

PASADOS PRESENTES  
TRADICIONES HISTORIOGRÁFICAS  
EN LA MUSICOLOGÍA EUROPEA  
(1870-1930)

Andrea Bombi, ed.

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA  
2015



Esta publicación no puede ser reproducida, ni total ni parcialmente, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea fotomecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o por cualquier otro, sin el permiso previo de la editorial.

- © de los textos: los autores, CulturArts Generalitat Valenciana, Universitat de València, 2014.
- © de los textos de la antología: los herederos de los autores. Pese a los esfuerzos llevados a cabo ha sido imposible dar con los propietarios actuales de algunos derechos. Los editores agradecen las facilidades concedidas por la familia de Higiní Anglès.
- © de esta edición: Universitat de València, 2014.
- © de las traducciones (revisadas por el editor): Carla Bombi Ferrer (Gerhard), Jorge García (Combarieu), Antonio Gómez Schneekloth (Peter Wagner), María Luisa Villanueva Alfonso (Campos-Vendrix) y Laura Volpe (Cavallini y Chilesotti).

Coordinación editorial: Maite Simon

Maquetación: Celso Hernández de la Figuera

Cubierta:

Ilustración: John Melhuish Strudwick, *The Gentle Music of a Byegone Day* (1890)

Diseño: Celso Hernández de la Figuera

Corrección: Comunico-Letras y Píxeles S.L.

ISBN: 978-84-370-9651-3

Depósito legal: V-1296-2015

Impresión: Guada Impresores, S.L.

## ÍNDICE

PRESENTACIÓN.....	9
-------------------	---

### I

#### XXXXXX

Problemas de la historiografía musical: El caso de Higinio Anglés y el medievalismo, <i>Juan José Carreras</i> .....	19
La musicología alemana de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, entre filología y aislacionismo, <i>Anselm Gerhard</i> .....	53
Jules Combarieu y la historia comparativa de la música, <i>Remy Campos y Philippe Vendrix</i> .....	69
El nacimiento de la historiografía musical en Italia durante la segunda mitad del siglo XIX y los problemas del método histórico, <i>Ivano Cavallini</i> .....	85
José Subirá en el contexto de la historiografía musical española, <i>Pilar Ramos López</i> .....	105
Charles Bordes en el oasis vasco: el cancionero folclórico y la música litúrgica como origen de la musicología española, <i>Carmen Rodríguez Suso</i> .....	129
<i>En nombre del arte y de la Iglesia</i> : Vicente Ripollés y la reforma cecilianas, <i>Andrea Bombi</i> .....	169

### II

#### ANTOLOGÍA DE TEXTOS

Introducción a <i>El Còdex musical de Las Huelgas</i> , <i>Higinio Anglés</i> .....	205
La música en España, <i>Higinio Anglés</i> .....	209
La evolución de la música: apuntes sobre la teoría de H. Spencer, <i>Oscar Chilesotti</i> .....	213
La historia de la música, <i>Jules Combarieu</i> .....	227
La música en el pueblo vasco y la música del pueblo vasco, <i>Nemesio Otaño</i> .....	235
La obra del maestro Pedrell en la restauración de la música religiosa, <i>Vicente Ripollés</i> .....	251
«Palabras preliminares» a <i>La tonadilla escénica</i> , <i>José Subirá</i> .....	265
Universidad y musicología, <i>Peter Wagner</i> .....	273
SOBRE LOS AUTORES .....	293

## EL NACIMIENTO DE LA HISTORIOGRAFÍA MUSICAL EN ITALIA DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX Y LOS PROBLEMAS DEL MÉTODO HISTÓRICO

*Ivano Cavallini*

Università di Palermo

Recientemente he tenido la oportunidad de leer un artículo bastante curioso sobre los símbolos musicales utilizados en los billetes de banco de los países europeos hasta la llegada del euro. Un ensayo breve pero denso, en el que el etnomusicólogo rumano Marian-Bălașa (2003), a través de una atenta lectura iconológica de las imágenes, consigue descifrar algunas actitudes que nacen de la seguridad o inseguridad política de los gobiernos. El autor afirma que, mientras que el dólar estadounidense ha permanecido invariable a lo largo del tiempo, algunas divisas del viejo continente han sufrido modificaciones que sugieren inestabilidad, deseo de consenso, temor a posibles divisiones étnicas y preocupación por un sentimiento nacional poco desarrollado. Es emblemático el caso de Hungría que, en 1997, sustituyó la efigie del compositor Béla Bartók en el billete de 1.000 *forint* por aquella más tranquilizadora del rey Matías Corvino. El Estado magiar, a diferencia de Italia o Austria, que han recurrido a las figuras de Bellini y Mozart conocidas solo por las personas cultivadas, prefirió adoptar el símbolo tanto de la defensa de la patria como del humanismo europeo: un icono que *habla* a todos los estratos de la sociedad y que es la prueba de la actualidad de los conceptos de estado y nación después de las guerras de los Balcanes y la disolución del comunismo.

Este preámbulo me permite afrontar con comodidad un tema bastante complejo. O sea, la música en la cultura de los italianos desde 1861 hasta 1918 que, aunque con algunos anacronismos, implica la revisión de situaciones análogas a las de los países de reciente creación en la Europa centro-oriental.

Aparte del alcance nada desdeñable de los problemas civiles que siguen sin resolverse en Italia ciento cincuenta años después de la unificación, cabe aclarar el significado del término *cultura*, que puede generar confusión al añadirle el ambiguo atributo de *musical*. Este adjetivo me obligaría a reseñar acontecimientos ya conocidos acerca de las fortunas del melodrama, como producto propio de la tierra del *bel canto*, o sobre la influencia de Richard Wagner en los compositores activos después de 1870, o sobre la repercusión de los conciertos de abono y la pasión elitista por el arte instrumental. En cambio, quisiera iluminar un periodo de la vida nacional en el momento en que la música se convirtió en objeto de estudio científico al igual que la lengua y las tradiciones autóctonas y, como tal, motivo de orgullo para determinados estudiosos quienes, sin apoyo alguno por parte de universidades y conservatorios, contribuyeron a instituir la musicología en la península italiana, y también prepararon el terreno para el artificio histórico de una penetración del *melos* popular en la música culta, artificio cargado de valores políticos para la defensa de la cultura italiana *amenazada* al norte y al oeste de los Alpes (Cavallini, 2000).

La única voz, acreditada pero desoída, que se adelantó a los tiempos augurando la recopilación de los cantos populares para refundirlos en el melodrama fue la de Giuseppe Mazzini. En su *Filosofía della musica* –de 1836 y por tanto anterior a 1848, el año de la «primavera de los pueblos»–, el pensador animaba a los jóvenes músicos a desenterrar los «cantos nacionales de las historias patrias que [...] yacen ignorados en el polvo de los archivos» (Mazzini, 1939). Nuestros antepasados estaban entonces muy lejos de entender el sentido de aquellas palabras. Solo muchos años después, cuando Italia se convirtió de *Kulturnation* en *Staatnation*, pasando, según la definición de Friedrich Meinecke, de Estado de cultura con un idioma mayoritario a Estado independiente dotado de una autonomía administrativa propia, la generación de los veristas, de acuerdo con los muchos corifeos del drama wagneriano, empezó a propugnar una ópera histórica capaz de igualar el romanticismo épico que tanto gustaba a los alemanes del *Reich* (Meinecke, 1912).

Admiración, envidia y otros sentimientos difíciles de interpretar se hallan en la base del descubrimiento de la música de Wagner, mucho más amado por los intelectuales que por nuestros músicos nacionales hasta la década de 1870 (Guarnieri Corazzol, 1988). Paralelamente a las primeras formas de nacionalismo que proliferaron después de la unificación territorial –cuando se atribuyó *post factum* la fuerza cohesiva de los italianos a motivos étnicos y lingüísticos que encubrían las auténticas motivaciones políticas de la clase dirigente–, musicólogos y compositores trazaron un itinerario italiano de la épica midiéndose con la

historia del país, de forma que la historia, con sus elementos de verdad, pudiera transformarse en mito. Seducidos no solo por la lección del maestro sino también por la cohesión sin fisuras del pueblo alemán unido bajo el lema *Blut und Boden* ('sangre y tierra'), ellos opusieron a las sagas germánicas la exaltación del Renacimiento, el único patrimonio reconocido como auténticamente italiano por todos los países de Europa. Así nacieron óperas de dudoso valor artístico tales como *Cristoforo Colombo* de Alberto Franchetti (1892) o *I Medici* de Ruggero Leoncavallo (1893), quien recurrió a los estudios de Pasquale Villari y Giosuè Carducci –del cual fue discípulo en la Universidad de Bolonia–, valiéndose también de piezas entresacadas de antologías del siglo XVI, puestas a disposición por la aún incipiente musicología italiana.

La insuficiente armonización de niveles estilísticos contrastantes, es decir la inopinada combinación de música antigua, estilo de *romanza* y *Leitmotive*, no solo decretó el fracaso de aquellos dramas, sino que también marcó en general el ocaso de aquel *Musikdrama* en versión *mediterránea* anhelado por Leoncavallo, que pensaba en un *Crepusculum* afín a la tetralogía (Zoppelli, 1996). Un proyecto que no se apartaba mucho de aquel que ansiaba Gabriele d'Annunzio, quien albergaba el sueño de levantar «bajo el cielo latino» de Albano un teatro-templo más majestuoso que el de Bayreuth, tras fantasear en su novela *Il fuoco* con un Teatro de Apolo ubicado sobre el monte Janículo para forjar la estirpe itálica.

¿De dónde procedía tanto fervor por la renovación del arte nacional, percibida como un imperativo insoslayable? No resulta fácil contestar a esta pregunta sin recurrir a diferentes argumentaciones y, con respecto a la música, sin analizar el papel de la historiografía musical, que floreció entre las llamadas «historias especiales» después de la separación de la filosofía de la historia. Desafortunadamente, los estudiosos que han tratado el problema no han tomado seriamente en consideración tres aspectos fundamentales relacionados con el estatuto científico de la musicología. El primero se refiere a la convivencia de la disciplina con otras afines surgidas al amparo de la historiografía. El segundo concierne al gran impulso dado a la investigación con la difusión del positivismo y la consiguiente reflexión sobre los problemas de método. El tercero atañe a la enseñanza de la escuela histórica de la literatura italiana, que resultó ser muy importante para el reconocimiento de principios generales según los cuales iniciar el trabajo de clasificación del inmenso patrimonio del país, del que muy poco se conocía después de la unificación territorial –y en este contexto omitimos las actividades performativas de los «conciertos históricos» que aparecieron con mucho retraso en comparación con los experimentos llevados a cabo por los grupos de música antigua de Francia, Alemania e Inglaterra (White, 1973; Di Pasquale, 2000).

