

DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO DE LA MÚSICA

Alison Latham

coordinadora

DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO
DE LA MÚSICA

Coordinador de traducción
ALEJANDRO PÉREZ-SÁEZ

Traducción
FEDERICO BAÑUELOS
Yael BITRÁN
JUAN ARTURO BRENNAN
ALEJANDRO PÉREZ-SÁEZ

Revisión
CLARA STERN RODRÍGUEZ

Diccionario enciclopédico de la música

ALISON LATHAM
coordinadora



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Primera edición en inglés, 2002
Primera edición en español, 2009
Primera reimpresión, 2014

Latham, Alison (coord.)

Diccionario enciclopédico de la música / coord. de Alison Latham ; coord., rev. técnica y trad. de Alejandro Pérez-Sáez ; rev. de la trad. y trad. de Clara Stern Rodríguez ; trad. de Federico Bañuelos Bárcena, Yael Alejandra Bitrán Goren, Juan Arturo Brennan Hanson. — México : FCE, 2009

1685 p. ; 27 × 21 cm – (Colec. Tezontle)

Título original: *The Oxford Companion to Music*

ISBN 978-607-16-0020-2

1. Música – Enciclopedias y diccionarios I. Pérez Sáez, Alejandro, tr. II. Stern Rodríguez, Clara, tr. III. Bañuelos Bárcena, Federico, tr. IV. Bitrán Goren, Yael Alejandra, tr. V. Brennan Hanson, Juan Arturo, tr. VI. Ser. VII. t.

LC ML100

Dewey 780.14 L137d

© 2002, Oxford University Press

The Oxford Companion to Music fue publicado originalmente en inglés en 2002

Esta traducción se publica por acuerdo con Oxford University Press.

D. R. © 2009, Fondo de Cultura Económica

Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14738 México, D. F.

www.fondodeculturaeconomica.com

Diseño de portada: Paola Álvarez Baldit

Comentarios: editorial@fondodeculturaeconomica.com

Tel.: (55)5227-4672. Fax: (55)5227-4694

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, sea cual fuere el medio, sin la anuencia por escrito del titular de los derechos.

ISBN 978-607-16-0020-2 (empastado)

ISBN 978-607-16-5246-1 (electrónico-pdf)

Hecho en México • *Made in Mexico*

Prólogo

El diccionario *Oxford Companion to Music* es una nueva edición de dos *Companions* anteriores, muy diferentes entre sí, y combina lo mejor de ambos. Percy A. Scholes publicó el primer *Oxford Companion to Music* en 1938 y pronto fue reconocido como un libro de referencia único en su género que abarcaba mucho más que un diccionario convencional. La intención de Scholes fue llegar a una amplia variedad de lectores; como figura a la cabeza del movimiento de apreciación musical, tuvo la capacidad de abordar el tema desde distintos puntos de vista en un lenguaje bien documentado y accesible. Durante varias generaciones su *Companion* fue el libro de referencia básico en un solo volumen para el músico profesional o el aficionado y, en particular, para el estudiante o aspirante a músico. Apareció en varias ediciones y, después de la muerte de Scholes, en 1958, fue revisado y editado por John Owen Ward. El hecho de que haya sobrevivido hasta el siglo XXI es testimonio indiscutible de su exhaustivo compendio y, ciertamente, de su carácter distintivo.

A principios de la década de 1970 la vida musical sufría cambios rápidos y sustanciales. El desarrollo de nuevas tecnologías de grabación y el incremento de las transmisiones radiofónicas especializadas en música puso al alcance general del público un vasto y antes inaccesible repertorio occidental, desde la polifonía medieval hasta las vanguardias musicales. La expansión de la música a nivel internacional tuvo una importancia similar. La experiencia del oyente de música “exótica” dejó de estar confinada a los pasajes de color locales de las composiciones occidentales y los conciertos de música no occidental, en particular del subcontinente indio y de Indonesia, y se convirtieron en parte regular de la vida musical. Asimismo, el conocimiento musical estaba en expansión. Al momento de la aparición del *Companion* de Scholes, el *Grove’s Dictionary of Music and Musicians* (la enciclopedia básica del mundo de habla inglesa) consistía en cinco volúmenes; la edición de 1980 contaba con 20 (la edición revisada de 2001 tiene 29).

Era evidente la necesidad de un nuevo tipo de *Oxford Companion to Music*, como también era clara la imposibilidad de que una sola persona manejara por sí sola el cúmulo de conocimientos y las áreas de interés que habían permitido a los historiadores de música de generaciones anteriores abarcar el tema de una manera tan exhaustiva como lo hiciera Scholes. Más aún, la disciplina de la musicología estaba en constante expansión y se volvía cada vez más especializada. Denis Arnold, editor de *The New Oxford Companion to Music*, reunió a un grupo de colaboradores y su edición en dos volúmenes, publicada en 1983, incluye varias voces protagónicas del momento, aunque en muchos aspectos seguía en deuda

con Scholes, no menos en su apego a los principios de exhaustividad y orientación hacia el lector común. Aunque Arnold retuvo algo del material de Scholes y escribió él mismo un número sustancial de entradas (lo que demostraba sus amplios intereses), reflejó también la creciente diversidad académica al incluir algunos ensayos extensos de otros autores distinguidos. De manera notable, aumentó considerablemente la cobertura de la música no occidental e incluyó un amplio cuerpo de ilustraciones.

Hoy, a comienzos del siglo XXI, han comenzado a difuminarse las distinciones convencionales entre música de “arte” y música “popular”, entre música “popular” y “música del mundo”, entre música “sacra” y “secular”. La “música” es en sí un tema muy vasto y se amplía con rapidez; sus enfoques de estudio y de escritura también difieren notablemente. Lo que podría llamarse un punto de vista darwiniano de la historia de la música, formas musicales simples que evolucionan gradualmente hacia un punto culminante (que por lo general se considera manifiesto en Alemania ya sea a finales del siglo XVIII o finales del siglo XIX), ha sido cuestionado sistemáticamente conforme los historiadores se interesan cada vez más en abordar la música desde su contexto histórico social y cultural. Se han incorporado conceptos y técnicas de otras disciplinas, desde la antropología, la crítica literaria, la iconografía, la lingüística, etc. Las formas de diseminación y recepción de la música proporcionan nuevos temas de reflexión, como también lo hace el estudio de las prácticas interpretativas del pasado. El enfoque actual de la educación musical es mucho más amplio que a mediados del siglo XX y centra su interés en las tecnologías musicales, la música del mundo, la composición y la interpretación como temas de estudio colaterales a los temas convencionales de historia y “teoría” de la música occidental.

