelga decir que, esta vez, el obstinado tiene más notas que el del anterior Scherzo, del mismo autor-:

Disco 6, movimiento 3. Fantasia a 4 "Chacony" de H. Purcell.
Rameau -Suite de "Castor et Pollux- y Purcell/Orchestra of the XVIIIth Century/F. Brüggem/Philips 426 714



SCHERZO

En la próxima pieza, Mozart nos dice, durante la primera danza (AA BB), que él es un buenazo, que no le gusta la juerga y que no pasa nada. Esta danza es como las demás y quiere que nos lo creamos. Ya nos ha dado la expectativa. Un maestro del cine como Hitchcock hace que, en sus películas, veamos un montón de culpables, hasta que él decide quién lo es de verdad. Cuando empieza la segunda danza o trío (CC DD), tenemos que decir: ¡ah, pilllo! Con el cambio de instrumentación ya estamos sobre un trineo (su padre, Leopold, también tiene un célebre paseo en trineo). Es importante que los chicos lo descubran por sí solos. No les contemos previamente lo que va a suceder. El contraste es un aspecto básico de la música occidental: contraste de temas, de "tempi" (plural, en italiano, de "tempo"), de instrumentación, etc.

Espressivo

Pero esta vez, además del ingenio, hay otra cosa: un incremento de la expresividad de la danza, que se produce por el paso de la armonía a la subdominante, es decir, del tono de do al de fa. Muy a menudo, en el período clásico, nos encontramos con este recurso armónico. Además, la melodía pasa de un *energico* a un *dolce cantabile*, la instrumentación cambia, etc.

Por cierto, la percusión incluida ¿es de afinación determinada o indeterminada?

Disco 15, movimiento 3. 3 Danzas Alemanas K 605 de W. A. Mozart. Pongamos la última -empieza a los 3 minutos 40 segundos-. Mozart/Danzas Alemanas y Marchas/Academy of St. Martin in the Fields/Neville Marriner/Philips 416 484:

3' 40"	A A B B
4' 20"	C C D D
5' 01"	A B
5' 21"	Coda

Y, si queréis, continúa.

Hay otras muchas danzas con su trío correspondiente bien contrastado, en el mismo disco. Algunas con instrumentos que no os esperáis.

Una vez aquí, podríamos hacernos un pequeño resumen. Aquí tenéis un cuadro de todo eso, dando por supuesto que añadimos algunas formas que sólo saldrán de paso en alguno de los itinerarios.

Para poder disfrutar y enriquecernos con cualquier arte, hay que poder conectar las diversas partes con el todo. En música, al todo le llamamos FORMA y a las partes, MELODÍA, RITMO, TIMBRE...

Formas con secciones

Repeticiones exactas Si algo se repite (A), vuelve a presentarse exactamente igual		
	Rondó	A B A C A
	Forma binaria	A A B B (Danza)
	Forma ternaria	A B A
	Virelai	A b a A b a A
	Bar	a a b
Repeticiones similares Si algo se repite (A), se nos presenta de manera similar		
	Forma-Ritornello	A B A' A C A'' D A
Repeticiones por variación Se introducen modificaciones en cada repetición		
	Tema con variaciones	Tema A A B B 1ª var. A1 A1 B1 B1
	Obstinado	
Repetición por desarrollo El material que se repite se desarrolla a partir de los motivos y temas de la exposición		
	Forma-Sonata	

Formas contrapuntísticas

Repeticiones por imitación		
	Cànon	
	Fuga	
Combinación contrapuntística de dos o más líneas diferentes		
	Quodlibet	

AUDICIÓN 7

El canon

La danza II

El quodlibet

La textura

Hemos dicho que una de las maneras de poder seguir la música era dándonos cuenta de las repeticiones, de las que hemos visto de dos tipos: las que son iguales -por ejemplo, A A- y las que tienen alguna variación, es decir A A1. Pues bien, el canon implica -como todos sabemos- otro tipo de repetición, del que no hemos hablado todavía. Consiste en que, mientras una voz sigue adelante, la otra la imita algo más tarde. Eso crea un tejido muy especial, formado por dos voces -o más- que hacen lo mismo, separadas por un tiempo prudencial.

Si los chicos y chicas aprenden a distinguir esos procesos de composición y comunicación, tendrán asentadas las bases para entrar en el lenguaje musical desde él mismo, sin muletas. Cada concierto puede representar un paso más, a partir de entonces. En el cuadro anterior se incluye una buena parte de la música; eso significa que, al escuchar, lo que encontrarán a menudo será o bien una de esas formas, o bien una combinación entre ellas (ya hemos hablado, también, de un rondó combinado con un tema con variaciones -por ejemplo, en el Scherzo dedicado a Haydn de la audición 4-, donde el compositor juega a modificarnos la A cada vez que se presenta; ¿por qué no?; es un placer seguir el juego, con todas las travesuras inesperadas que nos incluye Haydn.).

Y ya que lo acabamos de citar, empecemos el canon con él de guía:

**Disco 12, movimiento 7. Minuetto del Cuarteto Op. 76 nº 2 de Haydn.
Haydn/Cuartetos de cuerda Op. 76/Sony 53522**

Como ya habréis adivinado, es un canon. Sería muy fructífero cantar algunos antes. Haced que lo noten. Muy a menudo, preguntas después de un concierto en el que han tocado este cuarteto "¿qué te ha parecido el canon?; magnífico, ¿verdad?"; y los chicos y chicas, que han estudiado solfeo -e incluso formas en el conservatorio- contestan "¿qué canon?", bostezando. Si, además, han interpretado el Op. 76 nº 3 ("Emperador") -véase audición 6-, se puede seguir preguntando "¿Y el tema con variaciones?" Difícilmente puede actuar la sensibilidad de alguien en un concierto en el que ha andado perdido todo el rato. Entonces, claro: "¡La música clásica es aburrida!"

Pero, además de un canon, es una danza. Más difícil que las anteriores, porque

las "A" y las "B" son más largas. Sigámosla.

A (0") A (11") B (22") B (48") final a 1' 14". Todo el minueto es un canon de arriba abajo. Quizá podríamos seguir y escuchar el trío que viene justo después -C (1' 14") C (1' 27") D (1' 41") D (2' 09")-, en el que, obviamente, el canon no sigue. Es la segunda danza contrastada de la que habíamos hablado. ¿Y qué falta, para terminar?: el da capo, que nos devuelve el canon, pero esta vez sin repeticiones: A (2' 38") B (2' 49").

Funciona, ¿verdad? El contraste entre el minueto y el trío, en este caso, no es de instrumentación, como en la Danza Alemana de Mozart (Scherzo de la audición 6), sino de textura. El minueto tiene una textura polifónica (dos voces iguales en importancia, que hacen contrapunto) y el trío, homofónica (una voz con un acompañamiento).

Pero los cánones que mejor conocemos son vocales. Escuchemos uno:

**Disco 2, movimiento 1. O Virgo Splendens del Llibre Vermell.
Llibre Vermell de Montserrat/Hespèrion XX/J. Savall/Virgin 561174**

Fijaos en que los intérpretes lo inician a una voz y después (2' 04") se dividen.