Con respecto al primero de los tres aspectos, es incuestionable que el beneficioso cambio de rumbo dado a los estudios históricos por profesionales de la talla de Michelet, Ranke, Tocqueville y Burckhardt había llevado a una revisión radical de la concepción de la historia, hegelianamente destinada a sacrificar los hechos concretos en nombre del «conocimiento especulativo». Tras transformar en teoría científica la especulación de la que Hegel argumenta en negativo en las *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (1837), la filosofía se veía ahora obligada a abdicar en favor de la historia, al menos hasta la llegada de la doctrina de Benedetto Croce. Frente a la tradición de la historia pensada y escrita por los filósofos, quienes deducían lo real de lo universal de acuerdo con lógicas apriorísticas, Antonio Labriola reaccionó enérgicamente, decidido a censurar las perspectivas falaces de la filosofía de la historia cuando se proponía en forma de relato universal y acientífico de los acontecimientos, puesto que desde hacía tiempo la «narración» era la función principal de la historiografía, articulada con criterios que podían proporcionar consistencia a la exégesis a través de la «investigación sobre los métodos, los principios y el sistema de los conocimientos» (Labriola, 1973: 32):

los estudios científicos que hace ya mucho tiempo han puesto al día la historiografía tradicional, la dirigen cada vez más hacia una representación meditada de las causas intervinientes en un determinado periodo tanto particularmente como en su conjunto. Sin embargo, aunque esta se beneficie de la ciencia como apoyo y fundamento, su función sigue siendo la de narrar y explicar. Y precisamente por esto la filosofía de la historia no puede ni debe ser una historia universal relatada de forma filosófica, sino más bien una simple investigación sobre los métodos, los principios y el sistema de los conocimientos históricos.

Fueron las enseñanzas de historiadores y lingüistas, admirablemente sintetizadas por Pasquale Villari en el ensayo de 1866 *La filosofia positiva e il metodo storico*, las que alentaron el aumento de los estudios positivos en Italia, enmendando el conflicto entre ciencia y filosofía mediante la absolutización de formas parciales del saber (Villari, 1868: 1-36). La teoría de la que nace el epítome del profesor del Istituto di Studi Superiori de Florencia es muy simple. Él observa que en cualquier época los filósofos han tratado de reconocer las causas de los primeros principios sin ponerse de acuerdo en el significado de la metafísica y sin dar respuestas a las exigencias prácticas de la vida. Había llegado pues el momento de interrogarse no sobre el *porqué* de los hechos sino sobre el *cómo*. Además, el método experimental podía aplicarse incluso a las

disciplinas del espíritu, al ser el positivismo un sistema de pensamiento que permite indagar objetivamente las «condiciones en las que el arte florece o decae» y las consecuencias que esto conlleva «en el espíritu humano y en la sociedad» (ibíd.: 22). Villari asevera que, para comprender la historia, hace falta llegar a conocer la cultura de un pueblo actuando como un geólogo que analiza las capas que conforman el suelo; por el mismo motivo, sostiene, es necesario examinar «los dialectos, los cantos del pueblo y del primitivo [así como] las mitologías más burdas», en cuanto que «la canción del pueblo y el canto del primitivo nos permiten estudiar al hombre» (ibíd.: 31). Tales conceptos fueron resumidos con finura por Benedetto Croce, quien estigmatizó los defectos de las filosofías de la historia del periodo romántico y puso de manifiesto las aporías del mecanicismo en la «inducción causal», inaugurada por los positivistas con el invento de la ciencia histórica:

Su intención era la de hacer lo contrario de lo que habían hecho las filosofías de la historia; y al haber estas actuado con el concepto de finalidad, todos ellos juraban actuar con el concepto de causa y, generalizando más y más, las causas o la causa de todo el transcurso histórico: aquellos [los filósofos idealistas y los historiadores románticos] habían buscado una dinámica de la historia, y ellos laboraban por una mecánica de la historia, por una física social [...].

[De las] doctrinas positivistas [...] por doquier se observan indicios de su eficacia. Por todas partes y ante todo en el prejuicio que han consolidado (y que convendrá pacientemente limar y eliminar) de que la historia, la historia verdadera, se construye con el método naturalista y utiliza la *inducción causal*; y además, en los múltiples conceptos naturalistas con los que han impregnado el pensamiento moderno: raza, herencia, degeneración, imitación, influencia, clima, factores históricos, etc. (Croce, 1917: 325).

El acatamiento espontáneo de dichos preceptos por parte de la musicología permitió a muchos estudiosos afrontar cualquier tipo de lenguaje musical, rechazar la estética romántica del sentimiento asociado a los símbolos sonoros y dedicarse a la recopilación de los materiales hallados proponiendo comparaciones sagaces en cuanto a formas y géneros. Personajes relevantes de la llamada «arqueología musical» del calibre de Oscar Chilesotti, Luigi Torchi, Alessandro Biaggi y Amintore Galli se empeñaron en esclarecer las reglas, las características formales y los estilos de la música antigua, emprendiendo aquel estudio comparativo y estilístico que desvelaría las semejanzas, el parentesco y los procesos de filiación. Estos musicólogos –la mayoría de los cuales eran aficionados, pocos



los que procedían del ámbito de la composición y contados los que tuvieron la oportunidad de aprender la *Musikwissenschaft* en las universidades de Leipzig y Viena— describían sobre todo el arte de autores casi desconocidos para eludir mejor el canon y definir los contextos epocales, tal y como demuestran las gloriosas empresas de Casa Ricordi, como la *Biblioteca di Rarità Musicali*, cuyo editor fue Chilesotti de 1883 a 1915, y el *Arte Musicale in Italia*, cuyo editor fue Torchi de 1897 a 1907 (Cavallini, 2005; Criscione, 1997).

La cuestión del canon en la historiografía de la segunda mitad del siglo XIX debe reconducirse dentro de los límites propios de la oposición monumento-documento, inherente a numerosas historias especiales. Se encuentra muy bien formulada en el prólogo del primer tomo del *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, fundado en Turín en 1883 por Rodolfo Renier, Arturo Graf y Francesco Novati. Se destaca allí la coincidencia entre los dos términos —que suena a declaración de intolerancia hacia la llamada «incomparabilidad» del texto (valorada erróneamente a través de las características de originalidad)— con el fin de apreciar las influencias del idioma, del pensamiento y de la historia de la época a la que el propio texto pertenece. Algunos artículos de Graf, «Attraverso il Cinquecento» (1888) y el anterior «Di una trattazione scientifica della storia letteraria» (1877), con un marcado carácter de manifiesto, ostentan sin reticencias un gran interés por los fenómenos costumbristas —por ejemplo: los juglares antes que Ariosto, o las poetisas cortesanas y el petrarquismo sin Petrarca— (De Liguori, 1986). Todo esto a fin de construir una imagen de la literatura basada en modelos científicos indiscutibles, es decir sacando a la luz una cantidad de pruebas concretas suficientes para evitar interpretaciones someras. En efecto, se ignoraba la categoría de los poetas ilustres frente a los poetas menores, con el fin de admitir un solo y único Parnaso, el de la cultura literaria, donde el documento tiende a equipararse al monumento en vista de un trabajo de reordenación que serviría como elemento disuasorio ante cualquier arbitrio, y que llevaría en última instancia a una «historia objetiva» de la literatura (Guglielminetti, 1986).

La elección, tanto pragmática como brutal, aniquiló el esfuerzo de Francesco De Sanctis —quien, al redactar la *Storia della letteratura italiana* (1870-1872), actuó sin una historia de la lengua, sin una historia de la crítica y con escasa confianza en la filología— y, por lo que nos afecta, fue bastante coercitiva con respecto a la musicología, que quedó cautivada por el modelo que proponían los estudiosos positivistas. Modelo que respondía al propósito de superar la irracional preceptiva romántica en torno al significado de la música, considerando que también en el arte, como en la naturaleza, existen leyes objetivas. En efecto, es sabido que el atractivo que ejerció la *Naturwissenschaft* en los estudios históricos

llevó a considerar el cociente de autonomía e imprevisibilidad de los procesos humanos en un segundo lugar respecto a la determinación de las normas, de acuerdo con una lógica cuantitativa que se convirtió en el fundamento también para la música. Así, el elogio a la científicidad de la crítica, reclamado por Graf en la alocución realizada en 1877 para el curso de literatura, fue retomado en el primer número de la *Revista Musicale Italiana* (1894), en un editorial que ensalza las conquistas de la historiografía literaria elevada a «dignidad de auténtica ciencia», diferencia de forma no argumentada (y por tanto ambigua) entre *obra* y *documento histórico*, y que proclama además la adhesión al método inductivo para una historia de la música verdadera y moderna. A fin de apartarla del «subjetivismo irreflexivo», así en la parte inicial que evoca el célebre *wie es eigentlich gewesen* de Leopold von Ranke, la materia debía analizarse en sus componentes técnico-formales según el transcurso de las épocas, para luego establecer «lo que atañe a su historia, a su estética, a su filosofía». Tres ámbitos que, con sus métodos particulares, llevarían a la «síntesis del movimiento actual en torno a la música».

Con algunos correctivos, estos parámetros evocan el auspicio a la unión del método biográfico, estético e histórico, auspiciada en 1877 por el omnipresente Graf en las *Considerazioni intorno alla storia letteraria, a' suoi metodi e alle sue appartenenze* (para las cuales véanse De Liguori [1986 y 1997]). Donde por *biográfico* se entiende la narración de la vida del autor, precisando la «relación con los estados de ánimo» reconocibles en las obras; por *estético* se entiende la asignación del lugar que le corresponde a cada uno de los textos en el cuadro de la literatura (es decir, localizando su significado en el recorrido realizado por el género de pertenencia); por *histórico*, finalmente, se entiende el estudio de las conexiones con los «hechos de la vida social» y «cómo estos influyen» en la obra. Sin embargo, el estudioso afirma que un «discurso perfecto sobre la historia literaria requeriría la combinación de estos tres métodos en uno solo», tal y como hacían los alemanes con la historia concebida como «espejo»:

Ellos diferencian una *historia interna* de una *historia externa* y anteponen esta a aquella. En la interna discurren las condiciones históricas y los datos generales: índole del pueblo, formas y normas de su vida, ideas que sustentan el pensamiento, cultura y lenguaje; luego orígenes y razones y desarrollos de cada género poético; en la externa discurren por orden cronológico de los autores, sus obras y todos los hechos que en general constituyen el aparato externo de una literatura.<sup>1</sup>