¿En dónde colocan todas estas consideraciones al editor de un nuevo *Oxford Companion to Music*? En la determinación de su contenido y estructura surgió el factor determinante de que debía ser un sucesor de los libros de Scholes y Arnold (con quienes quedo profundamente en deuda) y, aunque se ha actualizado, conserva sus principios elementales: abarca una amplia variedad temática, es un libro completo en sí y está dirigido a un amplio espectro de lectores, desde el músico profesional que desea tener acceso directo a los hechos, el estudiante de música de todos los niveles, hasta el sagaz aficionado que requiere un libro que, en palabras de Scholes, “no lo amedrente [...] por expresarse en un lenguaje tan técnico que sume nuevas dudas a las que lo llevaron a consultar el libro”.

Por tratarse de una edición en un solo volumen, un formato que los asiduos del *Companion* han demandado desde hace mucho tiempo, desde el principio fueron cruciales las consideraciones de espacio y amplitud. Se tomó la decisión de que su enfoque debía ser tan amplio como el de sus predecesores, con la consideración de que esta nueva edición quizá debía llevar más apropiadamente el título de *The Oxford Companion to Western Music*. La música no occidental y popular se incluyen, pero principalmente en la medida de su impacto en la tradición clásica occidental. Esto no deberá considerarse un paso atrás: la música del mundo y la música popular son hoy temas muy vastos que por derecho propio, cuentan con especialistas y literatura particulares y deben ser reconocidos como tales, y no sólo bajo la breve cobertura que reciben en esta edición. Asimismo, dada la abundancia y accesibilidad de textos sobre baile y música “pop”, estos campos de historia de la música se exploran aquí sólo de manera general.

Algunos de los artículos del presente *Companion* son reimpresiones de los de Arnold y otros, no obstante, han sido revisados y actualizados; una rica variedad de material original lleva con firmeza este diccionario al siglo XXI. El lector encontrará ahora muchos artículos de la música en relación con otros temas: política, religión, sociología, psicología, semiótica, cibernética y tecnología, etc. Se explora el papel de la mujer en la música y se incluyen nuevas entradas sobre compositoras e intérpretes. La musicología histórica (y sus ramas especializadas), análisis, teoría, etnomusicología, notación, terminología y educación musical, se abordan con cierta extensión. Otros temas que se incluyen son acústica, estética, transmisiones de los medios de comunicación, grabación y derechos de autor.

Las entradas sobre “la vida y las obras” de los compositores han sido siempre una parte central del *Companion*. Los contextos de la vida creativa de los compositores son vitales para la comprensión de su música, por lo que este *Companion* ofrece nuevos estudios importantes sobre periodos históricos, así como sobre la historia musical de los diferentes países y regiones. Ensayos sobre temas como exotismo, nacionalismo y movimientos artísticos, imprimen una dimensión completamente nueva a esta edición. También los artículos sobre intérpretes son nuevos, empero las restricciones de espacio obligan a limitar estas entradas a los artistas que ya no viven y que han ejercido una influencia significativa en la composición o la interpretación, aunque se aumentó el número de entradas sobre obras particulares. Un aspecto nuevo de esta edición es la inclusión de un índice de personajes a los que se hace referencia pero que no tienen una entrada propia. Sobra decir que *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* y sus diccionarios especializados asociados proporcionan abundancia de artículos que rebasan el espectro de un libro de referencia en un solo volumen, así como la lista de obras y bibliografías.

Esta edición del *Companion*, como en el caso de la de Arnold, se beneficia con el conocimiento experto de un amplio grupo de colaboradores especialistas de varios países, quienes escribieron entradas nuevas e hicieron revisiones de otras ya existentes. Los artículos que no están firmados son de mi autoría o bien fueron tomados de ediciones anteriores y, por lo tanto, son de mi completa responsabilidad. Mi objetivo ha sido preservar el carácter de la edición de Scholes, combinarlo con el enfoque más amplio de Arnold y revigorizar y actualizar este tan apreciado *Companion* para el siglo XXI. Por encima de todo, deseo que esta edición siga contribuyendo a la comprensión y el disfrute de la música; en breve, que los lectores con sus diferentes inquietudes hagan de él un verdadero compañero.

AGRADECIMIENTOS

En las etapas tempranas de planeación del *Companion*, me beneficié del consejo de varios asesores que revisaron las entradas y ofrecieron sugerencias constructivas sobre contenido y equilibrio: Elsie Arnold, Tim Ashley, Clive Brown, John Caldwell, Iain Fenlon, Nigel Fortune, Peter Manning, Arnold Myers, Roger Parker, Nick Sandon, Marian Smith, John Wagstaff, John Warrack, Arnold Whittall y Carl Woideck. Quedo profundamente agradecida con Paul Griffiths, quien fue el principal asesor y colaborador sobre temas estadounidenses,

y con Bruce Phillips, quien fue fundamental en los inicios de esta nueva edición y fuente invaluable de asesoría en la comisión de artículos.

Algunas de estas personas se integraron a mi numeroso equipo de colaboradores y les estoy profundamente agradecida no sólo por lo que han escrito, sino por su muy apreciada lealtad al proyecto en general. Varios de ellos aceptaron escribir mucho más de lo contemplado en un principio y otros fueron generosos con su ayuda y consejos en temas más allá de sus campos específicos. Extiendo un agradecimiento particular a Stanley Sadie y Nicholas Temperley; asimismo, a Richard Langham Smith y a Roger Parker, quienes brindaron su apoyo constante.

Otros colegas y amigos proporcionaron consejos útiles sobre el contenido y la comisión de entradas: Mike Ashman, John Baily, Stephen Banfield, John Casken, John Deathridge, David Fanning, Peter Franklin, Sally Groves, Tess Knighton, Geoffrey Norris, Annette Richards, John Tyrrell y Michael Wood. Mike Card, Jeffrey Dean, Richard Partridge y Jenny Wilson ayudaron en la preparación y la edición de algunos temas independientes, como también lo hizo Lalage Cochrane, quien compiló el índice.

Varios miembros de la Oxford University Press estuvieron involucrados en este *Companion*: Michael Cox, Pam Coote, Alison Jones, Joanna Harris, Wendy Tuckey, John Mackrell y Wendy Maule, quienes tuvieron que enfrentar retos sin precedentes y les estoy profundamente agradecida por su continua fe en el proyecto.