En el disco del Llibre Vermell de Montserrat antes citado, tenéis varios ejemplos: Laudeamus Virginem, Splendens Ceptigera.

Telemann tiene muchas piezas con esta forma. Son justamente célebres las sonatas a canon (dos flautas). Hay toda una colección y quizá algunos de vuestros alumnos tocan lo bastante bien la flauta dulce para ofreceros un movimiento "en vivo"; ¡eso sería fantástico! O quizá vosotros podáis hacerlo con la ayuda de una grabación: se toca y se graba, formando después un dúo con el grabador. ¡Suele funcionar muy bien!

El canon es la imitación más estricta posible. Pero la forma imitativa por excelencia es la fuga. Si les enseñamos la imitación con el canon - porque es muy claro-, estaremos trabajando para que vayan reconociendo este recurso fundamental en todas sus variedades.

En las imitaciones, en general, hay que pedir a los chicos y chicas que, mientras siguen una de las voces, esperen ya a la otra que ha de imitarla y, además, que disfruten del conjunto que se crea. Éste es el apartado que puede requerir mayor atención por parte de todos. Los compositores lo utilizan, habitualmente, en sus obras más profundas, o en algunos de los momentos especialmente intensos de cada una de sus creaciones.

A veces, sin embargo, las voces superpuestas no son una imitación de la otra, sino diferentes. En realidad, cuanto más diferentes, mejor, en este caso:

**Disco 1, movimiento 11. La Mesnie fauveline.
Música de la Era Gótica/David Munrow/Archiv 415292**

Éste es un "quodlibet" medieval -usamos una designación renacentista para una pieza medieval, pero es para no liarnos más con nombres y más nombres-. Lo volveremos a hacer. (Véase Las mejores anécdotas).

Beethoven, en su Séptima Sinfonía (véase audición 5), también nos enseña su arte en el contrapunto. En la segunda variación introduce un tema independiente que combina contrapuntísticamente con el obstinado. El obstinado, entonces, es un quodlibet de dos melodías.

SCHERZO espressivo

Ya en la audición anterior hemos encontrado este recuadro junto al del Scherzo. Efectivamente, la segunda danza, además de la picardía de la instrumentación (de ahí la consideración de Scherzo), contiene una ampliación de la expresividad. Las bromas son un medio excelente para preparar esas ampliaciones inesperadas de la expresividad, en las que el compositor nos cambia las expectativas, como en un chiste, pero para multiplicarlas por cien o por mil. Nunca nos darán menos de lo que esperábamos.

Ahora vamos a tratar una que no es, en absoluto, una broma:

Disco 17, movimiento 4. Andante del Octeto de Schubert.
Schubert/Octeto D.803/Music from Aston Magna/Harmonia Mundi
907049

0' 00" A Podéis ayudar a los muchachos-as, marcando con el dedo que, a los 4" y a los 13", la melodía va hacia abajo. Hay un final suspensivo a los 9" y uno conclusivo a los 19".

0' 20" A' Se incorpora el clarinete, por eso ponemos A'. Podéis ayudarles de nuevo marcando con el dedo que, a los 23" y a los 32", la melodía va hacia abajo. Hay un final suspensivo a los 28" y uno conclusivo a los 38", igual que en la primera "A".

Convendría que, antes de seguir adelante, nos aseguráramos de que recuerdan bien los rasgos más característicos de esta sección A, especialmente cuando la melodía baja en los puntos citados. Más adelante les bastará con las dos veces que el compositor nos ofrece este tema. Cuando creamos que ya lo han asimilado, podemos volverlo a repetir, después de hacer algo distinto, claro. Sólo cuando estéis seguros de que recuerdan y, por tanto, de que pueden generar expectativas, podemos seguir. Si captan el flash de la intuición (Bergson) de lo que es una pequeña ampliación de la expresividad, habremos avanzado mucho. Pero

estamos hablando de cosas muy sutiles y delicadas, que no se pueden explicar si no se sienten.

0' 39" B Llega "B", pero a los 48" parece que vuelve a venir la "A" que conocemos bien. Nos disponemos a marcar con el dedo que la melodía va hacia abajo a los 52" y... ay, ay... Pero, ¿ahora qué hace?

0' 58" B Repite el proceso con la ampliación de la expresividad a 1' 12". Algunos ojos se cierran lentamente, otros oyentes inspiran profundamente...

Se acaba a 1' 17"

Y eso sólo es el tema de unas espléndidas variaciones de Schubert. Ahora ya podemos esperar qué hará. Y cuando vuelva la "A" no nos defraudará. Pensemos que el disfraz del tema puede ser más o menos completo. A veces los disfraces ocultan la cara y no podemos reconocer al personaje.

Sigámoslo:

0' 00"	A	A (20")	B (39")	B (58")	Tema
1' 18"	A1	A1 (1' 37")	B1 (1' 58")	B1 (2' 19")	1ª VARIACIÓN
2' 40"	A2	A2 (2' 58")	B2 (3' 15")	B2 (3' 32")	2ª VARIACIÓN
3' 51"	A3	A3 (4' 14")	B2 (4' 36")	B3 (4' 58")	3ª VARIACIÓN
5' 24"	A4	A4 (5' 45")	B4 (6' 07")	B4 (6' 30")	4ª VARIACIÓN
Etc.					

Coda

Una buena parte de los aficionados sólo pueden llegar a seguir la música cuando ya la han escuchado muchas veces. Pero entonces, la memoria, que les ayuda a saber dónde están, también les hace una jugarreta: les impide disfrutar del tercer punto mencionado anteriormente: ¡no puede haber sorpresas! Es como si fuéramos a ver una nueva gran película y tuviéramos a un pesado en la cola del cine que nos explicara "el final".

Son célebres las historias de profanos que dicen, avergonzados, a un experto que nunca han oído una de las obras capitales de la historia de la música (la que sea, por ejemplo La Consagración de la Primavera de Stravinsky). -¡Qué suerte tienes!, le dice el entendido. -¡No sabes lo que daría por volver a tener la impresión de la primera vez!

Y eso no significa que los grandes melómanos no puedan disfrutar de las audiciones segunda, tercera, cuarta, vigesimoquinta...

En música, como en cualquier arte, sólo podrá disfrutar y enriquecerse de veras aquél que sea capaz de conectar las partes con el todo. ¿Cuáles son las partes, en la música? Pues la melodía, el ritmo, la

instrumentación, la armonía, la textura... ¿Y el todo? La palabra que nos hemos dado para hablar del todo en música es "forma" (aquello que lo engloba todo). Los mejores compositores de todos los tiempos utilizan y hacen suyas formas ya conocidas, se las saltan, inventan otras o las combinan.

Así pues, todo lo de las letras es una ayuda. Más adelante podremos olvidarnos del abecedario. No intentemos que el arte se acople, punto por punto, a esquemas preestablecidos. En realidad, para empezar hemos escogido las piezas que más claramente siguen un esquema, pero únicamente como medio para poder entrar en un campo apasionante por su diversidad.