1. El papel de Graf se encuentra en De Liguori (1997: 62-101, esp. 82-83).

Una vez más, hay que observar que en el sistema literario preconizado por Graf, el sustantivo *autor* tiene un peso insignificante, al pertenecer a la historia externa. El profesor de literaturas neolatinas comparadas, por exceso de celo en rehuir la historia *a medaglioni* –es decir en forma de colección de retratos literarios–, ha centrado todo su interés en el *milieu*, adueñándose con soltura de un concepto adoptado en 1871 por Francesco Fiorentino, historiador idealista aunque fundamentalmente ecléctico, el cual «apuntaba a una síntesis entre inducción y deducción», a fin de conjugar en un único cuerpo *historia interna e historia externa* (Tessitore, 1991: 144-145). Un acercamiento beneficioso y pernicioso al mismo tiempo para la recién nacida musicología, ansiosa por organizar *ex nihilo* una historia de los géneros compositivos connotada por parámetros recurrentes y, sin embargo, descuidada con respecto al problema de la creación artística relacionada con las biografías y desconocedora de los problemas del público y de la recepción. Las nobles tentativas de Giuseppe Bocca, editor de la *Rivista Musicale Italiana*, estaban por tanto destinadas a permanecer en las filas de la investigación erudita, mientras que ni una sola de las historias escritas en aquellos años habría podido competir con la *Storia della letteratura* de Francesco De Sanctis. El temor excesivo a excluir datos y adquisiciones importantes que pudieran volver obsoleta la iniciativa negaba de forma ineluctable la posibilidad de redactar una historia de la música calcando los criterios delineados por los sacerdotes del positivismo. Paradójicamente, la voluntad de conseguir un método científico aniquilaba o volvía en extremo ambicioso el proyecto de una obra totalizadora, sometida al principio de la selección de acuerdo con una elección crítica objetiva. No es en absoluto casual que los mejores estudios, hasta cierto punto fiables aún hoy en día, sean aquellos dedicados a aspectos particulares de la disciplina, clasificables generalmente en el sector de una filología oprimida por el historicismo, en los que prevalece la idea de génesis y evolución de los cánones, con alguna esporádica revisitación del retorno cíclico con respecto al melodrama.

Tras decir esto, el sometimiento a dichos parámetros no le resta valor a la decisión de partir de cero, de prescindir de la historiografía de la primera mitad del siglo, para examinar todo género de música sin reservas ideológicas –aunque excluyendo el arte de las civilizaciones extraeuropeas de las cuales los italianos conocían poco, por haber llegado los últimos a la aventura política del colonialismo–. Al leer los trabajos de Torchi, Chilesotti o Galli, se percibe incluso que la música se había convertido en un campo de investigación colateral, pero de dignidad idéntica a la de la literatura, el teatro y el folclore y, por tanto, que ellos respondieron de forma consciente a la petición realizada *in primis* por los histo-

riadores para que se diera espacio al estudio de las civilizaciones en relación con las artes. De ahí nació la creciente conciencia de que era necesario crear lo antes posible una teoría historiográfica –aunque solo se la vislumbrara y nunca surgiera de verdad– que descansara en las investigaciones que producían la filología y la lingüística, sin olvidar las ciencias sociales. Además, historiadores, italianistas y musicólogos, con sus trabajos suscribían la confutación antirromántica de Villari, según el cual «en la poesía y en el arte hay un elemento que no es la obra, ni la creación individual del artista [...], sino una creación impersonal [...] de un ser colectivo que se llama pueblo» (Villari, 1894: 206-207). Por tanto, el loable aunque pretencioso programa de la *Rivista*, junto con los estudios de historia y estética preveía la expansión hacia la fisiología y la psicología de los pueblos (del alemán *Völkerpsychologie*, *recte*: psicodemología), así como la elaboración científica de todas las formas musicales, incluidas las más humildes, en cuanto expresión del auténtico folclore:

Serán estudios de estética de la música y de psicología comparada de las artes; ensayos de crítica general y especial; cuestiones de técnica musical; trabajos de historia sobre toda manifestación y forma del arte estudiada en un periodo de tiempo determinado o con respecto a la creación individual del artista; investigaciones biográficas; estudios de las ciencias especiales por cuanto consideran el fenómeno musical según las leyes que determinan su producción y sus efectos.

Y no solo cada género de música, sino todas sus formas, aunque fueran las más humildes y simples, serán objeto de un cuidadoso examen; el estudio de la música pura [o sea instrumental] se alternará con el de la melodramática; ni tampoco desdenaremos bajar del examen de las concepciones más inspiradas y eruditas para buscar los rudimentos de la melodía y del ritmo en los cantos primitivos, o para investigar la actitud musical de una nación en las canciones populares o en los temas de danza (*Rivista musicale italiana*, 1884: 3).

Tales aserciones evidencian que nada de lo que atañe a la materia debía quedar excluido. La investigación histórica, en sentido lato, debería haber acompañado también a la más exquisitamente analítica, aunque lo emprendido con cariz sistemático acabaría sometido a la imperiosa necesidad de reconducir los fenómenos a su dimensión histórica mediante el solo reconocimiento de la gramática compositiva.

Con respecto al método adoptado por los musicólogos, es necesaria otra distinción substancial. La etiqueta de positivistas que con torpeza se les endilgó

a Biaggi, Bonaventura, Chilesotti, Torchi y Untersteiner perjudica la ubicación de sus obras, que se inscriben en realidad en el marco de una actividad histórica impregnada de ascendencias filosóficas diferentes. Una valoración menos superficial deja intuir que el positivismo de los italianos correspondió *grosso modo* a una modalidad de la investigación y casi nunca a una filosofía (Cacciatore, 1997). No es casual que la sistematización de los datos y la praxis exegética se propusieran en forma de soluciones marcadas por el evolucionismo o el espiritualismo, que corroboran la existencia de dos niveles diferentes y al mismo tiempo entrelazados. El primero, de carácter cuantitativo, se basa en la total confianza en la acumulación de hallazgos por afinidad de género y semejanza de estilo. El segundo se funda en la periodización instaurada gracias al artificio crítico, sobre el cual se cierne, según los casos, el pensamiento de Spencer, Darwin, Taine, Hanslick y los neotomistas. Llegados a este punto, se puede afirmar sin temor que el estudio positivo coincidió más de lo que se creía con el método, establecido como un *a priori* para la contextualización histórica, mientras que el positivismo fue para algunos intelectuales una elevación del método a metafísica. Villari, el abanderado italiano de esta corriente del pensamiento, en el citado ensayo-manifiesto de 1866 se esforzó por demostrar que la nueva historiografía debía fundamentarse en un procedimiento argumentativo parecido al del método experimental para las ciencias naturales, introduciendo de esta forma una drástica reducción de la filosofía de Comte y Stuart Mill a una investigación estadística basada en la inducción, reducción que le valió críticas vehementes de los colegas extranjeros. De ahí que la escuela de los estudios históricos, incluida la musicología, hiciera prosperar formas de bilingüismo cultural en las que podían convivir el estudio positivo y la crítica inspirada en filosofías ajenas al positivismo. Junto con las aportaciones de una investigación que encontraba su fin en sí misma, se gestaron entonces escritos de interpretación histórica inspirados por doctrinas que se ajustaban mejor a la explicación diacrónica de los hechos según la dinámica de los procesos temporales. Sirvan dos ejemplos.

Luigi Torchi, que en Lipsia fue discípulo de Carl Reinecke y Salomon Jadassohn, publicó en 1890 una monografía sobre Wagner mediante la cual se propuso descifrar las «funciones creativas» a través de los procesos de «semejanza y sucesión» entre los «hechos del arte», citando textualmente a Comte. Esto porque «el genio, al igual que la naturaleza intrínseca que produce el hecho y la manera en que se produce, son inescrutables, a diferencia de las relaciones mencionadas» (Torchi, 1890: 8 y 11). En la sistematización de los datos, el autor considera la dramaturgia de Wagner como el último eslabón de una cadena que se remonta a la tradición operística de Mozart, Weber y Marschner. Sin embar-

go, revela también las causas civiles que contribuyeron a acrecentar la fama del maestro, reconocibles en el nuevo orden político marcado por Bismarck y en el arte de la guerra de Moltke. A fin de conseguir una visión correcta del fenómeno, y en la medida en que la música es un producto espiritual del medio, antes de describir los *Musikdramen*, el musicólogo boloñés hace largas divagaciones sobre el *Lied* y la historia de Alemania, remontándose a los conceptos de *race*, *milieu* y *moment* sacados de la *Philosophie de l'art* de Hyppolite Taine (1865). Valiéndose de un conocimiento profundo de la *Bildung* alemana, el musicólogo se hizo cargo de explicar la música del compositor y del variopinto fenómeno del wagnerismo que conquistaba Europa, optando por un procedimiento parecido al de la clasificación biológica de la especie. Si la crítica siempre había intentado asociar los sentimientos a las imágenes sonoras, afirma Torchi, había llegado el momento de tratar el arte con la misma actitud científica del botánico. Por lo cual denuncia lo limitado del juicio filosófico aplicado a la música, por carecer de cualquier conexión con la vida, mientras que el arte es un producto espiritual del medio. «De esta forma, la estética debe fundarse en los hechos acontecidos en su historia, en las relaciones constantes que se han reconocido entre la naturaleza de la obra de arte y la clase del pensamiento de los pueblos entre los que ella nació», sin preocuparse por perfilar la «relación entre [...] estados morales y su símbolo musical», tal y como hicieron los románticos (Torchi, 1890: 9). En efecto, el auténtico objetivo de la musicología, más allá del de oír y juzgar, es descifrar las «circunstancias que determinan el proceso de desarrollo de la música», trasladando el método de las ciencias de la naturaleza al ámbito de las disciplinas morales. Dicho estudio se complementa con una meditación objetiva sobre la psicología de los artistas y de la sociedad en la que actúan, comprobando las «aptitudes de su ingenio, el poder de su imaginación, el carácter y las propiedades de su arte nacional, de su poesía, la codificación de su lengua y su fonética» (Torchi, 1890: 93): tales afirmaciones nos remiten no solo a los ensayos de Villari y Taine, sino también al criterio de *correlatividad histórica*, como motor de las relaciones entre el espíritu individual y el espíritu colectivo coexistentes en la literatura, formulado por Graf (1877: 49).

Más larvadas son las referencias a Spencer y Darwin que, en cambio, ejercen de númenes protectores en la bibliografía de Chilesotti, quien, aun militando en las filas de la musicología positivista, unió al método utilizado por Torchi sus propias traducciones de Schopenhauer y la lectura de Nietzsche para oponerse a la música de Wagner (Cavallini, 2000). Del mismo modo que Max Nordau, quien tachó de proceso degenerativo el retorno a lo primordial (*Entartung*, 1892-1893), el estudioso véneto encontraba en el *Gesamtkunstwerk* no solo una excepción

ante la norma secular de la ópera de números, sino también una forma de recesión a estadios elementales de indefinición orgánica en la reunión de las artes (música, danza, poesía). De aquí nació la definición de «música con cuadratura indefinida», para aludir a la estructura abierta o sin solución de continuidad de los dramas de Wagner, así como la despiadada puesta en ridículo de la función de señal del *Leitmotiv*, comparado con un personaje que, en un drama declamado, entre una y otra vez en escena para repetir la misma frase. Incapaz de comprender la sugestión que se viene a crear mediante el uso de este aglutinante sonoro enlazado con el evento escénico, Chilesotti escribe que

el *Leitmotiv*, motivo conductor o motivo característico, inventado o, mejor dicho, aplicado por Wagner al melodrama, es un retorno a lo antiguo, tanto desde el punto de vista de esa vaga cantilena que se aparejó con tenacidad a la poesía primitiva, secundando su finalidad (fijarla fácilmente en la memoria), como de ese canto popular que plasmó las primeras composiciones polifónicas regulares. Y como motivo destinado a caracterizar a un personaje en la acción dramática, analizándolo de una forma bastante atrevida, el *Leitmotiv* sería burlesco porque, con respecto a lo que acontece en el escenario, equivaldría al efecto realmente risible de un personaje que, al entrar en escena, repite siempre las mismas palabras (Chilesotti, 1911: 83).