Es difícil expresar de manera adecuada mi agradecimiento a Polly Fallows, quien ha sido una incansable asistente editorial, cuyo compromiso, intenso trabajo y buen humor han sido una fuente ininterrumpida de fuerza. Este libro se ha beneficiado inmensamente de su habilidad para descifrar enredos lexicográficos y de su meticuloso trabajo de corrección editorial y corrección de pruebas.

Por último, agradezco a mi familia, para la que el *Companion* se convirtió en una especie de sexto miembro, evasivo, pero demandante. Thomas fue un indispensable asesor cibernético; Nicholas y Peter capturaron y escanearon entradas y emprendieron numerosas labores administrativas esenciales; mi esposo Richard me ofreció su estímulo incondicional y sabio consejo. Mi más profundo agradecimiento a todos.

ALISON LATHAM
Pinkneys Green, Berkshire
Noviembre, 2001

Nota del traductor

Todo aquel que se interese en la música se percatará de inmediato de que tiene entre las manos un diccionario único en su género. Conciso, equilibrado y riguroso, este vasto compendio del saber musical examina la materia a la luz de muy diversas disciplinas –humanísticas, técnicas y científicas– y comprende el conjunto de conceptos y términos musicales más completo jamás reunido en un solo volumen.

La traducción al español de una publicación del nuevo siglo tan acabada como *The Oxford Companion to Music* supuso un desafío editorial de enormes proporciones que, en una acertada decisión, el Fondo de Cultura Económica adoptó con entusiasmo y convicción.

Quienes emprendimos la tan laboriosa como provechosa tarea de traducir este diccionario enfrentamos textos muy complejos y conflictos terminológicos que, en no pocas ocasiones, pusieron a prueba nuestro conocimiento y demandaron un arduo trabajo de investigación.

Las variantes y diferencias de sentido que suele haber entre la nomenclatura española y la inglesa obligaron a tratar la terminología musical con especial cuidado. Con el cometido de no alterar el texto original, excepto cuando se hizo indispensable incluir un significado exclusivo del español en el cuerpo del artículo, encontramos la solución a gran parte de estos problemas terminológicos en el sistema de referencias cruzadas. Señalo cuatro casos especiales que se encauzaron de tal manera: los términos cuya traducción tiene o puede tener significados distintos; los términos con varias traducciones igualmente válidas y difundidas; los términos técnicos que se deben traducir y los que conviene conservar en el idioma original, y las voces inglesas de uso común en distintas lenguas que al traducirse dejan de ser cabeza de entrada.

En este último caso, consideramos prudente conservar la referencia exacta entre la palabra original y su traducción para que el lector transite sin problema de una nomenclatura a otra. En suma, la enorme riqueza del léxico musical del español y la necesidad de establecer un paralelismo preciso con la terminología de otros idiomas, del inglés en particular, justifica sobradamente el aumento de abundantes referencias cruzadas.

Además de seguir criterios editoriales establecidos, como trasladar a su forma española los nombres rusos o destacar en cursivas las palabras extranjeras y los nombres de las notas musicales, se optó por conservar los títulos originales de las obras musicales y usar el título español más difundido cuando se juzgó pertinente. También se actualizaron las fechas de publicación de las obras que se citan en el texto y que se encontraban en preparación en

el momento de la redacción del diccionario. Por último, para evitar las confusiones que conlleva la falta de uniformidad en la nomenclatura, tan distinta de un país a otro, conviene aclarar que se decidió respetar el sistema de signos que se usa en el original, por lo que se incluye un cuadro comparativo que el lector puede consultar en la sección de abreviaturas.

No resta más que expresar nuestra más honda gratitud al magnífico equipo de traductores, revisores y editores por su trabajo dedicado, y a los especialistas en diferentes campos del conocimiento musical, cuyo consejo experto ayudó a resolver encrucijadas técnicas cruciales. Con todos compartimos el orgullo de haber preparado esta versión en español que, sin lugar a dudas, verá pasar muchos años antes de ser superada.

ALEJANDRO PÉREZ-SÁEZ
Coordinador de la traducción

Colaboradores

AUTORES

Los nombres en negritas son de los colaboradores de esta edición; sus biografías breves aparecen en las páginas 14-19.

AA	Andrew Ashbee	CP	Carole Pegg	JB	Julian Budden
AB	Anthony Baines†	CRW	Christopher Wilson	JBE	Jane Bellingham
ABO	Ann Bond	CW	Christopher Webber	JBO	John Borwick
ABU	Ann Buckley	CWl	Charles Wilson	JC	Jonathan Carr
ABUL	Alison Bullock	DA	Denis Arnold†	JCA	John Caldwell
ABUR	Anthony Burton	DF	David Fallows	JD	Jonathan Dunsby
AJ	Alan Jefferson	DH	David Hiley	JDI	Jeremy Dibble
AL	Alison Latham	DJ	David Johnson	JG	James Grier
ALA	Andrew Lamb	DL	Dorothea Link	JH	Janet Halfyard
ALi	Alex Lingas	DM	David Mason	JJD	Jeffrey Dean
AP	Anthony Pryer	DMl	David Milsom	JK	Judith Kuhn
APA	Andrew Parrott	DN	David Nice	JM	John Milsom
APO	Anthony Pople	DW	Derek Watson	JMO	Jeremy Montagu
AS	Adrienne Simpson	DY	David Yearsley	JMT	J. M. Thomson†
AT	Andrew Thomson	ER	Elizabeth Roche	JN	Judith Nagley
ATH	Adrian Thomas	EW	Emma Wakelin	JR	Julian Rushton
AVJ	Andrew V. Jones	FD	Frank Dobbins	JRE	John Reed†
AW	Arnold Whittall	FL	Fiona Little	JRO	Jerome Roche†
BB	Bojan Bujic	GGs	Gian Giacomo Stiffoni	JS	Jim Samson
BC	Barry Cooper	GH	George Hall	JSM	Jan Smaczny
BJ	Burnett James	GMCB	Gerard McBurney	JSN	John Snelson
BN	Brian Newbould	GMT	G. M. Tucker	JT	Jon Tolansky
BR	Bernarr Rainbow†	GN	Geoffrey Norris	JW	John Warrack
BS	Basil Smallman	GP	George A. Proctor	JWA	John Wagstaff
BW	Bryan White	HA	Helen Anderson	JWAl	Jonathan Walker
BWA	Benjamin Walton	HAV	Hanoch Avenary	KC	Kenneth Chalmers
CB	Clive Brown	HM	Helen Myers	KG	Kenneth Gloag
CBA	Christina Bashford	HMACD	Hugh Macdonald	KH	Kenneth Hamilton
CC	Caryl Clark	HR	Henry Roche	KS	Keith Swanwick
CF	Christopher Fifield	HRE	Helmut Reichenbacher	LB	Leslie Bunt
CFR	Christopher Fry	IF	Iain Fenlon	LC	Lalage Cochrane
CH	Crawford Howie	IR	Ian Rumbold	LD	Lucy Davies
CM	Christopher Moore	JAS	Julie Anne Sadie	LF	Lewis Foreman