Y cada vez estamos más cerca.

2/ Las mejores anécdotas para una historia de la música

Construir una historia de la música a grandes rasgos, para niños/as o para adolescentes, no es tarea fácil. Puede ser más arduo que escribir una historia sin cortapisas. Hay que escoger las ideas más importantes y ver cuáles pueden ser comprendidas por los chiquillos. Por consiguiente, siempre habrá carencias que habrá que ir subsanando poco a poco, a medida que su capacidad conceptual se vaya desarrollando.

Pongamos un ejemplo: durante el Clasicismo, la época de Mozart y Haydn, se "inventó" la Forma-Sonata, el paralelo musical del planteamiento, nudo y desenlace literario. Si no han tratado ya esa cuestión (hacia los 12 años), es mejor dejarla de lado. Ya habrá tiempo. En cambio, puede hablarse de la invención (esta palabra siempre entre comillas) del crescendo espectacular, es decir, el aumento gradual y contundente del volumen sonoro, y de sus consecuencias.

Conviene no tener que matizar demasiado. Por lo tanto, es necesario que las cosas puedan explicarse de forma clara y precisa, en pocas palabras y con música. Es imprescindible poner ejemplos musicales que todo el mundo pueda seguir "a la primera" (véase Tiempo y sonido); de lo contrario, el alumno deducirá rápidamente: "El profesor no está mal, es bastante simpático...; ese tal Bach, ¡qué pesado puede llegar a ser!" Y éste no es nuestro objetivo.

Aquí tenéis una breve historia incompleta, especialmente en los apartados más próximos y conocidos. Sólo es una muestra. Utilizadla, haced otra, completadla, cambiadla, buscad ejemplos musicales, divertíos...

Anecdotario

Por cierto, aquí encontraréis anécdotas que os permitirán recordar la historia, sin tener que tomar apuntes... y frases escritas pensando en vuestros alumnos.

La Edad Media (hasta el siglo XIV)

La música occidental, es decir, la nuestra, se distingue de las otras por un rasgo muy característico: la importancia de la polifonía. De momento, tomaremos esa palabra en su sentido básico: distintas voces que suenan simultáneamente.

El punto de partida fue el canto llano, el canto cristiano a una sola voz, que podía ser interpretado por una persona o por un coro. Había cuatro variedades fundamentales: la ibérica, la gálica, la ambrosiana (la de la iglesia de Milán) y la romana (canto gregoriano).

Disco 2, movimiento 1. O Virgo Splendens del Llibre Vermell de Montserrat (recopilación del siglo XIV).
Llibre Vermell de Montserrat/Hespérion XX/J. Savall/Virgin 561174

Los intérpretes inician un canto llano a una voz y después (2' 04") se dividen y cantan a canon. El proceso que nos llevó a la polifonía surgió del intento de ir más lejos, de "mejorar", de hacer más expresivo el canto llano (el canto gregoriano). Aquí tenéis una buena oportunidad para explicarlo.

Anecdótico

Ya durante el Renacimiento, se escribieron obras que llegaron a las 40 voces distintas. Por ejemplo, Spem in Alium, de Thomas Tallis. Eso significa que, si hay 40 cantantes, cada uno canta algo distinto de los demás. ¡Pobre director!

Podéis encontrar la partitura en Oxford University Press y el disco, en Gimell Records.

¿Cómo empezó todo? Sabemos, por unos textos del siglo IX (Musica enchiriadis y Scholia enchiriadis), que en aquella época ya se cantaba en voces paralelas. Cuando canta un niño o una chica junto a un chico que haya cambiado la voz, se producen dos partes separadas por una octava. Lo mismo se puede conseguir con una separación de quinta o cuarta; sólo hay que cantar la misma canción con un grupo que empiece en un do y otro, en un sol. Éste fue uno de los sistemas empleados para iniciar un proceso inaudito.

Otro fue el típico de gaitas y viellas de rueda: el bordón, es decir, una parte hace siempre la misma nota grave y otra hace la melodía.

Podríamos citar todavía un tercer sistema: la imitación de la voz precedente. El canon anterior sería un buen ejemplo de ello.

Si os fijáis en las siguientes audiciones, el comienzo de un canto llano preexistente, Viderunt omnes, sirve de bordón "cambiante" y, por consiguiente, de soporte a una voz o a tres más. Notad que la parte grave va haciendo vi----de----runt, alargando mucho las notas para permitir una segunda voz -o tres voces más- encima. Ahí tenemos una muestra de cómo la conjunción de los procesos simples anteriormente descritos dio lugar a obras de arte, ya en el siglo XII, en la iglesia de Notre-Dame de París y en otros centros (entre ellos, Santiago de Compostela).

Disco 1, movimientos 1 y 2. Viderunt omnes, de Leonin y Perotin.
Música de la época gótica/David Munrow/Archiv 415292

Anecdótico

Viderunt Omnes, de Perotin (hacia 1198) podría ser la pieza a cuatro voces más antigua de la historia de la música... hasta que no se desentierre otra aún más primitiva.

La parte del bajo (a menudo un canto llano) que "sostenía" las demás voces, era el tenor (el que "tiene", el que da soporte). La palabra "tenor" todavía no tenía el significado de voz aguda masculina.

Cuando se añadía un texto a las líneas melódicas inventadas sobre el canto llano, teníamos el motete (de mot=palabra en francés) uno de los términos más importantes para la polifonía, desde mediados del siglo XIII hasta el barroco. Escuchemos uno:

Disco 1, movimiento 3. Alle psallite cum luya.
Música de la época gótica/David Munrow/Archiv 415292

Notad la imitación que se produce entre las dos voces de arriba, una antigua forma de canon por cambio de voces.

La otra adición importante al canto llano fue el tropo. El impulso para tropar es de la misma naturaleza que el impulso para hacer polifonía: la humanidad siempre ha deseado innovar a partir del legado que le había dejado la generación anterior.

Los tropos eran añadidos de texto, de música o de música y texto, a un canto llano preexistente. Fijaos en que siempre partimos de lo mismo: el canto llano. Los tropos fueron muy importantes durante la edad media. En el motete anterior había un tropo colocado en medio de la palabra "Alleluya".

Letras:

Tenor: Alleluya

Primera y segunda voz:

Alle, psallite cum luya
Alle, cocrependo psallite cum
luya
Alle, corde voto Deo psallite
cum luya

Ale, cantad luya
Ale, cantad clamorosamente
luya,
Ale, con un corazón lleno
de devoción, cantad al
Señor luya

Anecdótico

-Hay una tira de Mafalda en la que Susanita añade un "tropo" a lo que le han dicho previamente. Es broma. No os olvidéis de un libro que debería estar en todas las bibliotecas "serias": Todo Mafalda de Quino. Ed. Lumen



-Notker Balbulus (es decir, Notker el tartamudo), un monje de Sankt Gallen (en la Europa central) que murió en 912, nos dijo que los melismas, o diversas notas que se sucedían en una sola sílaba, eran muy difíciles de recordar para su pequeña y huidiza memoria.