La preferencia otorgada a la ópera tradicional frente a la épica wagneriana adquiere para el estudioso el valor de una defensa con respecto a la historia del melodrama, que nunca antes había abandonado las formas cerradas, ni tampoco había puesto en primer plano el componente simbólico en detrimento de la belleza pura. Si en ningún momento de la evolución centenaria del teatro en música hubo otro condicionante sino aquel ligado a la búsqueda de la melodía fraseológicamente cuadrada, Wagner representaba una desviación del curso *natural* de los eventos o, peor aún, un absurdo realizado en nombre de una aspiración ética que transformaba de forma artificiosa las reglas del componer. Para evitar malentendidos, cabe decir que Chilesotti nunca aconsejó un retorno hedonístico al arte por el arte. Sus razonamientos son más bien el resultado de una reseña estadística llevada a cabo en el dominio de la ópera, gracias a la cual identificó una forma de perversión que condicionaba a los seguidores de la poética de Wagner, cuya música, bella e incluso sublime según el estudioso, era el medio sutil para alcanzar otros objetivos: la redención del pueblo alemán y la llegada de una nueva era.

Fascinado por los *First principles* de Herbert Spencer (1862), traducidos al italiano por el editor Dumolard en 1888, Chilesotti aplicó a la crítica la teoría

de la evolución de una forma algo naïf, como demuestra el discurso sobre el *Leitmotiv*. La adaptó con mayor coherencia al decurso de la historia de la música y finalmente la utilizó con buenos resultados en la filología, reconstruyendo las mutaciones genéticas de piezas que recorrieron el siglo XVI.

En la *Evoluzione nella musica: appunti sulla teoria de H. Spencer*, Chilesotti introduce los conceptos de desarrollo de lo simple a lo complejo y de persistencia de las formas elementales en los lenguajes evolucionados (Chilesotti, 1911: 35). Según él, el modelo perteneciente a un estadio avanzado no anula forzosamente el anterior, sino que lo engloba conformando una estructura polimorfa. Desde el punto de vista histórico, la tesis está avalada por la supervivencia del antiguo recitativo de los cantores laudistas en el género del melodrama a lo largo del siglo XVII; junto a arias y otras formas cerradas, el recitativo generó una expresión compleja constituida por elementos heterogéneos, fruto de un proceso dialéctico de diferenciación. Por tanto, subraya el musicólogo,

conviene no olvidar que las canciones de los trovadores de la Edad Media y de los cantores laudistas del siglo XVI eran monódicas y que un modelo de recitativos con cadencias medias y finales, imitando el habla común, se producía en el canto eclesiástico de las lecciones, epístolas y evangelios. El invento de Peri y de Caccini, quienes concretaron en la práctica las teorías de la tertulia musical de Casa Bardi, no tenía pues la traza de novedad absoluta que se suele atribuirle en las historias del arte musical (Chilesotti, 1911: 35).

Esta argumentación repite otra parecida de algunos años antes, relativa a la presunta continuidad entre la pseudopolifonía de las *frottole* y la monodia del siglo XVII, a la que recurrió para refutar la primacía de los francoflamencos en Italia defendida por Felicien de Ménéil:

Sin duda alguna, el señor de Ménéil ignora la historia del arte y no conoce esas maravillosas *frottole* que los italianos compusieron en los primeros años del siglo XVI cuidando el ritmo, la melodía y el sentimiento en total contraposición a los flamencos que solo hacían alarde de frivolidades y rarezas. Sin temor a equivocarse, se puede afirmar que a partir de las *frottole* nació ese movimiento que en un segundo tiempo, gracias a Palestrina, Peri, Caccini y Monteverde, acabó creando la música moderna (Chilesotti, 1895: 518-519).

Con respecto a las débiles implicaciones metodológicas de esta perspectiva, se observa en cambio una cierta seguridad por parte de Chilesotti al poner a punto



la comparación de múltiples versiones de un mismo tema y al reconstruir la cronología de acuerdo con la evolución del estilo. Esta orientación filológica de la teoría de Spencer se concretó, por ejemplo, en el análisis del paso de la modalidad medieval a la tonalidad moderna, pero principalmente en un estudio detallado sobre *Male per me tanta beltà mirai* (Chilesotti, 1915). Un motivo que, al igual que otros muchos, atravesó el siglo XVI y del cual, por la escasez de repertorios bibliográficos, el estudioso pudo encontrar solo tres elaboraciones polifónicas. Estas testimonian los cambios que se produjeron en un lapso de tiempo relativamente corto que conoció el nacimiento de una polifonía popularizante con la napolitana a tres voces, más tarde una forma más elaborada con la canción a cinco voces y finalmente una monodia, primitiva pero refinada, donde sobresale el sentido tonal. Con la ayuda del joven Alfred Einstein, pues, Chilesotti analizó la versión de Giovanni Zappasorgo, napolitana a tres voces de concepción homorrítmica (Cavallini, 2000: 209); la más elegante de Giovanni Ferretti, que traslada el sujeto al *tenor* de acuerdo con las fórmulas del contrapunto clásico, y, por último, la adaptación para laúd realizada por Jean-Baptiste Bésard en el *Thesaurus armonicus*, que ensalza el canto y lo embellece mediante procedimientos ornamentales.

Tras el lento exordio de la musicología nacional, para nada comparable con el rápido crecimiento de la disciplina en Alemania, la mayor concentración de iniciativas editoriales en este sector se produjo hacia finales del siglo XIX y en los primeros años del siglo XX. El mismo periodo en que la joven generación de los críticos-historiadores, hostiles hacia la *Musikwissenschaft*, deslumbrados por el mito de la italianidad y cautivados por un credo filosófico contrario al positivismo, se apartaron de los principios de la musicología sistemática. Sin embargo, el proceso de reconsideración no hizo desaparecer el estudio filológico, y jóvenes talentos como Fausto Torrefranca<sup>2</sup> y Giannotto Bastianelli tampoco aspiraban a impedir la investigación. Simplemente pretendieron una rigurosa distinción entre los trabajos de carácter filológico y los de tipo estético, y se hicieron garantes de la combinación de antiguo y moderno vigilando los *repêchages* neoclásicos de Respighi, Casella, Malipiero y Ghedini. Unos compositores, estos últimos, a su vez hechizados por la retórica del arte nacional que les habían involuntariamente ofrecido los musicólogos de la generación anterior. Sin su aportación habría sido inimaginable ese tortuoso itinerario ideológico que nació de la visión laica del Renacimiento y acabó convirtiéndose en una mitografía

2. Sobre el método filológico de Torrefranca, véase Luisi (1993).

acorazada de orgullo nacional, en contraste con el amor patrio de los padres, atascado en la línea defensiva de la música antigua. En algunos casos sonados, la erudición fue sustituida por un nacionalismo voraz que fagocitaba el dato objetivo y envilecía la historia reduciéndola a mera opinión. De esta forma, pasado y presente, que en tiempos fluyeron cada uno por su cauce, histórico el primero y creativo el segundo, consumaron su impredecible unión en el tálamo del genio itálico. El paso de la cultura policéntrica de los italianos –evidente en los textos y las músicas sacadas a la luz por los pioneros de la musicología, y por estos clamorosamente ignorada– a los valores de una italianidad que reinventaba lo *antiguo* en detrimento de la filología resultó fácil. Un paso fruto de un paradigma equívoco, de un pecado original cometido por los estudiosos más ancianos que se concretó en la identificación de la canción popular con la música nacional, encumbrando esta última como elemento vivificador de cualquier expresión de arte. En resumen, la fallida adquisición del concepto de oralidad, a causa de una improductiva inclinación por la música escrita, y la patente incapacidad de diferenciar la música étnica de la popularizante propiciaron el anhelado progreso hacia la meta de una «Italia nación». Un ideal alimentado también con el eficaz aporte de los italianistas de primera hora, como Giosuè Carducci o Alessandro D'Ancona. Este último, pese a que había documentado la existencia de lazos entre poesía culta y popular, identificando también la vulgarización de productos de origen culto que habían descendido al ámbito popular, nunca renunció a afirmar la prioridad en épocas pasadas del movimiento ascendente, dedicándose con escaso interés a los ejemplos coevos de creación espontánea confinados en el gueto de los estudios étnicos (D'Ancona, 1885).

A pesar del entusiasmo con que los primeros musicólogos acogieron la idea de que pudiera separarse la música culta de la popular analizando los repertorios del siglo XVI de acuerdo con esta doble connotación, nadie fue capaz de explicar dónde se encontraba exactamente el límite entre las dos tradiciones, ni de documentar las vías a través de las cuales el folclore habría fecundado la polifonía artística. El desinterés por el folclore, así como la confusión entre popular y popularizante, constituyen los defectos más llamativos en los ensayos de la segunda mitad del siglo XIX. Prueba de ello son los escritos de Chilesotti, quien ignoró el problema de la oralidad y el de la supervivencia de algunas prácticas más tardías todavía existentes en Italia, aun habiendo reseñado los estudios etnográficos de Julien Tiersot, Carlo Somborn e Ilmari Krohn, así como los de Pierre Aubry sobre la música trovadoresca, rica en sugerencias con respecto a las tipologías performativas ligadas a la transmisión oral. En el pequeño tratado titulado *Sulla melodia popolare del Cinquecento*, por una especie de *horror*

*vacui*, Chilesotti evita cualquier referencia a la música no escrita, un término de comparación útil y que sin embargo él desconoce, limitándose a postular los orígenes del Renacimiento en el proceso de fusión entre el «arte popular y profano [...] que se despliega tímidamente en las improvisaciones de los ministriles, las baladas y canciones» y el arte «escolástico», aunque abstruso, de los flamencos. Una amalgama buscada por Josquin De Près, añade Chilesotti, cargada de consecuencias para el desarrollo del «sentimiento tonal» (Chilesotti, 1889: 4-6).