LH	Laughton Harris	PD	Peter Davies	RO	Robert Orledge
LO	Leslie Orrey	PF	Pauline Fairclough	RP	Roger Parker
MA	Martin Anderson	PFA	Polly Fallows	RPA	Richard Partridge
MAM	Miguel Ángel Marín	PG	Paul Griffiths	RS	Robert Samuels
MAS	Mary Ann Smart	PGA	Peter Gammond	RST	Robert Stevenson
MB	Malcolm Boyd†	PH	Peter Holman	RW	Richard Wigmore
ME	Mark Everist	PL	Peter Lynan	SA	Styra Avins
MF-W	Marina Frolova-Walker	P-LR	Pablo-L. Rodríguez	SF	Sophie Fuller
MG	Miron Grindea†	PM	Peter Manning	SFA	Sarah Faulder
MH	Michael Hurd	PS	Percy Scholes†	SH	Sarah Hibberd
MHE	Monika Hennemann	PSP	Piers Spencer	SJ	Stephen Johnson
MK	Michael Kennedy	PW	Peter Wilton	SM	Stephen Muir
MP	Megan Prictor	RA	Richard Andrewes	SMCV	Simon McVeigh
MPA	Max Paddison	RB	Roger Bowers	SS	Stanley Sadie
MT	Mark Tucker†	RBU	Roger Bullivant	TA	Tim Ashley
NC	Nym Cooke	RC	Richard Crawford	TC	Tim Carter
ND	Nicola Dibben	RCH	Rupert Christiansen	TM	Thomas Mathiesen
NG	Noël Goodwin	RCM	Roderick Conway Morris	TRJ	Timothy Rhys Jones
NPDC	Neal Peres Da Costa	RL	Robin Langley	TS	Tom Sutcliffe
NT	Nicholas Temperley	RLA	Robert Layton	WGJ	W. Glyn Jenkins
OR	Owen Rees	RLS	Richard Langham Smith	WT	Wendy Thompson
PA	Peter Allsop	RN	Roger Nichols		

BIOGRAFÍA DE LOS COLABORADORES A LA PRESENTE EDICIÓN

PETER ALLSOP es profesor adjunto de musicología en la University of Exeter; es autor de *The Italian 'Trio' Sonata* (1992) y *Arcangelo Corelli: New Orpheus of Our Times* (1999).

HELEN ANDERSON es asesora de arte y administradora.

MARTIN ANDERSON es escritor y editor; se especializa en música de los países nórdicos y bálticos.

RICHARD ANDREWES es director del Departamento de Música de la University of Cambridge Library; ha colaborado con la International Association of Music Libraries, RISM, RILM y RIPM.

ANDREW ASHBEE es profesor, escritor y editor; se especializa en la música inglesa de los siglos XVI y XVII.

TIM ASHLEY es crítico musical de *The Guardian* y traductor; se especializa en música, arte y literatura alemana y es autor de *Richard Strauss* (1999).

STYRA AVINS es profesora adjunta de cursos avanzados de historia de la música en la Drew University, NJ, y violonchelista; es autora de *Johannes Brahms: Life and Letters* (1997).

CHRISTINA BASHFORD es profesora asociada de música en la Oxford Brookes University; es editora (junto con Leanne Langley) de *Music and British Culture, 1785-1914: Essays in Honour of Cyril Ehrlich* (2000).

JANE BELLINGHAM fue una de las editoras de la edición revisada de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001).

JOHN BORWICK es escritor y locutor; ha trabajado para la BBC, fue fundador y profesor asociado de B. Mus. (Tonmeister) en la Surrey University, y ha escrito y editado varios libros sobre ingeniería de audio.

ROGER BOWERS es profesor de música medieval y renacentista en la University of Cambridge; es autor de *English Church Polyphony: Singers and Sources from the 14th to the 17th Century* (1999).

CLIVE BROWN es profesor titular de musicología aplicada en la University of Leeds; es autor de *Louis Spohr: A Critical Biography* (1984) y *Classical and Romantic Performing Practice* (1999).

ANN BUCKLEY es investigadora asociada del Centre for Medieval and Renaissance Studies del Trinity College de Dublín y coordinadora del RiDIM en el Reino Unido.

BOJAN BUJIĆ es profesor de musicología en el Magdalen College de Oxford; se especializa en la música del siglo XVI y principios del XVII de Italia y la región adriática de Croacia, así como en estética de