Imaginaos la pieza anterior y seguid con la letra "e" de Aleluya durante todo el tropo, y tendréis un melisma. Ciertamente es más difícil de recordar. Cualquier director de coro os dirá que es más complicado enseñar una melodía con la boca cerrada que si hay un texto. Por eso, nos dice Notker, se inventó toda una serie de espléndidos tropos.

La explicación de Notker parece perseguir, de todos modos, que le dejaran seguir haciendo tropos -y, por ende, modificando antiguos cantos llanos, algo no siempre bien visto-, con una buena excusa.

Conocemos los nombres de pocos compositores de esta época. Muchas piezas son anónimas. Una de las razones de tantas obras de autor desconocido es la composición aditiva. Un motete a tres partes (los más habituales en la edad media) podía estar formado por un canto llano, compuesto un siglo antes de que se le añadiera una segunda voz. En realidad era un proceso similar al que se daba en las catedrales góticas. Debido a esta forma de entender la obra, los motetes podían llegar a tener textos distintos en cada una de las partes.

El siguiente procede del Roman de Fauvel, una narración literaria de comienzos del siglo XIV, que contiene piezas a una sola voz y motetes.

Disco 1, movimiento 11. La Mesnie fauveline.
Música de la era gótica/David Munrow/Archiv 415292

Tenor

Tengo mucho despecho, Fortuna,
contra Fauvel [un caballo], que ha tenido la osadía
de pedirme como esposa...

Primera voz

La hueste de Fauvel
se inclina por las travesuras
sin pesar...

Segunda voz

Últimamente he hecho
una amiga, a la que quiero mostrar
mis intenciones...

La música de las distintas voces es tan diversa como la letra (véase
Tiempo y sonido, audición 7).

Anecdótico

Hay motetes con una voz en un idioma concreto hablando de un tema y otras, en otro idioma, hablando de otro tema que no tiene nada que ver. En el caso anterior, las tres voces se referían al mismo argumento, por lo menos.

Una de las formas más importantes de la edad media fue el virelai. Se empleó a menudo en la música profana (trovadores, etc.) y también la utilizó el músico más celebrado de la época: Guillaume de Machaut (hacia 1300-1377; véase disco 1/Música de la época gótica/David Munrow/Archiv 415292).

Escuchemos un virelai de nuestro Llibre Vermell de Montserrat (siglo XIV).

Disco 2, movimiento 7. Cuncti simus concanentes del Llibre Vermell
Llibre Vermell de Montserrat/Hespérion XX/J. Savall/Virgin 561174

(Para seguir la pieza, véase audición 4 de Tiempo y sonido)

El renacimiento (siglos XV y XVI)

Durante el renacimiento se acaba la música aditiva. También en arquitectura, gracias, entre otras cosas, al invento de la perspectiva, un solo creador puede imaginar y dirigir todo el proceso. Por consiguiente, conocemos muchos más nombres de artistas. Los compositores ya escriben la obra entera, normalmente a 4 voces (soprano, contralto, tenor y bajo). La palabra "tenor" empieza a tener el significado de voz aguda masculina. Se inicia el repertorio de las corales, tal como las conocemos hoy en día. Los instrumentos se construyen por familias, imitando las voces (flauta dulce soprano, contralto, tenor y baja). Los compositores raramente especifican qué instrumentos quieren para las distintas partes de una obra, la libertad de interpretación es total, según las posibilidades, que no eran muchas.

Anecdótico

Un título como: "Piezas para ser cantadas o tocadas con las violas, o con las flautas... o como más os guste" no sería raro en esa época.

El compositor más importante del primer Renacimiento fue Josquin Desprez (hacia 1440-1521). Escuchemos una obra a 4 voces bastante divertida: "El grillo".

Disco 3, movimiento 7. El grillo de Josquin Desprez.
J. Desprez/Motets et Chansons/The Hilliard Ensemble/EMI 7 49209

(Para seguir la pieza, véase audición 4 de Tiempo y sonido)

Anecdótico

"No hace mucho, al cantarse cierto motete en presencia de la señora duquesa, no gustó a nadie ni fue tomado en consideración hasta que se supo que era de Josquin de Pris [Josquin Desprez]. Pero ¿qué otro ejemplo queréis de la fuerza de la opinión, sino el que os sucedió a vos mismo no hace mucho? ¿No os acordáis de que, bebiendo un mismo vino, a veces decíais que era muy especial y a veces que no valía nada, por cuanto os habían hecho creer que eran dos vinos distintos, uno de la Ribera de Génova y otro de esta tierra? Incluso después de descubierto el

engaño, no lo queríais reconocer en modo alguno (...). El Cortesano, pues, deberá tener mucho cuidado de dar buena opinión de sí mismo..." Baldassare Castiglione (Libro del Cortegiano, 1528).

Parece que no nos hemos inventado el hit parade ni la moda.

Y, en el mismo libro:

"Y cuando uno de sus compañeros le preguntó qué música le había gustado más de entre todas las que pudo oír allí [en Venecia], él respondió: Todas eran bonitas, pero destacaría a un músico que soplabá una extraña trompeta que llegaba a introducirse en la garganta al menos dos palmos; entonces la sacaba y la volvía a meter de nuevo; seguro que nunca habéis visto un prodigio semejante. Todos se echaron a reír al darse cuenta de que su cándida imaginación había supuesto que el intérprete se tragaba la parte del sacabuche [antecesor del trombón] que corre por dentro del tubo más ancho."

Por cierto, ¿quién decía que leer grandes libros era aburrido?

Y ya que hablamos de Italia, allí habría que situar al músico más importante de finales del renacimiento: Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/6-1594).

Disco 4, movimiento 1. Missa Papae Marcelli, de Palestrina.
Palestrina y Allegri/Choir of Westminster Abbey/Simon Preston/Archiv
415517

Anecdótico

Este gran autor fue, según una leyenda que empezó a su muerte, el "salvador de la música de iglesia". Efectivamente, la belleza de la Misa, de la que hemos escuchado un fragmento, hizo que se pudiera seguir componiendo música en la que el texto no quedaba "suficientemente claro". Éste había sido uno de los argumentos para la reforma protestante, asumido en parte por la contrarreforma: hacer que la "letra" fuera claramente inteligible. Si no lo era, ¡fuera! Pero ¿quién podía prescindir de la Misa del Papa Marcelo?

El Barroco (siglo XVII y primera mitad del XVIII)

El Barroco, como otras muchas cosas, fue un invento italiano. La conquista fundamental de esa época fue la ópera. Pero esto no gustó a todo el mundo.

Anecdotalario

"Si queréis saber qué es una ópera, os diré que es una obra estrambótica construida a base de poesía y música, en la que el poeta y el músico, estorbándose mutuamente, hacen un mal trabajo a costa de grandes esfuerzos..."

Charles de Saint-Évremond (1616-1703).