También las intervenciones sobre villanescas, *frottole* y danzas, adaptadas para laúd por autores anónimos o poco conocidos, tienden a definir lo popular por exclusión. Es decir: la ausencia de un estilo observado, el origen profano, el anonimato y el uso de textos no áulicos parecían ser los rasgos distintivos para definir la música italiana del siglo XVI como resultado de una contaminación entre los dos géneros, el culto y el popular. Por supuesto, el estudioso no era tan ingenuo como para considerar folclóricos esos repertorios. Le bastaba con descubrir en ellos la presencia del elemento popular para corroborar una opinión muy generalizada acerca del nacimiento de una música auténticamente italiana, es decir, dotada de caracteres nacionales, a partir del Renacimiento (Cavallini, 2005). No por casualidad fue la época más brillante de la historia nacional, con la que se relacionaba la Unidad después de las vicisitudes del *Risorgimento* italiano, idealizado como un segundo e incluso más auténtico Renacimiento:

Los historiadores del arte de los sonidos se detuvieron con mucho esmero, pero tal vez con método demasiado exclusivo, en la música de iglesia y en general en las composiciones de estilo severo y científico, descuidando el elemento popular que sin embargo, en mi opinión, ayudó mucho a desarrollar y elevar este arte a la altura alcanzada tan felizmente en nuestros días.

A decir verdad, la escasez de los documentos, extraviados o sepultados en las bibliotecas, no ofrecía materiales abundantes a quien, vislumbrándolo, hubiese querido desentrañar ese argumento interesantísimo, y por otra parte la lectura algo intrincada de las antiguas tablaturas que contenían las primeras melodías populares interpretadas por el laúd y otros instrumentos afines no atraía al estudioso, que temía perder el tiempo inútilmente. Y sin embargo, ¡cuántos libros de laúd encierran páginas en las que resplandece maravilloso el genio melódico del arte popular! [...] tuve la suerte de comprar un códice manuscrito en que un laudista alemán, posiblemente hacia finales del siglo XVI, recogió las sonatas más famosas de aquel periodo. Cuando lo leí, descubrí canciones de exquisita elegancia que contrastan curiosamente con las composiciones escolásticas de la época (Chilesotti, 1890: xx).

## BIBLIOGRAFÍA

- BURKHOLDER, Peter (1983): «Museum Pieces: The Historicist Mainstream in Music of the Last Hundred Years», *Journal of Musicology* 2, pp. 115-134.
- CACCIATORE, Giuseppe (1997): «Il positivismo e la storia», en Luciano Malusa (ed.): *I filosofi e la genesi della coscienza culturale della «nuova Italia» (1799-1900): stato delle ricerche e prospettive di interpretazione. Atti del convegno*, Nápoles, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, pp. 275-286.
- CAVALLINI, Ivano (2000): «Oscar Chilesotti a 150 anni dalla nascita», en Ivano Cavallini (ed.): *Oscar Chilesotti: la musica antica e la musicologia storica*, Venecia, Edizioni Fondazione Levi, pp. 1-24.
- (2000): «L'antiwagneriano perfetto. La musicologia di Oscar Chilesotti e l'idea di musica popolare», en Ivano Cavallini (ed.): *Oscar Chilesotti: la musica antica e la musicologia storica*, Venecia, Edizioni Fondazione Levi, pp. 193-232.
- (2005): «Per uno studio della storiografia musicale in Italia nel XIX secolo», *Musica e Storia* 13/2, pp. 197-229.
- CHILESOTTI, Oscar (1889): *Sulla melodia popolare del Cinquecento: saggio*, Milán, Ricordi.
- (ed.) (1890): *Codice Lauten-buch del Cinquecento*, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- (1895): reseña de Felicien Du Ménéil: «Les grands musiciens du Nord: l'École flamande du XV siècle» (*Revue du Nord*, 1895), *Rivista Musicale Italiana* 2, pp. 518-519.
- (1899): «Nietzsche e Wagner: il caso Wagner», *Gazzetta Musicale di Milano* 44, pp. 343-346, 357-358, 367-368.
- (1911): *L'evoluzione nella musica. Appunti sulla teoria di H. Spencer*, Turín, Bocca.
- (1915): «Una canzone popolare del Cinquecento: “Male per me tanta beltà mirai”», *Rivista Musicale Italiana* 24, pp. 113-121.
- (1916): «Schopenhauer contro Wagner», *Orfeo* 7/4, p. 1.
- CRISCIONE, Caterina (1997): *Luigi Torchi: un musicologo italiano tra Otto e Novecento*, Imola, Mandragora.
- CROCE, Benedetto (1917, 2001): *Teoria e storia della storiografia*, Milán, Adelphi.
- DAHLHAUS, Carl (1977): *Grundlagen der Musikgeschichte*, Colonia, Arno Volk Verlag.
- D'ANCONA, Alessandro (1885): «Poesia e musica popolare italiana nel nostro secolo», en ídem: *Varietà storiche e letterarie*, Milán, Treves, pp. 349-378.

- DE LIGUORI, Girolamo (1986): *I baratri della ragione: Arturo Graf e la cultura del secondo Ottocento*, Bari, Lacaíta.
- (ed.) (1997): *Positivismo e letteratura*, Bari, Graphis.
- DI GIOVANNI, Piero (2004): *Filosofia e psicologia nel positivismo italiano*, Bari, Laterza.
- DI PASQUALE, Marco (2000): «Dei concerti storici in Italia e di Oscar Chilesotti», in Ivano Cavallini (ed.): *Oscar Chilesotti: la musica antica e la musicologia storica*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi.
- (2005): «Immagini del rinascimento nella storiografia musicale italiana del secondo Ottocento: due paradigmi», *Musica e Storia* 13/2, pp. 279-322.
- FERRARO, Giuseppe y Annunziato PUGLIESE (eds.) (1993): *Fausto Torrefranca: l'uomo, il suo tempo, la sua opera. Atti del convegno*, Vibo Valentia, Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese.
- GOEHR, Lydia (1992): *The Imaginary Museum of Musical Works: an Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Clarendon Press.
- GRAF, Arturo (1877): *Di una trattazione scientifica della storia letteraria*, Turín, Loescher.
- GUARNIERI CORAZZOL, Adriana (1988): *Tristano, mio Tristano: gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, il Mulino.
- GUGLIELMINETTI, Marzio (1986): «Storia delle storie letterarie», in Ottavio Cecchi y Ernesto Ghidetti (eds.): *Fare storia della letteratura*, Roma, Editori Riuniti, pp. 11-28.
- HOCHRADNER, Thomas (1995): «Probleme der Periodisierung von Musikgeschichte», *Acta Musicologica*, 67, pp. 55-70.
- LABRIOLA, Antonio (1973): «I problemi della filosofia della storia», in *Scritti filosofici e politici*, Turín, Einaudi, pp. 32-FALTA (1.<sup>a</sup> ed., 1887).
- LUISE, Francesco (1993): «Specimen delle occasioni perdute nella ricerca del "Segreto"», in Ferraro Giuseppe y Annunziato Pugliese (eds.): *Fausto Torrefranca: l'uomo, il suo tempo, la sua opera. Atti del convegno*, Vibo Valentia, Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, pp. 95-104.
- MARIAN-BĂLAȘA, Marin (2003): «Music on Money: State Legitimation and Cultural Representation», *Music in Art* 38/1-2, pp. 173-190.
- MAZZINI, Giuseppe (1939): *La filosofia della musica*, in ídem: *Opere*, Milán, Rizzoli, vol. II, pp. 277-318 (1.<sup>a</sup> ed., 1836).
- MEINECKE, Friedrich (1912): *Weltbürgertum und Nationalstaat*, Múnich, Oldenbourg.
- MORELLI, Giovanni (ed.) (1987): *Oscar Chilesotti: diletto e scienza agli albori della musicologia italiana. Studi e ricerche*, Florencia, Olschki, 1987 (Studi di musica veneta, 12).

- NICOLODI, Fiamma (1982): *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Florencia, Sansoni.
- PESTELLI, Giorgio (1981): «La “generazione dell’Ottanta” e la resistibile ascesa della musicologia italiana», en Fiamma Nicolodi (ed.): *Musica italiana del primo Novecento: la generazione dell’80. Atti del convegno*, Florencia, Olschki, pp. 31-84.
- PONIATOWSKA, Irena (1985): «De l’Historisme dans la pensée et l’oeuvre musicales des XVIII et XIX siècles», *Quadrivium* 26, pp. 35-50.
- RIVISTA MUSICALE ITALIANA (1894): «Introduzione», *Rivista musicale italiana* 1.
- SEIDEL, Wilhelm (1987): *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- SERRAVEZZA, Antonio (1996): *Musica e scienza nell’età del positivismo*, Bologna, il Mulino.
- STANLEY, Glenn (2001): «Historiography», en Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, MacMillan, vol. 11, pp. 547-561.
- TESSITORE, Fulvio (1991): *Introduzione allo storicismo*, Bari, Laterza.
- TORCHI, Luigi (1890): *Riccardo Wagner: studio critico*, Bologna, Zanichelli.
- TREITLER, Leo (1990): *Music and the Historical Imagination*, Harvard, Harvard University Press.
- VILLARI, Pasquale (1868<sup>2</sup>): «La filosofia positiva e il metodo storico», en ídem: *Saggi di storia, di critica e di politica*, Florencia, Tipografia Cavour, pp. 1-36.
- (1894): *De Sanctis e la critica in Italia*, Bologna, Zanichelli.
- WEBER, William (1977): «Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770-1870», *The International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 8, pp. 5-22.
- WHITE, Hayden (1973): *Metahistory*, Baltimore, John Hopkins University Press, pp. 187-192.
- WHITE Harry y Michael MURPHY (eds.) (2001): *Musical Constructions of Nationalism: Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800-1945*, Cork, Cork University Press.
- WIORA, Walter (1961): *Die vier Weltalter der Musik*, Stuttgart, Kohlhammer Verlag.
- ZOPPELLI, Luca (1996): «The Twilight of the True Gods: “Cristoforo Colombo”, “I Medici” and the Construction of Italian History», *Cambridge Opera Journal* 8, pp. 251-269.

# LA EVOLUCIÓN DE LA MÚSICA

## Apuntes sobre la teoría de H. Spencer

*Oscar Chilesotti*

### LA EVOLUCIÓN EN EL ARTE DEL RENACIMIENTO

Estudiamos ahora con cierto detalle la evolución que se produjo en el arte musical durante el fecundo y maravilloso fervor del Renacimiento, y que alcanzó en los resultados su más amplia manifestación hoy en día.