- la música del siglo XIX y principios del XX.
- ALISON BULLOCK fue una de las editoras que participaron en la edición revisada de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001).
- LESLIE BUNT es profesora titular de musicoterapia en la University of the West of England; también es directora de capacitación de musicoterapia de posgrado en la University of Bristol y del Music Space Trust.
- ANTHONY BURTON es locutor y escritor; durante 15 años fue productor y administrador de la BBC Radio 3.
- JOHN CALDWELL es catedrático de música de la University of Oxford; es autor de *English Keyboard Music Before the 19th Century* (1973), *Editing Early Music* (1985) y de dos volúmenes de *The Oxford History of English Music* (1991, 1999); ha hecho también varias ediciones de música inglesa antigua.
- JONATHAN CARR es corresponsal en el extranjero de *The Financial Times* y *The Economist*; entre sus libros destacan biografías sobre el anterior canciller alemán, Helmut Schmidt, y de Mahler; en la actualidad trabaja en una historia de la familia Wagner.
- TIM CARTER es catedrático distinguido (ocupante de la cátedra David G. Frey en música) en la University of North Carolina en Chapel Hill; entre sus libros destaca *Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy* (1992), *Music, Patronage and Printing in Late Renaissance Florence* (2000) y *Monteverdi's Musical Theatre* (2002).
- KENNETH CHALMERS es traductor, escritor y autor de *Béla Bartók* (1995).
- RUPERET CHRISTIANSEN es crítico de ópera del *The Daily Telegraph*; es autor de varios estudios sobre la historia de la cultura del siglo XIX.
- CARYL CLARK enseña música en la University of Toronto; ha escrito sobre las óperas de Haydn y Mozart.
- LALAGE COCHRANE fue una de las editoras de la edición revisada de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001).
- BARRY COOPER es profesor de música en la University of Manchester; es autor de *Beethoven and the Creative Process* (1990), *Beethoven's Folksong Settings* (1994) y *Beethoven* (2000), así como editor y coautor de *The Beethoven Compendium* (1991).
- LUCY DAVIES participó en la edición revisada de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001).
- JEFFREY DEAN es editor, diseñador de libros y cajista; fue uno de los principales editores de la edición revisada de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) y ha escrito sobre la música sacra del continente europeo de finales del siglo XV y principios del XVI.
- NICOLA DIBBEN es profesora de música en la University of Sheffield; se especializa en percepción musical, género e identidad de la música popular, así como en teoría y análisis musical.
- JEREMY DIBBLE es profesor de música en la University of Durham; especialista en música de la Gran Bretaña de los siglos XIX y principios del XX, ha escrito sobre Parry, Stanford y Elgar.
- FRANK DOBBINS es profesor de musicología en el Goldsmiths College de la University of London; es autor de *Music in Renaissance Lyons* (1992), editor de *The Oxford Book of French Chansons* (1987) y ha editado numerosas *chansons* y madrigales.
- JONATHAN DUNSBY es profesor de música en la University of Reading; entre sus libros destacan *Schoenberg: Pierrot lunaire* (1992) y *Performing Music: Shared Concerns* (1996).
- MARK EVERIST es catedrático de música en la University of Southampton; es autor de *French Motets in the Thirteenth Century: Music, Poetry and Genre* (1994) y *Music Drama at the Paris Odéon, 1824-1828* (2002); ha editado tres volúmenes del *Magnus liber organi*.
- PAULINE FAIRCLOUGH es estudiante posgraduada de la University of Manchester.
- DAVID FALLOWS es catedrático de musicología en la University of Manchester; entre sus libros destaca *Dufay* (1982), *Songs and Musicians in the Fifteenth Century* (1996) y *Catalogue of Polyphonic Songs, 1415-1480* (1999).
- POLLY FALLOWS es editora-correctora y correctora de pruebas; fue una de las principales editoras de la edición revisada de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) y asistente editorial de este *Diccionario Oxford*.
- SARAH FAULDER es directora general de la Music Publishers' Association y abogada.
- IAIN FENLON es profesor de música en la University of Cambridge y miembro de la junta de gobierno y director académico en el King's College; entre sus libros destaca *Music and Patronage in Sixteenth Century Mantua* (1980-1982) y un volumen de próxima aparición sobre la música y la cultura del Renacimiento italiano; es editor de *The Renaissance (Man and Music/Music in Society)*, 1989).
- CHRISTOPHER FIFIELD es director, locutor y escritor; entre sus libros destacan las biografías de *Bruch* (1988) y *Hans Richter* (1993).
- LEWIS FOREMAN es escritor; entre sus libros destacan una biografía de *Bax* (1983) y *From Parry to Britten: British Music in Letters 1900-1945* (1987).

- MARINA FROLOVA-WALKER es profesora de música en la University of Cambridge y miembro de la junta de gobierno del Clare College; se especializa en la música rusa.
- SOPHIE FULLER es profesora de música en la University of Reading; es autora de *The Pandora Guide to Women Composers: Britain and the United States, 1629-Present* (1994).
- PETER GAMMOND es escritor y editor; entre sus múltiples publicaciones destacan *The Oxford Companion to Popular Music* (1991) y libros sobre *jazz, ragtime, music-hall*, Offenbach, Ellington, y sobre grabaciones discográficas.
- KENNETH GLOAG es profesor de música en la Cardiff University; se especializa en la música británica del siglo XX y en teoría de la crítica y la cultura, incluyendo la música popular; es autor de un libro sobre *A Child of our Time* (1999) de Tippett.
- JAMES GRIER es catedrático de historia de la música en la University of Western Ontario; es autor de *The Critical Editing of Music* (1996) y de estudios sobre la música y la liturgia medievales en Aquitania.
- PAUL GRIFFITHS es escritor y crítico radicado en Nueva York; entre sus libros destacan *A Concise History of Modern Music* (1978), estudios sobre Boulez, Cage, Messiaen, Ligeti, Davies, Bartók, Stravinski y el cuarteto de cuerdas, las novelas *Myself and Marco Polo* (1989) y *The Lay of Sir Tristram* (1991), y los libretos para *The Jewel Box* (Mozart, 1991), *Marco Polo* (Tan Dun, 1996) y *What Next?* (Elliott Carter, 1999).
- JANET HALFYARD es profesora en el Birmingham Conservatoire; se especializa en música y teatro, técnicas vocales extendidas y música cinematográfica.
- GEORGE HALL es escritor y editor; ha publicado (junto con Christopher Palmer) una nueva edición inglesa de la autobiografía de Milhaud (1992).
- KENNETH HAMILTON es concertista de piano y profesor asociado de música en la University of Birmingham; se especializa en la música del siglo XIX, en particular en el repertorio virtuoso del Romanticismo (como intérprete y como escritor).
- MONIKA HENNEMANN da clases de música en la Cincinnati University; se especializa en la música de Mendelssohn.
- SARAH HIBBERD es becaria de investigación en el Royal Holloway de la University of London; se especializa en ópera francesa del siglo XIX.
- DAVID HILEY es catedrático de musicología en la University of Regensburg; es autor de *Western Plainchant: A Handbook* (1993), coeditor (junto con Richard L. Crocker) de *The Early Middle Ages to 1300* (The New Oxford History of Music, ii, 2/1990) y ha hecho muchas ediciones de canto llano y música medieval.
- PETER HOLMAN es profesor de musicología histórica en la University of Leeds; es autor de *Four and Twenty Fiddlers: The Violin at the English Court, 1540-1690* (1993), así como de estudios sobre Purcell y Dowland; es director del Parley of Instruments y director musical de Opera Restor'd.
- CRAWFORD HOWIE es profesor de música en la University of Manchester; se especializa en Schubert y Bruckner; está escribiendo una biografía documental de este último.
- ALAN JEFFERSON es escritor; entre sus libros destacan varios sobre Richard Strauss y los estudios centenarios *Beecham* (1979) y *Lotte Lehmann* (1988).
- STEPHEN JOHNSON es crítico y locutor; se especializa en la música de Escandinavia y es autor de *Bruckner Remembered* (1998).
- ANDREW V. JONES es profesor asociado de música en la University of Cambridge y director académico del Selwyn College; se especializa en Carissimi y Handel (de quien ha editado *Rodelinda*) y en 1985 fundó el Cambridge Handel Opera Group.
- MICHAEL KENNEDY es crítico musical de *The Sunday Telegraph*; entre sus libros destacan estudios sobre Vaughan Williams, Elgar, Mahler, Britten, Walton y dos sobre Strauss, biografías de Barbirolli (1971) y Boult (1987), y *The Oxford Dictionary of Music* (1985, 2/1994).
- JUDITH KUHN es estudiante posgraduada de la University of Manchester.
- ANDREW LAMB es escritor y locutor; se especializa en música ligera y teatro musical; entre sus escritos cuenta con libros sobre Kern, Offenbach y Waldteufel.
- RICHARD LANGHAM SMITH es profesor de música en la University of Exeter; coautor (junto con Roger Nichols) de un libro sobre *Pelléas et Mélisande* (1989), ha reconstruido *Rodrigue et Chimène* de Debussy y está preparando una nueva edición de *Carmen*.
- ROBERT LAYTON es escritor y editor; se desempeñó como productor de radio de la BBC y editor de las *BBC Music Guides*, es autor de estudios sobre Berwald, Grieg, Dvořák y Sibelius y es coautor de *The Penguin Guide to Compact Discs*.
- ALEXANDER LINGAS es profesor asistente de historia de la música en la Arizona State University e investigador visitante del European Humanities Research Centre de la Universidad de Oxford; es director del ensamble vocal Cappella Romana.