Además de la frase anterior, hubo más en contra de la ópera. La que sigue es de Alfieri (¡contemporáneo de Mozart!):

"Acostumbrados como están, los italianos, a fastidiarse en los teatros sin gozar del teatro, han descubierto en la ópera una empalagosa recreación para sus oídos que, poco a poco, los ha convertido en incapaces para ejercer, en esos llamados teatros, cualquiera de las facultades intelectuales imprescindibles para sentir, saborear, juzgar o entender la auténtica tragedia. De esta manera, siendo ahora la platea italiana todo oídos y nada de cerebro, esos orejudos jueces no hacen sino promover escritores y actores cada vez más orejudos."

Durante el barroco, el violín, recién inventado a partir de las violas "da braccio" (instrumentos de cuerda que se tocaban en el "brazo"), pasó a ser el elemento básico para formar la orquesta de cuerda, otra creación de este período. Ésta estaba formada por violines primeros (4, por ejemplo), violines segundos (otros 4), violas (2), violonchelos (2) y contrabajo. Tanto las violas como los violonchelos, pertenecían a la familia de los violines. El contrabajo podía venir de la familia de los violines o bien de la de las violas da gamba (instrumentos de cuerda que se tocaban apoyándolos entre las piernas -"gambe", en italiano-). Algunos de los mejores constructores de violines de todas las épocas (Stradivarius, Amati) pertenecen al barroco.

Anecdotalario

Durante esta época, los compositores acostumbran a decidir ya a qué instrumentos encomiendan las diversas partes de una obra, aunque con cierta flexibilidad, no vaya a quedarse alguna partitura sin vender. Fijaos, si no, en esta frase:

"Per mancanza di tromba si può suonare con un violino" (si no tenéis trompeta, se puede tocar con un violín). No es que se parezcan demasiado ¿verdad?

Monteverdi, Albinoni, Vivaldi y Corelli (véase disco 5/Albinoni/Vivaldi Conciertos para Instrumentos de Viento/King's Consort/Hyperion 66383), fueron algunos de los grandes autores italianos del barroco. Los tres primeros escribieron óperas.

En Francia, el estilo era totalmente distinto y, en general, más sofisticado. Algunos de los principales autores fueron Lully, Rameau y Couperin (véase discos 6 y 7/Rameau y Purcell/Orchestra of the XVIIIth Century/F. Brüggen/Philips 426 714 y Tous les Matins du monde/Jordi Savall/Auvidis Travelling 4640).

Para seguir una obra de Marin Marais, otro gran compositor francés, véase la audición 5 de Tiempo y sonido.

En Inglaterra, el autor fundamental fue Henry Purcell y, por adopción, G. F. Händel. Véanse las audiciones 5 y 6 de Tiempo y sonido.

Alemania sufrió la Guerra de los 30 Años a comienzos del siglo XVII. Tras la devastación empezó un proceso que sería mucho más fructífero que el pelearse, gracias a los aprendizajes del arte italiano y francés.

Disco 8, movimiento 6. Harlequinade de Wassermusik de G. Ph. Telemann/Wassermusik/Musica Antiqua Köln/R. Goebel Archiv 413788

Para seguir este movimiento, véase la audición 1 de Tiempo y sonido.

Anecdótico

Telemann, el autor de la pieza anterior, fue el compositor más célebre de la Alemania de su tiempo. Si tenemos en cuenta que J. S. Bach fue contemporáneo suyo, el mérito es grande. ¿Cómo lo consiguió? Veamos un ejemplo de su picardía. En 1728 editó los primeros "fascículos" de la historia de la música. Y como tenía que venderlos -él era el responsable de todo, hasta de grabar las planchas-, puso los primeros movimientos de varias piezas en el primer fascículo; como quien dice, sólo los primeros capítulos de una novela. El que quedaba deslumbrado con los principios de las obras, tenía que comprar el siguiente fascículo -al cabo de dos semanas- para encontrar los segundos movimientos. Y en ese fascículo empezaba otra cosa fantástica que, desde luego, continuaba en el siguiente... Gracias al "marketing" (que tampoco nos hemos inventado nosotros, ¡qué cosas!), ahora tenemos una colección de música espléndida (25 fascículos) que se llama "Der Getreue Music-Meister" ("El fiel maestro de música"; y tan fiel, cada quince días sin falta). Listo, ¿verdad?

Disco 10, movimiento 2. Rondeau de la Suite II, de J. S. Bach.
J. S. Bach/Les Quatre Ouvertures o Suites pour orchestre/Le Concert
des Nations y La Capella Reial de Catalunya/J. Savall/Astrée-Auvidis E
8727

Para seguir este movimiento, véase la audición 1 de Tiempo y sonido.

Notaréis que es una pieza espléndida, pero más difícil de seguir que el brillante rondó de Telemann. J. S. Bach es la culminación expresiva del barroco, pero Telemann tenía un don especial para la comunicación y para la innovación.

Anecdótico

En Leipzig, en 1722, se hizo una especie de concurso-oposición (hasta eso es viejo, de hecho ya lo era entonces). Se presentaron Bach, Telemann y Graupner. ¿Quién ganó? Hoy en día diríamos que Bach. Pues no, fue Telemann. Y lo aprovechó, ¡faltaría más! Él trabajaba en Hamburgo y los consejeros no le dejaban componer para la ópera. Ya tenía bastante dirigiendo musicalmente las 5 grandes iglesias y componiendo 2 cantatas para cada domingo. Pero él quería escribir ópera y, cuando le comunicaron que tenía un puesto en Leipzig, dijo a los consejeros de Hamburgo: "Si no me dejáis hacer ópera, me voy a Leipzig". Y escribió óperas. ¡Vaya si escribió!

El segundo candidato escogido tampoco fue Bach. Fue Graupner. Pero se quedó en Darmstadt. Finalmente, ya que los dos buenos no podían, le dieron el puesto al tercero... Qué le vamos a hacer...

¡Ah!, todo eso es verdad. Parece mentira.

El Clasicismo (segunda mitad del siglo XVIII)

Anecdótico

-En 1756, un señor escribió un libro, tuvo un hijo y quién sabe si plantó un árbol. El señor se llamaba Leopold Mozart, el libro fue uno de los tratados más importantes del clasicismo y de la literatura violinística en general (Gründliche Violinschule) y el hijo se llamó Wolfgang Amadeus Mozart. ¡No está mal!

-Cuando W. A. Mozart tenía 14 años, ya hacía de las suyas. El Coro Papal cantaba, en Semana Santa, el Miserere de Allegri. Nadie podía sacar la partitura de la Capilla Sixtina, so pena grave. Al parecer sólo había tres copias. Era para uso estricto del Coro. Pues bien, Mozart la sacó. Pero sin hacer nada malo, porque la escribió de memoria, después

de escucharla. ¡Qué juventud! Ved que no es algo tan fácil de hacer.