En la época de los compositores flamencos, la música se manifestaba en dos formas. Por un lado, el arte vulgar –despreciado por los eruditos, inspirado en las tradiciones de los trovadores y en los medios del canto gregoriano–, que cultivaba principalmente la melodía con perfil rítmico definido: baladas y canciones surgían espontáneas de la inventiva popular, acompañadas a menudo por la danza; se acostumbraba a cantar las primeras en ciertas solemnidades, en la cosecha y en la vendimia, mientras que las otras sonaban en las calles y en las fiestas. Por otro lado, el arte científico que, en cambio, comenzó sobre las ruinas del canto gregoriano con la diafonía u *organum*: una *vox principalis* emparejada con otra voz a la octava, o a la quinta, o a la cuarta; y también a dos voces en octava entre ellas en relación de cuarta y quinta, y viceversa, por encima y por debajo de la voz mencionada; su variedad aumentó en el discanto (consonancia de varios cantos diferentes por el ritmo y por la letra, dos solamente en origen: la melodía confiada al tenor y la adaptación a esta melodía de una segunda voz que

\* (Turín, Fratelli Bocca, 1911). Se proponen en su integridad los cinco capítulos dedicados por Chilesotti a la evolución en Italia de los principales géneros de la música renacentista.

formaba el discanto propiamente dicho), y después, ampliando gradualmente tal rudimentaria armonía según el procedimiento primitivo, llegó a establecer una polifonía abstrusa, pobre de ritmo por su complejidad, en la que la única ambición del compositor era el vano alarde de aprovechar, sin distinguir el género sacro del profano, todo trabajoso artificio, toda posible combinación que no ofendiera demasiado al oído.<sup>1</sup> Maestros de parecidas ocurrencias fueron los flamencos.<sup>2</sup>

También en el arte flamenco servían los tonos de la música eclesiástica, que reproducían, bajo otro nombre, los modos griegos; en último análisis se trata de una sola escala, la de *do*, matemática, con diferentes puntos de partida, que señalan diferentes ámbitos con determinadas notas dominantes y finales. Más adelante aclararé este concepto.

La propia textura polifónica daba forma a toda clase de composición sacra y profana. Así, sobre *Salmos, Cánticos, Himnos, Motetes, Misas*, etc., pesaba siempre una monotonía cuyo carácter no llegaban a variar ni siquiera algunas ligeras diferencias de ritmo. Tampoco sonaban diferentes las canciones profanas, por mucho que los motivos<sup>3</sup> que en ellas ofrecía el pretexto para la actividad de las voces hicieran esperar efectos más variados.

1. Se buscaba sobre todo evitar el aborrecido intervalo de tritono, el *diabolus in musica*, que gracias a Monteverde se convirtió en base de la armonía moderna en el acorde de séptima de dominante (si-fa en la tonalidad de do).

2. Cánones por movimiento recto, por movimiento contrario, retrógrados, *alla zoppa*, imitaciones, inversiones, contrapuntos dobles y otras parecidas amenidades hermoseaban las obras de estos músicos, amantes de lo abstruso y extravagante. Se cuenta entre las extravagantes composiciones de este género una misa de Ockeghem *ad omne tonum*, es decir, una misa que se podía cantar en todos los tonos y que en lugar de una clave y de una tonalidad al principio de la línea no presentaba a los intérpretes sino un malicioso interrogante.

Hoy en día algunos quieren hasta descubrir sentimiento en las composiciones de la escuela flamenca. No sabría si en estas afirmaciones actúa la atracción, siempre muy viva, de la música para voces solas, la novedad de los efectos, o la falta de un sano criterio artístico. Pero ciertamente la idea tendenciosa de negar a Italia la creación de la música moderna caería sin necesidad de ser confutada, frente a hechos históricos muy evidentes.

3. Motivos propios de cantos profanos, hasta soeces en ocasiones, penetraron—hasta dominarla, más adelante—también en la música de iglesia, con grave perjuicio del sentimiento religioso que debería haber resplandecido en ella; la reforma palestriniana puso fin a un escándalo que había empeorado hacia mediados del siglo XVI.



Quedan muestras estupefacientes de la maestría de los contrapuntistas flamencos, maestría y no arte en el verdadero sentido de la palabra, que sorprende por su frialdad, y hoy nos interesa solamente cuando es posible extraer de ellas el sentido de ese canto popular que a menudo constituye su fondo.

No creo que pueda imaginarse estado de homogeneidad más decidido en un arte, de cierta guisa, potencialmente completa.

Pero poco después de que la melodía popular se infiltrara en el arte escolástico y se convirtiera en tema en las complicaciones de la polifonía, comenzó, en la masa inerte, una primera diferenciación:

- con las *Villanelle* y *Villotte*, de armonía muy sencilla y de ritmo periódico, según el verso que lo determinaba;
- con las *Canzonette alla veneziana*<sup>4</sup> y *alla napoletana* en las cuales las voces se armonizaban de forma más acabada que en las *Villanelle*, generalmente, nótese, en la voz del tenor,
- y con las *Frottole*,<sup>5</sup> en las que un especial empeño artístico también cumplía con el fin de cuidar la expresión musical que mejor correspondiera al sentimiento de las palabras.

Este soplo alentador continuó con pujanza hasta crear el *Ricercare* y el *Madrigal*; el primero, en su forma libre, presenta los rudimentos del estilo a partir del cual, por la acción de refinados artificios, resultó la *Fuga*; el *Madrigal* en cambio era un coro a varias voces, concebido armónicamente de forma más compleja que las *Frottole*, y dotado de unidad de concepción, si no de figuras melódicas, en las partes que lo componían. El *Madrigal* acabó siendo el punto de partida de la monodia inventada por el arte culto cuando fue trasladado a las cuerdas del laúd; ahí no podía dejar de resonar, sobre un fondo armónico, una parte principal que, al paso que progresaba el refinado gusto de los laudistas, se

4. Se conocen arias *alla Veneziana* desde 1460.

5. La música profana, concretamente con la *Frottole*, fue la primera en tomar la dirección correcta para alcanzar una significación artística del sentimiento musical, a principios del siglo XVI. Lo afirma también [Pietro] Canal, que entendía de ello, en su valioso trabajo *Della musica in Mantova*. Me gustaría que quienes dedican sus afanes de forma demasiado exclusiva a la música sacra no despreciaran las composiciones de esta clase, porque de ello se derivaría una idea más exacta del origen del arte moderno.

En la composición de *Frottole* demostró rara habilidad Marchetto Cara, que vivió los primeros años del siglo XVI en la corte de los Gonzaga.

hacía más dúctil gracias a las florituras melódicas intercaladas en la textura original de las voces, que era más bien *angulosa*. Hacia mediados del Quinientos, el *Madrigal*, intensificando su poder expresivo, asumió carácter *descriptivo*, algunos hasta dicen *dramático*, por obra de Alessandro Striggio, Orazio Vecchi,<sup>6</sup> etc.

Como siempre sucedió después y sucede hoy en día, el genio de los músicos perfeccionó todo tipo de composición aparecido naturalmente como consecuencia de la integración de la materia, y tal proceso continuó y continuará hasta que todas y cada una de las formas estén agotadas.

## ORIGEN DE LAS FORMAS INSTRUMENTALES

Los instrumentos<sup>7</sup> repetían la música vocal, o mejor se asimilaban a ella, adaptándola, cuando era el caso, a sus medios; pero en el laúd –tanto, como se acaba de ver, por el resultado de la transcripción condensada de las piezas vocales, como por la manera de componer que mejor correspondía al mástil y a la afinación del instrumento– la melodía, que desde hacía siglos aparecía en la música popular, determinaba la especificación en virtud de la cual progresaría un brillantísimo arte nuevo, con dirección nueva; el canto destaca sobre acordes perfectos bien distintos.<sup>8</sup> Así sucedió porque, especialmente cuando la música de laúd se emancipó de los vínculos de la reducción de cantos polifónicos para asumir una estructura original –necesariamente, como ya hemos visto–, los medios de los que estaba dotado el instrumento llevaban a discernir claramente una melodía de entre el acostumbrado conjunto del género polifónico, entonces en

6. El famoso *Amphiparnaso* de Orazio Vecchi, muy discutido y poco estudiado, es precisamente un madrigal dramático, y no el primer ejemplo de ópera cómica. Más que de escenas cómicas, se compone de escenas inconexas en diálogo a cinco voces, sin acompañamiento. Sería imposible representarlo en un teatro, a menos que el público se conformara con la mímica de los actores en la escena, mientras las cinco voces cantan el madrigal en la orquesta. Quizá de esta manera se estrenara en Módena en 1594. Por otra parte, el título *Comedia Harmonica* puesto por el autor a su *Amphiparnaso* puede fácilmente inducir a error a quien no conozca la historia de la música. Por la cual sabemos que también Adriano Banchieri, amigo e imitador de Orazio Vecchi, llamó *Comedie* a algunas de sus composiciones madrigalescas.

7. Un curioso recuerdo de algunos instrumentos que alegraban las diversiones populares de la época se encuentra en la primera de las *Egloghe* de Teofilo Folengo, más conocido bajo el nombre de Merlino Coccaio: *Semper in ballis godit et moreschis / Hic strepunt pivae, cifoli, canelli; / Hicve zampognae, pifari, rubebae; / Hic clavicimbi*. En las cortes principescas y en las fiestas y solemnidades siempre se usaban chirimías y sacabuches.

8. Es este un punto que los historiadores del arte musical no han tenido suficientemente en cuenta.

boga, y esta melodía encontraba su más verdadera expresión cuando se fundaba sobre acordes perfectos mayores y menores que acentuaban su perfil<sup>9</sup> (obsérvense, a este respecto, las tabladuras más antiguas para laúd, por ejemplo las de Francesco da Milano, Pietro Paolo Borrono, Domenico Bianchini, Melchioro De Barberis, Giacomo Gorzanis, Marco Antonio Dal Pifaro, Antonio Rotta, Io. Maria da Crema, etc.).

Es entonces cuando las *Ballate* se diferenciaron entre ellas por ritmo y *melos* y se convirtieron en *Pass'e mezzì*, *Saltarelli* y *Padovane (Pavane)*,<sup>10</sup> de carácter desenfadado o majestuoso, de cuadratura incluso demasiado regular, señalando en la transformación métrica del motivo inspirador el principio del que evolucionará la *Suite*.

Junto a estas arias de danza, para determinar nuevas formas de composición musical, aparecen también las *Fantasie*, probablemente retoques del *Ricercare*, piezas elaboradas con una cierta amplitud en la libertad del pensamiento que las domina del principio al final.

Al mismo tiempo, el virtuosismo del compositor proporciona a cada instrumento aquel sello especial en el que reconoceremos un manantial abundantísimo de diferenciación, sea porque crea nuevas formas características, sea porque ordena los timbres de la orquesta que está a punto de surgir. Acerca de este factor del arte moderno, cabe destacar el papel que en él desempeñó la invención del *Bajo continuo* (Lodovico Viadana): una parte instrumental que no dobla una de las voces de la polifonía,<sup>11</sup> como era a menudo costumbre hacia finales del siglo XVI, entra primero en la música de iglesia y, después, en toda

9. Quizá el acorde, tocado en la práctica antes que estudiado en teoría, se remonta al arte de los trovadores. En efecto, desde el momento en que en la interpretación de los cantos trovadorescos participaba un instrumento (vihuela o laúd), es probable que este no se limitara sencillamente a doblar la melodía, dado que el añadido de acordes, rasgueados o punteados se imponía fácil, espontánea y característicamente en la composición. Así, desde el siglo XII en el arte profano —o, mejor, popular— la parte instrumental se iría diferenciando de la vocal, asumiendo las funciones de aquel acompañamiento que en el arte culto apareció solamente en la segunda mitad del siglo XVI.