- DOROTHEA LINK da clases de música en la University of Georgia; fue una de las principales editoras de la edición revisada de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) y es autora de *The National Court Theatre in Mozart's Vienna* (1998).
- FIONA LITTLE fue una de los editoras de *The New Grove Dictionary of Opera* y de la edición revisada de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001).
- PETER LYNAN es escritor y editor; especialista en música británica del siglo XVIII, hizo una edición sobre *Jephtha* de Maurice Greene.
- GERARD MCBURNEY es compositor, escritor, locutor y maestro en la RAM; se especializa en la música rusa.
- HUGH MACDONALD es ocupante de la cátedra Avis Blewett de música en la Washington University de St Louis; es autor de *Skryabin* (1978), *Berlioz* (1982) y *Selected Letters of Berlioz* (1995), y editor general de *New Berlioz Edition* y de *Berlioz's Correspondance générale*, vols. v-viii.
- PETER MANNING es catedrático de música en la University of Durham, donde fundó y en la actualidad dirige el estudio de música electrónica; entre sus escritos destaca *Electronic and Computer Music* (1993).
- MIGUEL ÁNGEL MARÍN es profesor y subdirector del Departamento de Nuevas Tecnologías en la Universidad de La Rioja; es autor de *Music on the Margin: Urban Musical Life in Eighteenth-Century Jaca* (España) (2002) y coautor de *Pliegos de Villancicos en la British Library* (Londres) y la *University Library* (Cambridge) (2000).
- THOMAS J. MATHIESEN es catedrático distinguido (ocupante de la cátedra David H. Jacobs de música) en la Indiana University (Bloomington), donde también es director del Center for the History of Music Theory and Literature; es autor de *Aristides Quintilianus on Music in Three Books* (1983), *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages* (1999) y *Greek Views of Music* (1998).
- DAVID MILSOM es escritor, profesor y ejecutante; se especializa en interpretación musical del siglo XIX, en particular de violín.
- JOHN MILSOM es musicólogo y escritor; especialista en música del Renacimiento, ha publicado abundantemente sobre Josquin des Prez, el periodo tudor en Inglaterra, impresión musical y procesos de composición; ha dado clases en Oxford y en los Estados Unidos y ha editado *Early Music*.
- JEREMY MONTAGU es coleccionista de instrumentos; se desempeñó como curador de la Bate Collection of Musical Instruments de la University of Oxford y es autor de muchos libros sobre instrumentos musicales.
- STEPHEN MUIR es profesor de música en la University of Leeds; se especializa en la música rusa del siglo XIX y principios del siglo XX, y en interpretación vocal del siglo XIX.
- BRIAN NEWBOULD es catedrático de música en la University of Hull; ha escrito estudios sobre Schubert, de cuyas obras inconclusas ha hecho versiones interpretativas.
- DAVID NICE es escritor, locutor y profesor; se especializa en la música rusa y entre sus libros destaca *Prokofiev—A Biography: from Russia to the West 1891-1935* (2003).
- ROGER NICHOLS es escritor, locutor y pianista; entre sus libros destacan estudios sobre Debussy, Ravel y Messiaen, *The Harlequin Years: Music in Paris, 1917-1929* (2003) y *Mendelssohn Remembered* (1997).
- ROBERT ORLEDGE es catedrático de música en la University of Liverpool; es autor de *Fauré* (1979), *Debussy* (1982), *Koechlin* (1989) y *Satie* (1990 y 1995).
- MAX PADDISON es catedrático de música en la University of Durham; ha escrito abundantemente sobre estética, filosofía y sociología de la música, así como sobre teoría crítica; entre sus libros destacan *Adorno's Aesthetics of Music* (1993) y *Adorno, Modernism and Mass Culture* (1996).
- ROGER PARKER es catedrático de música en la University of Cambridge; fue coeditor fundador del *Cambridge Opera Journal*, es editor general (con Gabriele Dotto) del libro *Donizetti Critical Edition* y autor de *Leonora's Last Act* (1997), entre otros libros.
- RICHARD PARTRIDGE es editor y ejecutante de *viola da gamba* y fidula; fue uno de los editores de la edición revisada de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) y es editor de *The Consort*.
- CAROLE PEGG es etnomusicóloga y antropóloga social; fue coeditora fundadora del *British Journal of Ethnomusicology*; una de las principales editoras de la edición revisada de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) y es autora de *Mongolian Music, Dance, and Oral Narrative: Performing Diverse Identities* (2001).
- NEAL PERES DA COSTA es especialista en teclados históricos y cofundador del ensamble Florilegium.
- ANTHONY POPLE es catedrático de música en la University of Nottingham; fue editor de la revista *Music Analysis* de 1995 a 2000 y ha publicado abundantemente sobre la música del siglo XX.
- ANTHONY PRYER es profesor de música en el Goldsmiths College de la