Disco 4, movimiento 8. Miserere, de Allegri.
Palestrina y Allegri/Choir of Westminster Abbey/Simon Preston/Archiv
415517

El período clásico, el de Mozart y Haydn, concentró su actividad en Viena. Esa ciudad fue la capital musical del mundo. Ahí surge el primer gran repertorio para cuarteto de cuerda (primer violín, segundo, viola y violonchelo).

Para escuchar ejemplos musicales de estos autores, véase Tiempo y sonido.

Anecdótico

Los compositores de otras regiones que querían llegar lejos, tenían que pasar por Viena. Y eso tuvo que hacer el valenciano Vicent Martin i Soler, con bastante fortuna. El uno de mayo de 1786, W. A. Mozart presentó *Le nozze di Figaro* en Viena, con un éxito relativo. El 17 de noviembre del mismo año, V. Martin i Soler estrenó su ópera *Una Cosa rara*, con un gran éxito. El propio Mozart, más adelante, incluyó un fragmento de *O quanto un sí bel giubilo*, de *Una Cosa Rara*, en *Don Giovanni* e hizo gritar a Leporello: "Bravi! Cosa Rara!"

En esa época se inventó el "crescendo" de grandes dimensiones, como recurso expresivo. Se empezaba muy suave, aumentando de volumen gradualmente, hasta llegar al éxtasis. Eso produjo un gran efecto. Pensemos que, en el período clásico, se consolida la orquesta de cuerda, a la que se van incorporando paulatinamente los instrumentos de viento (2 trompas, 2 fagotes, 2 oboes, 2 flautas, 2 trompetas, 2 clarinetes) y la percusión, que tenían intervenciones más esporádicas en el barroco.

Anecdótico

"Se dice que, cuando Jommelli hizo escuchar eso en Roma, por primera vez, [un "crescendo" espectacular, seguido de un "diminuendo" - es decir, el efecto contrario-], el público se fue levantando poco a poco de sus asientos con el "crescendo" y no se atrevió a respirar de nuevo hasta que llegó el "diminuendo", momento en el que se dieron cuenta de que estaban totalmente fuera de aliento. Yo mismo he podido comprobar este efecto en Mannheim."

J. F. Reichardt (1774).

¿Os creáis que eso sólo ocurría en los macrofestivales de rock?

Disco 14, movimiento 4. Obertura de las Bodas de Fígaro, de W. A. Mozart. Mozart/Overtures/Tafelmusik/Bruno Weil/Sony 46695

Se trata de una estructura:

0' 00"	A
0' 55"	B
1' 55"	Enlace (o desarrollo en la mínima expresión)
2' 10"	A
2' 41"	B'
3' 42"	Coda

En realidad es una "forma-sonata" sin desarrollo, pero de momento podemos pasar directamente a 3' 42" y escuchar sólo esta coda.

En esta obertura, cuando la pieza ya queda "redonda" (A B A B'), Mozart nos dice: -pues todavía hay más. Y empieza el mejor "crescendo" -o uno de los mejores- de la historia de la música (¡ah!, no malgastéis la pieza hasta que podáis hacerla sonar en un buen equipo, con volumen real).

Hacia finales del siglo XVII, los instrumentos de teclado más importantes eran el órgano y el clavicémbalo. El piano no existía. Fue a comienzos del siglo XVIII cuando Bartolomeo Cristofori presentó un invento algo disparatado -en aquel momento, prácticamente ningún compositor importante le hizo caso-. Se llamaba algo parecido a "clavicembalo col' piano e forte". Y con ese nombre no se podía ir muy lejos. Se lo pusieron porque era un clavicémbalo modificado -hoy, quizá lo llamaríamos "turbo"- . Las teclas, en lugar de mover púas que pellizcaban las cuerdas, como en el clavicémbalo, accionaban pequeños martillos que las golpeaban. La diferencia fundamental no era el "timbre", o tipo de sonido del instrumento -aunque también era distinto-, sino que podía tocar suave ("piano") y fuerte. Esto no era posible lograrlo con el clavicémbalo, porque, independientemente de la fuerza que se hiciera en el teclado, las púas siempre pellizcaban igual.

Ahora, con el nuevo "pianoforte" o "fortepiano" -en seguida empezaron a reducirle el nombre-, si se pulsaba con mayor contundencia, los macillos golpeaban más fuerte y el sonido era más potente, claro. Pero hasta 1750, con la llegada del clasicismo, el nuevo instrumento no se abrió camino. Cuando la dinámica (la diferencia de volumen sonoro) consiguió entrar con fuerza, el clavicémbalo, la flauta dulce -el mejor instrumento de viento en cuanto a riqueza de articulación, pero muy limitado en la dinámica-, la viola da gamba y otros fueron desapareciendo.

El clarinete -uno de los instrumentos de viento menos dotados para la articulación y mejores en la dinámica- siguió un proceso similar al del piano. La primera noticia que tenemos de él es de 1710 -aproximadamente como el invento de Cristofori-. Durante el barroco convenció a pocos compositores (Vivaldi, Händel, Telemann...), pero durante el clasicismo entró con fuerza en todos los terrenos.

El Romanticismo (siglo XIX)

Durante el Romanticismo, la línea germánica, que había sido tan importante durante el clasicismo vienés, continúa. El primer cuarto del siglo XIX vio la muerte de Beethoven (1827), Schubert (1828) y Weber (1826). El segundo cuarto fue para Mendelssohn y Schumann. Y la segunda mitad del siglo vio las figuras de Brahms y Wagner, pero también la entrada de los nacionalismos (Dvorak en Chequia, Grieg en Noruega, el ciudadano del mundo Liszt en Hungría...). La música más popular tuvo en los vales de Strauss un gran esplendor.

Francia volvió a la escena internacional con Berlioz y Chopin (polaco y mallorquín-francés de adopción). E Italia siguió con la ópera. Los nombres de Rossini y Verdi, entre otros, son justamente reconocidos.

Para seguir ejemplos musicales de estos autores, véase Tiempo y sonido.

Anecdótico

Veamos a Rossini (atrib.) dando consejos a un joven colega:

“(Si tienes que componer la obertura de una ópera) espera hasta la tarde anterior a la noche del estreno. No hay nada mejor para la inspiración que la necesidad, ya sea en la forma de un copista esperando tu trabajo, ya sea bajo la coacción de un empresario histérico tirándose del pelo ante ti. En mi época todos los empresarios de ópera de Italia estaban totalmente calvos a los treinta.

Escribí la obertura de Otello en una pequeña habitación del Palacio Barbaja, en la que el más calvo y feroz de esos empresarios me había encerrado por la fuerza, dejándome sólo un plato de macarrones y la amenaza de que no saldría vivo de la habitación hasta que hubiera terminado la última nota. Escribí la obertura de la Gazza Ladra el día del estreno, en el mismo teatro, donde permanecía encerrado a cal y canto por el director, y vigilado por cuatro mozos del teatro que tenían instrucciones precisas de ir echando por la ventana, página a página, mis manuscritos para pasarlos a los copistas y hacer las partes instrumentales. En el caso de no tener más hojas que ir tirando, debían tirarme a mí por la ventana.