10. Mucho antes de los *Pass'e mezzì*, de los *Saltarelli* y de las *Padovane* estaban en boga entre el pueblo las *Gallardas* y las *Lodesane*. También lo dice el ya citado Merlino Coccaio en su *Orlandino* (cap. IV, st. 28): *Ma per sonar gagliarde e lodesane / Pifferi mantovani aggiano il vanto. / Tu senti quelle lingue più che umane / In mille miglia rimandar un canto. / Tu vedi poscia fuor di quelle tane / Sul Po saltar villane d'ogne canto, / Ché per balzar in alto e rotolarsi / Ogn'altra stirpe lor non può guagliarsi*. En las tabladuras que he podido leer no he encontrado ningún ejemplo de *Lodesane*. Acerca de las más antiguas danzas italianas, que no tienen nombre, hay algunos ejemplos interesantísimos en el *Newsidler* (1536) y creo que también en el *Gerle*.

11. Hacia finales del siglo XVI, Ippolito Baccusi, entre los primeros, había añadido instrumentos que procedían al unísono con la polifonía vocal, para sustentar las voces en la música de iglesia.

composición de estilo culto, e instituye así la norma según la cual la orquesta vivirá con vida propia.

Finalmente, con la afirmación práctica de las investigaciones propiciadas por el fermento que impulsaba hacia la creación del melodrama, mirando a la antigua tragedia griega, melodía y armonía quedan diferenciadas en grandísima medida.

La música sacra también siguió una dirección artística, deshaciendo las ataduras de la escuela flamenca, gracias al genio de Palestrina, quien supo reaccionar eficazmente contra el abuso de los artificios contrapuntísticos en boga, para infundir verdadero carácter religioso y justa expresión, mediante la sencillez y la claridad, a las composiciones destinadas a la iglesia.

He aquí, por lo tanto, la materia dispersa en varios grupos perfectamente caracterizados y altamente proclives a convertirse a su vez en centros de sucesivas manifestaciones: danzas, canciones, madrigales dramáticos,<sup>12</sup> música sacra y música instrumental propiamente dicha.

## LAS DANZAS<sup>13</sup>

Acerca de las danzas, desde las formas primitivas del *Pass'e mezzo*, del *Saltarello* y de la *Padovana* se diferenciaron *Ciaccone*, *Arie di Ruggiero*, *Follie*, *Gighe*, *Cascarde*, *Sarabande*, *Barriere*, *Madriglie*, *Gagliarde*, *Canari*, *Passacagli*, *Branles*, *Chiarenzane*, *Pavaniglie*, *Voltes*, *Gavotte*, *Consenti*, *Minuetti*, *Bourrées*, *Rigaudons*, *Passepieds*, *Pastorels*, *Loures*, *Musettes*, *Fantine*, *Tordiglioni*, *Guglielmette*, *Villanesche*, *Bergamaschi*, *Veneziane*, *Moresche*, *Ongare*, *Todesche*, *Allemanne*, *Fiamminghe*, *Furlane*, *Polacche*, *Spagnolette*, etc. Se adaptaron en gran medida a toda clase de interpretación, especialmente las más antiguas, compuestas a menudo para voces e instrumentos.

12. Cito el *Madrigal dramático* en cuanto muestra el espíritu innovador de la época, que movía hacia la invención del *Melodrama*, porque, como he insinuado, estoy persuadido de que el *Madrigal*, lejos de convertirse en centro de nuevas diferenciaciones, después del surgimiento de la ópera en música se quedó en forma musical agotada frente al impulso alcanzado por el arte en una dirección diferente.

13. No me atrevería a precisar el compás y el movimiento de las danzas antiguas, porque de ellas se encuentran ejemplos muy variados; creo sin embargo poder proponer, con muchas reservas, el siguiente cuadro:

En cambio, la forma incluyente e indefinida de *Ballata*, escrita para voces solas, adoptó el carácter narrativo de la poesía que la animaba; escrita para instrumentos, asumió las cualidades de la música descriptiva, y se convirtió también en *Rondeau* moderno de construcción muy libre.

Al mismo tiempo, algunas danzas ya especializadas, acogidas en la música instrumental junto con un *Preludio*, crearon la *Suite*, es decir, una serie de tiempos de baile ligados por una idea que hace homogéneo el conjunto; habitualmente componían la *Suite: Preludio, Allemanda, Corrente, Sarabanda, Minuetto* y *Giga*, a veces con *Gavotta* y *Passacagli*.<sup>14</sup> De esta forma, la *Suite* se distingue de la antigua *Fantasia*, en la que dominaba la unidad del concepto. En tiempo largo y estilo severo, esta pasa a llamarse *Partita*, la cual, a su vez, acaba convirtiéndose en *Sonata da chiesa*, la otra inicia el *Balletto* instrumental y la *Sonata de cámara* para instrumentos de cuerda.

## MOVIMIENTO

<i>Grave</i>	<i>Moderado</i>	<i>Allegro</i>	<i>Vivace</i>
En 2/4 y 4/4			
Padovane (Pavane)	Pass'e mezzi	Barriere	
Arie di Ruggiero	Branles	Branles	Branles
Bergamaschi	Chiarenzane	Pavaniglie	Gagliarde di Spagna
Allemandes	Musettes	Gavotte	
	Ongare	Bourrées	
	Todesche	Rigaudons	
	Fiamminghe	Tordiglioni	
	Polacche	Villanesche	
	Veneziane		
En 3/4			
Padovane	Follie	Correnti	Saltarelli
Ciaccone	Correnti	Cascarde	Canari
Sarabande	Minuetti	Madriglie	Gagliarde
Passacaglie	Fantine	Passepieds	Voltes
Saltarelli (antichi)	Chiarenzane	Branles gays	Gighe
		Veneziane	Spagnolette
En 6/8			
Branles gays			Gighe
En 12/8			
	Gighe		

14. Los *Capricci armonici sopra la chitarra spagnuola* de Lodovico Roncalli son un ejemplo interesante del género, anterior a las *Suites* de J. S. Bach.

Algunas danzas modernas, demasiado conocidas para mencionarlas, revisten hoy el carácter de piezas de concierto, donde demasiado a menudo ejecuciones brillantes pero mecánicas ofenden el sentimiento artístico.

## LAS CANCIONES

A partir del molde ya bastante variado de la *Canción polifónica*, se diferenció la *Canción para voz solista* por el sencillo proceso de aislar la melodía, la cual a veces predominaba incluso en la primera; la *Canción para voz solista* expresa, con un ritmo más ordenado, los afectos de las palabras y se convierte en lírica, dramática, amorosa, sacra, etc. Se le asocia el acompañamiento instrumental, fundado inicialmente sobre el estilo polifónico y más tarde sobre el *Bajo continuo* y sobre los medios (acordes) de la música para laúd; nació entonces de ella la *Cantata*, que se desarrolla libre, a una o más voces con coros; en su unidad expresiva tiene intención bien diferente de la polifonía.

La *Cantata de iglesia* asume carácter sobre todo lírico: en ella se desplegará con libertad el genio gigante de Juan Sebastián Bach; la *Cantata profana* muy pronto difiere del melodrama solo por sus reducidas dimensiones, porque después de la invención de la monodia presenta *Solos* bastante extensos, en los que los *Ariosos* se alternan con los *Recitativos*, hasta igualarse al *aria* (son estupendas y desafortunadamente casi desconocidas en nuestro país las *Cantatas* de Giovanni Battista Bassani, verdaderos modelos del género). Con el paso del tiempo, la *Cantata de cámara* se prestó para solemnizar acontecimientos festivos de la vida pública y privada, particularmente para ensalzar el fasto de las cortes principescas.

No se acabó aquí la transformación de las primitivas *Canciones* polifónicas, porque estas pasaron, con Andrea Gabrieli y Claudio Merulo, a los instrumentos de tecla para acabar siendo *Sonatas*; estas asumieron varios nombres aun manteniendo una identidad casi completa en la sustancia: *Toccata*, *Fantasia*, *Ricercare*, *Preludio*, etc., naturalmente con carácter diferente de las formas antiguas.

## LA ÓPERA EN MÚSICA

Con respecto a la música teatral es conveniente distinguir los diferentes orígenes de la ópera bufa y del melodrama. Es cierto que el género bufo, exco-

gitado con intenciones muy diferentes del melodrama, precedió a este quizá en medio siglo; pero las pesquisas para saber cuáles fueron los primeros intentos nos enfrentan al hecho curioso, y sin embargo naturalísimo, de que, estrictamente hablando, en el género al que nos referimos no hay una primera creación, y que hay que considerar como primeras óperas bufas solo aquellas obras maestras que, con el esplendor de luz genial que los caracteriza, encauzan el arte de su tiempo, inaugurando nuevos periodos históricos<sup>15</sup> en el desarrollo rapidísimo de la música teatral. Por ejemplo: *La serva padrona* de Pergolesi, *Il matrimonio secreto* [sic] de Cimarosa e *Il barbiere di Siviglia* de Rossini.

Para elucidar mi idea observo que, cuando en las cortes renacentistas de los príncipes italianos –inteligentes mecenas de las bellas artes– se acostumbraba a *entremesear* con música las tragedias, Alfonso della Viola, quizá por primera vez, escribió coros y adaptó el estilo madrigalesco a una acción dramática; tenemos entonces el *Orbecche*, tragedia (1541), e *Il sacrificio*, fábula pastoral (1554), esbozos del melodrama.<sup>16</sup> En tales composiciones, que necesariamente caían en la monotonía, entraron, para corregir su pesadez, para avivar su concepción, escenas puestas en música, alegres o jocosas, las cuales a su vez representan los esbozos de la ópera bufa. Mientras, poco lejos, la *camerata* florentina de casa Bardi, buscando la declamación de la tragedia antigua, descubre el *Recitativo*<sup>17</sup>

15. Veremos más adelante cómo a menudo la excelencia de alguna composición musical obstaculiza todo ulterior desarrollo del género.

16. Alessandro Striggio pone en música en la corte de los Médicis (en 1565) el primero, el segundo y el quinto intermedio, recabados de la fábula de *Psiquis* e insertados en la *Cofanaria* de Francesco d' Ambra, con ocasión de las bodas entre Francesco de Médicis y Juana de Austria. Fue uno de los primeros ejemplos de intermedios en música con acción continuada. Así lo afirma Canal, pero incluso si los *albores* del fenómeno regularan por mérito de algún currante, la historia de la ópera en música no cambiaría apenas.