- University of London; se especializa en música y estética medieval, y en la música de Monteverdi.
- MEGAN PRICTOR ha escrito sobre apreciación musical y los medios de comunicación en Inglaterra a principios del siglo XX.
- OWEN REES es miembro de la junta de gobierno en música en el Queen's College de Oxford y profesora de música en el Somerville College; ha escrito sobre música portuguesa, española e inglesa de los siglos XVI y XVII, y dirige los ensambles A Capella Portuguesa y el Cambridge Taverner Choir.
- HELMUT REICHENBÄCHER es productor asociado de Radio Music para la CBC.
- TIMOTHY RHYS JONES es profesor de música en la University of Exeter; se especializa en música clásica vienesa y es autor de un libro sobre la sonata "Claro de luna" de Beethoven y otras sonatas (1999).
- ELIZABETH ROCHE es escritora y crítica; se especializa en la vida musical en Gran Bretaña de finales del siglo XIX y del XX, y es coautora (junto con Jerome Roche) de *A Dictionary of Early Music from the Troubadours to Monteverdi* (1981).
- HENRY ROCHE es jefe del personal de música del Royal Ballet en Covent Garden y concertista de piano; es tataranieta de Moscheles.
- PABLO-L. RODRÍGUEZ es profesor adjunto de música en la Universidad de La Rioja; ha escrito sobre la música, músicos y ceremonias de la corte española de los Habsburgo en el siglo XVII.
- IAN RUMBOLD es editor e investigador asociado de la *New Berlioz Edition*; se especializa en polifonía del continente europeo de principios del siglo XV y de música francesa del siglo XIX.
- JULIAN RUSHTON es catedrático de West Riding de música en la Leeds University; es autor de dos manuales de ópera sobre Mozart, *Classical Music: A Concise History* (1988), tres estudios sobre Berlioz y un libro sobre las *Variaciones "Enigma"* de Elgar; ha publicado ediciones de música de Elgar y Potter.
- JULIE ANNE SADIE es escritora y editora; autora del *Companion to Baroque Music* (1991) y de estudios sobre música francesa, y coeditora (junto con Rhian Samuel) de *The New Grove Dictionary of Women Composers* (1994).
- STANLEY SADIE es escritor y editor; se desempeñó como crítico musical de *The Times*, fue editor de *The Musical Times*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980, revisado 2001) y *The New Grove Dictionary of Opera* (1992), y es autor de estudios sobre Handel, Mozart y ópera.
- JIM SAMSON es catedrático de música en la Royal Holloway de la University of London; sus numerosos libros se han centrado en la música de Chopin, pero también han abarcado ampliamente la música inglesa del siglo XIX y XX, análisis y estética.
- ROBERT SAMUELS es profesor de música en la Open University; se especializa en análisis de la música inglesa del siglo XIX y XX y ha escrito sobre Schubert, Schumann y Mahler.
- ADRIENNE SIMPSON es autora de varios libros sobre música neozelandesa y acerca de música de teatro.
- JAN SMACZNY es catedrático de música en la Queen's University de Belfast; se especializa en la música checa, en particular Dvořák; entre sus libros destacan estudios sobre el repertorio del Teatro Provisional de Praga y sobre el *Concierto para violonchelo* de Dvořák (1999).
- BASIL SMALLMAN es profesor emérito de música en la University of Liverpool; es director, compositor y autor de libros sobre música de la Pasión, Schütz y música de cámara.
- MARY ANN SMART es profesora adjunta de música en la University of California de Berkeley; ha escrito abundantemente sobre Bellini y Donizetti, ha editado *Dom Sébastien* de Donizetti y es autora de *Resonant Bodies* (2002).
- JOHN SNELSON es escritor y editor; se especializa en teatro musical y fue uno de los principales editores de la edición revisada de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001).
- PIERS SPENCER es educador musical y asesor de pedagogía; es coeditor del *British Journal of Music Education*.
- GIAN GIACOMO STIFFONI es catedrático de musicología en la Universidad de La Rioja; se especializa en la ópera del siglo XVIII y es autor de *Non son cattivo comico: Caratteri di riforma nei drammi giocosi di Da Ponte per Vienna* (1998).
- TOM SUTCLIFFE es crítico de ópera del *Evening Standard* de Londres; es autor de *Believing in Opera* (1996), editor de *The Faber Book of Opera* (2000) y miembro del Church of England General Synod (Sínodo General de la Iglesia de Inglaterra).
- NICHOLAS TEMPERLEY es musicólogo y escritor; es editor de *Music in Britain: The Romantic Age, 1800-1914* (1981) y de *The Lost Chord: Essays on Victorian Music* (1989), autor de *The Music of the English Parish Church* (1979); editó la *Symphonie fantastique* para la New Berlioz Edition.
- ANDREW THOMSON es escritor y autor de *The Life and Times of Charles-Marie Widor* (1987) y *Vincent d'Indy and his World* (1997).

ADRIAN THOMAS es catedrático de música en la Cardiff University, donde está a cargo del Central European Music Research Centre; se especializa en la música polaca del siglo XX y ha escrito y hecho transmisiones sobre Górecki, Lutosławski y Panufnik.

JON TOLANSKY es escritor, locutor y archivista musical; fue integrante de varias orquestas importantes y también fue cofundador del Music Performance Research Centre.

JOHN WAGSTAFF es bibliotecario de la Facultad de Música de la University of Oxford; ha escrito sobre aspectos de la publicación de música en Inglaterra en el siglo XIX.

EMMA WAKELIN fue una de las editoras de la edición revisada de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001).

JONATHAN WALKER es musicólogo; se especializa en teoría de la música griega antigua, polifonía del siglo XIV, música soviética temprana, jazz y hip-hop.

BENJAMIN WALTON es becario de investigación en el St Anne's College de Oxford; ha escrito sobre Rossini.

JOHN WARRACK es escritor; se desempeñó como crítico musical de *The*

Sunday Telegraph y profesor de música en la University of Oxford; coautor (con Ewan West) de *The Oxford Dictionary of Opera*, entre sus otros libros destacan estudios sobre Weber y Chaikovski y uno de historia: *German Opera* (2001).

CHRISTOPHER WEBBER es actor, escritor y director escénico; se interesa particularmente en la música española, ha traducido varias zarzuelas para su producción y entre sus propias obras teatrales (varias sobre temas musicales) destaca *Dr. Sullivan and Mr. Gilbert*.

BRYAN WHITE es profesor de música en la University of Leeds; se especializa en música inglesa de los siglos XVII y XVIII, tema sobre el que ha hecho muchas ediciones; es cantante y director.