Con el Barbero de Sevilla lo hice aún mejor. No compuse ninguna

obertura, simplemente utilicé una que estaba destinada a una ópera semiseria titulada Elisabetta. El público quedó encantado.

La obertura para el Conte Ory la escribí pescando, con los pies en el agua y en compañía del señor Aguado, que estaba hablándome de las finanzas españolas. La de Guillermo Tell fue hecha bajo circunstancias semejantes, más o menos. Y en cuanto a Mosé, simplemente no escribí ninguna obertura.

Gioacchino Rossini

El siglo XX

El siglo XX ha sido un período de grandes cambios. Las ideas de Newton, que habían explicado el mundo durante siglos, fueron superadas por las de Einstein. Toda una serie de pintores (Kandinsky con el arte abstracto, Picasso con el cubismo) dejaron a un lado la perspectiva cónica, que había formado parte de los cuadros desde el Renacimiento.

Es en este contexto donde debemos situar a los grandes autores y sus hallazgos extraordinariamente innovadores: Schönberg (siguiendo la línea germánica), Stravinsky (siguiendo la línea del nacionalismo ruso a través de Rimsky y la francesa), Bartok (nacionalista). En un campo no tan innovador tendríamos a Puccini (ópera italiana), por ejemplo. Todos ellos habían tenido unos predecesores muy importantes en Debussy, Ravel (línea francesa), Mahler (línea germánica), etc. y unos sucesores en L. Berio, G. Ligeti, etc.

Para seguir a Stravinsky o Debussy, véase Chistes musicales célebres de todas las épocas.

Disco 24, movimiento 6. Hungarian Rock, de György Ligeti (nacido en 1923). György Ligeti/Wergo 60100-50

Con el Cakewalk recomendado en el itinerario de chistes, Debussy inició "la importación" en Europa de la música negro-americana. Después le siguieron Ravel (blues), Stravinsky, Hindemith (ragtime), Martinu (charlestón). Ligeti compuso un rock magnífico, para clavicémbalo. Es un buen ejemplo de obstinado (véase Tiempo y sonido).

Anecdótico

-El gran físico Einstein tocaba el violín como aficionado e hizo una especie de pacto con el compositor nacionalista Martinu: -Si tú compones unas piezas lo bastante fáciles para que las pueda tocar con mi violín, yo te explicaré la teoría de la relatividad de una manera comprensible.

Las piezas existen y Einstein las pudo tocar, pero Martinu nunca

pudo entender la teoría de Einstein, explicada por un gran científico aficionado a la pedagogía... y al violín.

Las piezas son las Five Madrigal Stanzas. Las podéis encontrar en el disco Hyperion 66133.

-Puccini escuchó a Schönberg. Y dijo: "¿Quién puede decir que Schönberg no será un punto de partida hacia un gran logro en un futuro lejano? Pero de momento, o no entiendo nada de nada, o estamos tan lejos de una realización artística concreta como Marte lo está de la Tierra." ¡Caramba! Si escucháis a Puccini (disco 21) veréis que su gusto -exquisito- no podía entrar en la música -extraordinaria- de Schönberg. Pero nosotros podemos disfrutar de las dos.

3/ Chistes musicales célebres de todas las épocas

Nota: encontraréis chistes musicales al final de cada capítulo de Tiempo y sonido, el itinerario básico para aprender audición. Los que hay aquí ya son para dar un paso adelante.

Si desarrollamos el sentido del humor musical de los chicos y chicas, veremos que tendremos algunos ases en la manga para cuando necesitemos volver a captar su atención. Pero ésta no es la razón básica de este itinerario.

En realidad, una de las pruebas fehacientes de que conocemos a fondo un idioma, es poder captar todas las sutilezas de su sentido del humor. Con el lenguaje musical ocurre más o menos lo mismo. Por eso hemos incluido, en todas y cada una de las fichas de Tiempo y sonido, al menos una de las innumerables bromas con que nos han obsequiado los grandes compositores de todas las épocas: es el apartado que denominamos Scherzo. Ni que decir tiene que el autor más citado en ese apartado es Joseph Haydn, probablemente el músico más pícaro de toda la historia; pero no nos faltarán los pequeños chistes de personajes como: Henry Purcell, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Johann Strauss, Claude Debussy o Igor Stravinsky. Y eso que sólo ofreceremos una pequeñísima muestra, para abrir el apetito. Hay muchísimos más para descubrir por nosotros mismos. Pero tampoco es ésta la cuestión fundamental.

Lo que realmente se pretende es ayudar a desarrollar la capacidad de saber escuchar música, ya desde la primera audición. Gracias al sentido del humor -un chiste "funciona" la primera vez-, podremos introducir a los chicos y chicas en la riqueza del concierto, como acto especial y único. Si nuestros oyentes adquieren el gusto por la música en directo, por las nuevas obras, por versiones personales de piezas ya conocidas, tendrán un mundo repleto de oportunidades para enriquecerse y disfrutar. Y eso sí que es importante.

En la música encontramos a menudo piezas con "buen humor". Pero a veces, el compositor da un paso más: el humor, el chiste. Como en cualquier otro lenguaje, los hay de muchos tipos. Veamos algunos.

El ingenio

W. A. Mozart, en una de sus danzas alemanas, nos coloca sobre un trineo cuando nada lo hacía suponer (véase Scherzo de la audición 6 de Tiempo y sonido). En esta otra danza nos sitúa en un contexto deliciosamente popular, con la viella de rueda. Fijaos en que siempre es después de habernos dado expectativas de "normalidad".

Disco 15, movimiento 4. Danzas Alemanas K 602 de W. A. Mozart.
 Pongamos la que empieza a los 3 minutos y 28 segundos.
 Mozart/Danzas Alemanas y Marchas/Academy of St. Martin in the
 Fields/Neville Marriner/Philips 416 484

3' 28"	A	A (3' 39")	B (3' 50")	A (4' 01")	1ª DANZA
4' 11"	C	C (4' 22")	D (4' 33")	D (4' 44")	TRÍO
4' 55"	A	B (5' 05")	A (5' 16")		1ª DANZA

Reírse de...

Parece que Beethoven, en el Allegretto scherzando de la Octava Sinfonía, quiso reírse de Maelzel, el inventor del metrónomo (entonces se llamaba cronómetro). Fijaos en los instrumentos de viento, que van muy "a tiempo"..., siguiendo la marca de M.M. = 88 (es decir, Metrónomo Maelzel a la pulsación de 88).

Si disponéis de uno (antiguo, de aquéllos que hacen tictac), llevadlo. El gran musicólogo y pianista William Kinderman ha colocado esta anécdota en el saco de las historias inventadas a posteriori. Pero, puede continuar siendo útil.

Disco 16, movimiento 6. Allegretto scherzando de la Octava Sinfonía de Beethoven.
 Beethoven/Orchestre Révolutionnaire et Romantique/Gardiner/Archiv
 447063

Haydn, en el Scherzo de la audición 1 de Tiempo y sonido, parece reírse de aquellos elementos del público que tienen prisa por demostrar que son siempre los primeros en aplaudir.