17. En sus inicios se alabó el recitativo por ser cosa novedosa, pero muy pronto acabó aburriendo. Nos lo dice Giovanni Battista Doni, quien hasta aconsejaba abandonar esta clase de recitación, que no era ni carne ni pescado, «para evitar el tedio que vemos las más de las veces generarse hoy en día en los espectadores, a los cuales músicas tan largas suelen resultar muy aburridas, sobre todo porque no hay en ellas aquella variedad que sería necesaria». El propio Doni refiere al respecto que a veces se sustituía el recitativo con el «habla común y sencilla» (véase Canal, *op. cit.*). ¡Sirva esto para despejar las ilusiones de aquellos que lamentan, en el melodrama, el abandono de las fuentes primitivas!

Con respecto a la invención del recitativo, además, conviene no olvidar que los cantos de los trovadores de la Edad Media y de los cantores al laúd del siglo XVI eran monódicos, y que un modelo de recitativo con cadencias medias y finales, hechas a imitación del habla común, existía en el canto eclesiástico de las lecciones, de las Epístolas y de los Evangelios. La invención de Peri y de Caccini, quienes desplegaron en la práctica las teorías de la *camerata* de Casa Bardi, no tenía por lo tanto ese marchamo de novedad absoluta que generalmente se le atribuye en las historias del arte musical.

e inventa la moderna *Ópera en música* (*Dafne*, 1594; *Euridice*, 1600), nuevo horizonte en el que «tanta ala vi stese»<sup>18</sup> Claudio Monteverde. Por doquier surgen teatros públicos, y las representaciones melodramáticas salen de las escenas principescas, llegando al alcance de todos. Se ponen en música tragedias, dramas, pastorales, fábulas mitológicas, etc.

Más tarde, cuando el melodrama perdió los puros criterios de sus orígenes, actuó la necesidad de variar de alguna manera la sucesión interminable de *arias* y *duetos*, y es esto lo que determinó *intermezzi*: ballets y pequeñas comedias en música, surgidas estas últimas bajo el mismo impulso que esas escenas cómicas precedentes que entremesaban las acciones dramáticas con música madrigalesca. ¿Cuándo fueron introducidas por primera vez en la ópera seria? Saberlo, entre tantos intentos imperfectos aparecidos en la primera mitad del siglo XVII, es tan imposible como ocioso. Pero sabemos que en Venecia pronto se saludaría en Baldassarre Galuppi, el famoso Buranello, al *padre de la ópera bufa*. Ciertamente, antes de él, el elemento cómico se había entremezclado bajo bellas apariencias en alguna escena del *dramma in musica*, mejor que cualquier otro del género pastoral; pero solamente con el Buranello la ópera cómica vivió con vida propia gracias a la inventiva, al brío, la gracia, la verdad de la expresión, la pureza de la melodía que supo insuflar en ella.

Después de Galuppi la ópera bufa en Italia se mantuvo a la altura de sus tradiciones, sacando ventaja de los procedimientos nuevos con que se enriquecía el arte musical; entre los grandes maestros que exhibe la historia del siglo XVIII recordaremos a Pergolesi, Guglielmi, Sarti, Anfossi, Paisiello, Cimarosa, Farinelli o Fioravanti. A todos los adelantó el *Cisne de Pesaro*, que fue sumo creador de obras maestras imperecederas en el género bufo; pero sus mejores imitadores, atraídos por la órbita de un sol demasiado brillante, no dieron sino luz refleja, y así la ópera cómica decayó y quedó desatendida. Para reanimar su espíritu ni siquiera sirvió el intento de Giuseppe Verdi, por muy logrado que fuera, de inaugurar con su *Falstaff* la ópera bufa modernísima.

---

Quando más tarde Monteverde aligeró el ritmo de las melodías –ya variadas en el *melos* por obra de Gesualdo, príncipe de Venosa–, «las francesas lo son habitualmente más que las nuestras» (Doni, *Trattato della musica scenica*), hay que reconocer que «parece que haya aprendido esos movimientos rítmicos más definidos y ariosos, de las chanzonetas francesas además que de su ingenio, porque, como escribe su hermano Cesare (*Difesa della seconda pratica*), fue él el primero en traer a Italia el canto francés, desde 1599, cuando volvió de las termas de Spa, y en sus *Scherzi musicali* y en otras composiciones dio un ejemplo de ello que fue seguido por muchos» (Canal, *op. cit.*).

18. «Tanto extendió sus alas». Es una cita del poema *Dei sepolcri* de Ugo Foscolo, v.163 (N. de la T.).



Por otra parte, el melodrama serio, inventado para reproducir la tragedia antigua, fue asumiendo desde el principio un carácter distinto, de acuerdo con el género de la poesía puesta en música y, con el paso del tiempo, se diferencia en especies: *pastoral*, *idílico*, *heroico*, *trágico*, *bíblico*, *mitológico*, *romántico*, *semiserio*, etc. Añade muy pronto la vacua magnificencia de los bailes, ya usados en las cortes principescas, vinculados ahora a la acción dramática, con perjuicio del sentimiento artístico.

La atención de quienes estudian el arte de los sonidos se ha dirigido demasiado hacia la historia del melodrama como para que yo deba extenderme aquí, siquiera de forma sumaria, detallando sus diferentes periodos, jalonados especialmente por el surgimiento de escuelas, con tendencias melódicas muy características, en las principales regiones de Italia (Venecia, Nápoles, Roma), en Francia y en Alemania. Hablaré sucintamente de ella desde otro punto de vista. Pero con respecto a la evolución general que se produjo en la música teatral, podemos observar que el acompañamiento orquestal, cada vez más rico también en los timbres, casi enseguida llega a distinguir su verdadera finalidad, incluso tiende a veces a sobrepasarla por la facilidad con que se imponen las convenciones: abandona el simple hábito de doblar las partes vocales y desempeña un papel a parte, alargando sus *retornos*, antes limitados a pocos compases, en formas más elaboradas, y buscando todos los recursos de los timbres en ventaja de la expresión dramática; tal estímulo, incesante por la eficacia de sus efectos, permite comprender cómo el aparato instrumental pudo seducir al compositor, llevándole a darle la preferencia en el ordenamiento del drama moderno, en contra del espíritu fundamental de la creación artística.

En el canto se introduce una gran variedad de acentos, de ritmos, de dibujos. También se utilizaron en él colores expresivos que con el progreso del arte musical añadieron relieve a la primitiva fría serenidad de la composición; estos no aparecían en la música del Quinientos, aunque quizá actuaran en ella en grado pequeño por el sentimiento apasionado, pero a la vez inconsciente, de los intérpretes: me refiero a los efectos de *forte*, *piano*, *crescendo*, *diminuendo*, *acelerando*, *rallentando*, etc.

Pero por encima de cualquier otra manifestación, en la afirmación del melodrama, hay que considerar cómo en este la tonalidad –que se convertirá en la base del arte moderno– tuvo sus inicios, para adquirir una función diferente de la tonalidad antigua, cuando la genial valentía de Monteverde hizo aceptar el uso del acorde de séptima menor sobre la dominante sin preparación:<sup>19</sup> toda

19. Algún que otro crítico, se dice, «aporta rotundos argumentos en contra de la prioridad en el uso de tal acorde por parte del compositor cremonés». Perfectamente. Yo también he en-

nota, diatónica o cromática, puede convertirse en punto de partida (sonido fundamental) para una escala en teoría siempre igual (mayor o menor), y abre así amplios espacios para el impulso de la armonía (más particularmente después de hallarse el temperamento perfecto de los grados de la escala)<sup>20</sup> en la combinación y en la resolución de los acordes, lo que permitió el descubrimiento continuo de cada vez nuevos recursos con la práctica de la alteración de los sonidos de la escala. Con ello el sentimiento de la tonalidad establece el principio guía para el progreso del arte.

La evolución, rápida en el arte musical, es rapidísima en el melodrama, que, para florecer con pujanza, debe renovar continuamente los medios que lo constituyen –medios, en todo caso, insisto, convencionales– gracias a la inspiración de una mente creadora. Hoy en día es ejemplo destacado de ello la reforma wagneriana, ya derrocada por los inventos de Claude Debussy y Richard Strauss.

Bajo el impulso evolutivo, la heterogeneidad que deriva de la dispersión del movimiento, a la que me he referido, distribuyó la materia del melodrama en *Sinfonías (Ouvertures)*, *Introducciones*, *Recitativos*, *Baladas*, *Romanzas*, *Arias*, *Ariosi*, *Cavatinas*, *Cabalette*, *Rondeaux*, *Duetos*, *Tríos*, *Cuartetos*, *Concertati*, *Fugati*, *Coros*, *Preludios para orquesta*, *Piezas descriptivas*, *Finales*, etc. Todas estas formas tienden hoy a volver a la incoherencia primitiva de la monodía y del recitativo por obra de los revolucionarios modernos del arte melodramático.

Son formas degeneradas del melodrama los *Vaudevilles*, las *Operette* y, confesémoslo abiertamente, los *Melólogos*. Añadiremos a esta categoría, sin miedo a equivocarnos, las reducciones instrumentales no solo de la música para el teatro, sino también la serie infinita de *Rimembranze*, *Fantasías*, *Caprichos*,

---

contrado a veces el acorde de séptima de dominante en la música polifónica de la primera mitad del siglo XVI, trasladado a las cuerdas del laúd; pero ello no significa que Monteverde no haya sido el primero en hacer valer la función del acorde en sus verdaderas potencialidades. De ello es testimonio, para nada sospechoso, el propio Artusi, que en su escrito *Delle imperfezioni della moderna musica* (1600), hablando de las séptimas no preparadas, se las reprochaba a Monteverde en estos términos: «Nuestros mayores nunca nos enseñaron [...] que debieran usarse así absolutas y al descubierto».

20. Obsérvese que la modulación era imposible con la escala natural (matemática), y estuvo atascada mientras duró el temperamento desigual de esta escala, alterándose en menor grado ciertas notas de los tonos cercanos a la tónica do, que redundaba en una consonancia más justa que aquella que habría producido el temperamento igual; pero solo con este último se hizo posible el paso a los tonos alejados. Creo que la diferencia entre los sonidos templados y los sonidos naturales, muy poco evidente en el conjunto de la orquesta, incluso cuando es perceptible, se diluye, por aquella operación inconsciente de la inteligencia que reduce a perfección el intervalo alterado.

*Potpourris, Variaciones, etc.*, que estuvieron muy en boga antes de finales del siglo pasado y que en estos últimos años afortunadamente casi han desaparecido; prosiguen sin embargo las transcripciones bandísticas, para solaz del populacho inculto, que hoy van invadiendo incluso las regiones del arte más severo.