El absurdo

La reducción al absurdo de alguno de los parámetros musicales, es otro motivo de broma. Cuando Rossini hace que el "tempo" vaya casi más rápido de lo que es realmente posible pronunciar...

Disco 21, movimiento 3. Largo al factotum de Il Barbiere di Siviglia, de Rossini.

A partir de 4' 13".

Y no es la única vez que lo hace en esta célebre ópera buffa...

Purcell, en el Scherzo de la audición 5 de Tiempo y sonido, reduce al absurdo la figura del obstinado, con un obstinado de una sola nota.

Rossini también lo hace en sus Pecados de vejez. La cantante se pasa toda la obra cantando una sola nota (Adieux a la vie!). Podéis encontrarlo en el disco Opus 111 30-70.

La Incongruencia

En el Scherzo de la audición 4 de Tiempo y sonido (Sinfonía 93 de Haydn), comprobaréis lo que es una coloquial "salida de tono" en música: la incongruencia del fagot después de toda la divertida preparación.

Disco 14, movimiento 2. Obertura de Die Entführung aus dem Serail (El Rapto del Serrallo), de Mozart.
Mozart/Ouvertures/Tafelmusik/Bruno Weil/Sony 46695

Si ponéis el volumen suficientemente alto, veréis porqué la gente se asustó de veras cuando entraron los instrumentos de percusión (7") (véase Herramientas para hacer música). Es fácil saber quién conocía la pieza y quién no. El que dé un salto desde la silla no la conocía, diga lo que diga.

Podéis completarlo con la célebre Sinfonía La Sorpresa de Haydn.

Y ahora un par más para expertos consumados:

La parodia

Cuando Igor Stravinsky convirtió en suya una obra tan conocida como el Happy Birthday, decidió hacerlo desde una perspectiva bastante divertida. Comparadla, por ejemplo, con la respetuosa versión que hizo del himno norteamericano, The Star-Spangled Banner.

Disco 23, movimientos 1 y 2. Greeting Prelude y The Star-Spangled Banner, adaptadas por Stravinsky.
American Stravinsky/Robert Craft/MusicMasters 67113

Si hay algún alumno que cumpla años...

Richard Wagner escribió el Tristán e Isolda, una ópera maravillosa, ya desde el comienzo, con el motivo que conduce al célebre "Acorde del

Tristán". Debussy decidió parodiar ese motivo en un contexto no del todo adecuado: un cake-walk (danza de los negros americanos con ritmos próximos al ragtime).

Disco 22, movimiento 12. Golliwogg's Cake-walk de Debussy.
Claude Debussy/Images y Children's Corner/Michelangeli/Deutsche
Grammophon 415372

La parodia del comienzo del Tristán (las cuatro primeras notas) aparece en:

1' 14"

1' 21"

1' 32"

etc.

Sólo para cuando hayan oído el comienzo de la ópera varias veces.

Epílogo

La mayoría de los que rondamos -o sobrepasamos- los cuarenta hemos recibido una formación musical que, desgraciadamente, se explica en pocos segundos: nada de nada. La escuela no nos ofreció ni una sola migaja de este campo tan privilegiado para la cultura romántica europea. Se sobreentendía que la música era exclusivamente para los que podían pagársela como lujo suplementario. Los que, a pesar de todo, tenemos oído y querencia por el arte de los sonidos, podíamos optar por cursar estudios musicales de conservatorio o formarnos a trancas y barrancas con una docena de discos y apenas un par de libretos. Pero al conservatorio, desde luego, sólo podían ir los que aspiraban a hacer carrera como músicos profesionales. Y los que queríamos ser cualquier otra cosa y, sin embargo, aspirábamos a una aproximación más o menos remota de instrucción musical, no teníamos más camino que ir a salto de mata. Por suerte, ya coincidimos con la era del disco microsurco de treinta y tres revoluciones, que pronto puso a nuestro alcance un considerable volumen de música. Pudimos convertirnos, al menos, en escuchadores de música, en viciosos del disco y de la sala de conciertos. Pero aun así, éramos todavía unos oyentes improvisados, que habíamos crecido como los árboles de la rambla. En mi caso, debo confesar que no supe empezar a enderezar mis hábitos de escuchador musical hasta que di con el libro del compositor norteamericano Aaron Copland, *Cómo escuchar la música*, que todavía hoy me parece una buena fuente de inspiración para los oyentes autodidactas.

No es que las generaciones más jóvenes lo hayan tenido mejor que nosotros, pero desde entonces ha habido algunos cambios positivos: la vida concertística del país se ha enriquecido notablemente, el mercado discográfico se ha universalizado y ha multiplicado la oferta hasta cubrir prácticamente todo el abanico de la historia de la música y, al mismo tiempo, una cierta conciencia social de la necesidad de una formación musical mínima ha permitido el crecimiento de escuelas de música, métodos de enseñanza, corales infantiles, corales adultas, ciclos de conferencias musicales, etc.

Por desgracia, las múltiples reformas de la enseñanza que se han sucedido en el país en los últimos treinta años, no han mejorado extraordinariamente la oferta de formación musical en la enseñanza obligatoria. El trabajo que había que hacer era tan enorme que todos los parches que se han ido colocando, a menudo con la mejor fe del mundo, no han desembocado en una educación musical comparable, ni mucho menos, a la de otros países europeos más afortunados. Se necesitaban muchísimos más recursos, que probablemente el país no estaba preparado para facilitar, y de nuevo la educación musical ha acabado quedando, en buena medida, en manos de la buena fe de los maestros, que no reciben, ni mucho menos, todo lo que necesitarían para poder

desempeñar esa labor en buenas condiciones.

Es en este contexto donde cobra sentido el libro que tenéis en las manos. En la híbrida situación actual, en la que los programas escolares incluyen, sí, la música, pero los recursos para hacer efectiva la educación musical son, todavía, proporcionalmente muy limitados, el libro de Carles Riera debe ser una ayuda inestimable para los maestros, que pueden encontrar en él un equivalente escolar del ya clásico libro de Copland. A la bienvenida claridad de exposición del autor, experimentado en la enseñanza musical, se suma el sinfín de propuestas prácticas graduadas, que estoy convencido de que, para muchos maestros, serán una primera solución y, sobre todo, un estímulo para continuar por su cuenta.

Miquel Desclot

Bibliografía

- La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX, de Enrico Fubini (Alianza Música).
- The Oxford Anthology of Music (libros y discos).
- History of Instrumentation, de Heinz Becker (Arno Volk Verlag, Colonia).
- The Language of Modern Music, de Donald Mitchell (faber & faber).
- The Grove concise dictionary of music, editado por Stanley Sadie (Macmillan). Si es necesario, se puede consultar la New Grove de 20 volúmenes.
- A Dictionary of musical quotations, de Ian Crofton & Donald Fraser (Macmillan).
- Cómo escuchar la música, de Aaron Copland (Fondo de Cultura Económica).
- Words about Music, de John Amis & Michael Rose.

Copyright: Carles Riera Pujal