ARNOLD WHITTALL es profesor emérito de teoría musical y análisis en el King's College de Londres; entre sus libros destacan *Music Analysis in Theory and Practice* (con Jonathan Dunsby, 1988), *Romantic Music* (1987), estudios sobre Britten y Tippett y *Music since the First World War* (1977), aumentado como *Musical Composition in the Twentieth Century* (2000).

RICHARD WIGMORE es escritor y locutor; fue uno de los principales editores de la edición revisada de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) y es autor de *Schubert: The Complete Song Texts* (1988).

CHARLES WILSON es profesor de música en la Cardiff University; se especializa en música del siglo XX y fue uno de los principales editores de la edición revisada de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001).

CHRISTOPHER R. WILSON es profesor asociado de música en la University of Reading; especialista en música y literatura, en particular de Gran Bretaña en los periodos renacentista y victoriano y en el siglo XX temprano; en la actualidad se encuentra trabajando sobre las imágenes musicales en la obra de Shakespeare.

PETER WILTON es director de música de la Gregorian Association y cantante; ha hecho varias ediciones sobre canto.

DAVID YEARSLEY da clases en la Cornell University; ha hecho varias grabaciones de música para órgano de los siglos XVII y XVIII y es autor de *Bach and the Meanings of Counterpoint* (2002).

Abreviaturas

a. C.	antes de Cristo	D. Phil.	Doctor	it.	italiano
al.	alemán	DVD	<i>digital versatile disc</i> (disco digital)	ITV	Independent Television
AR	Arkansas			jap.	japonés
AZ	Arizona	ed(s).	editor(es)	KY	Kentucky
BA	Bachelor of Arts (equivalente aproximadamente al grado de licenciado)	edn.	edición; publicación	Lancs.	Lancashire
<i>baut.</i>	bautizado	Ej.	ejemplo (musical)	lat.	latín
BBC	British Broadcasting Corporation	EMI	Electrical and Musical Industries	Lincs.	Lincolnshire
BC	British Columbia	ENO	English National Opera	LP	<i>long-playing record</i> (disco de larga duración)
B. Mus.	Bachelor of Music (equivalente aproximadamente a licenciado en música)	esp.	español	LPO	London Philharmonic Orchestra
Bucks.	Buckinghamshire	est.	inglés estadounidense	LSO	London Symphony Orchestra
BWV	Bach-Werke-Verzeichnis	EUA	Estados Unidos de América	<i>m</i>	murió
<i>c.</i>	<i>circa</i> (alrededor de)	facs.	facsimilar, facsímil	MA	Massachusetts; Maestro en Artes
CA	California	Fig.	Figura	MD	Maryland
Cambs.	Cambridgeshire	FL	Florida	ME	Maine
CBC	Canadian Broadcasting Corporation	<i>fl</i>	<i>floruit</i> (floreció; florecido)	MGM	Metro-Goldwyn-Mayer
CBS	Columbia Broadcasting Systems	fr.	francés	MI	Michigan
CD	<i>compact disc</i>	GA	Georgia	Middx.	Middlesex
CO	Colorado	Glam.	Glamorgan	MIDI	<i>musical instrument digital interface</i> (interfase musical para instrumentos musicales)
Co.	Compañía; condado	Glos.	Gloucestershire	MN	Minnesota
cr	cerca; cercano	gr.	griego	MO	Missouri
CT	Connecticut	Hants.	Hampshire	MS	Mississippi; manuscrito
CVO	Commander Victorian Order (Real Orden Victoriana)	heb.	hebreo	<i>n</i>	nació
chec.	checo	Herts.	Hertfordshire	NB	New Brunswick
chin.	chino	HMV	His Master's Voice (La voz del maestro)	NBC	National Broadcasting Company
DAT	<i>digital audio tape</i> (cinta de audio digital)	Hob.	Hoboken	NC	Carolina del Norte
DBE	Dame Commander of the British Empire (Dama comandante del imperio británico)	hún.	húngaro	NE	Nebraska
d. C.	después de Cristo	Hz	Hertz	NH	New Hampshire
DC	Distrito de Columbia	IA	Iowa	NJ	New Jersey
dim.	diminutivo	ID	Idaho	NM	Nuevo México
<i>DJ</i>	<i>disc jockey</i>	IL	Illinois	no(s).	número(s)
D. Mus.	Doctor en música	IN	Indiana	nor.	noruego
		in.	inglés	NSW	New South Wales
		incl.	incluye, incluso	Notts.	Nottinghamshire
		IPEM	Instituut voor Psychoacoustica en Electronische Muziek	NS	Nova Scotia
		IRCAM	Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique	NY	Nueva York
		ISCM	International Society for Contemporary Music	OH	Ohio
				OK	Oklahoma

ON	Ontario	RIPM	Répertoire International de la Presse Musicale	St	san, santa, santo
op., opp.	<i>opus</i> , ópera, obra			Staffs.	Staffordshire
OR	Oregon	RISM	Répertoire International des Sources Musicales	Ste	Sainte
ORTF	Office de Radiodiffusion-Télévision Française			sup.	suplemento
Oxon	Oxfordshire	RMCN	Royal Manchester College of Music	TN	Tennessee
p(p).	página(s)	RNCM	Royal Northern College of Music	trad.	traducción, traductor
PA	Pennsylvania			TX	Texas
pl.	plural	rpm	revoluciones por minuto	UCLA	Universidad de California en Los Ángeles
pol.	polaco	RSAMD	Royal Scottish Academy of Music and Drama	URSS	Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas
port.	portugués			UT	Utah
PQ	Provincia de Quebec	RU	Reino Unido	VA	Virginia
RAF	Royal Air Force	rus.	ruso	VHF	<i>very high frequency</i> (alta frecuencia)
RAM	Royal Academy of Music	rum.	rumano		vol(s).
RCA	Radio Corporation of America	RV	Ryom-Verzeichnis (obras de Vivaldi)		volumen, volúmenes
RCM	Royal College of Music	S. (pl. SS)	san, santa, santo, são	VT	Vermont
repr.	reimpresión	SC	Carolina del Sur	WA	Washington
rev.	revisado	sco.	sueco	WI	Wisconsin
RIDIM	Répertoire International d'Iconographie Musicale	sep.	sepultado	Wilts.	Wiltshire
RILM	Répertoire International de Littérature Musicale	Som.	Somerset	Worcs.	Worcestershire
		Ss.	santissimo, santissima [santísimo(a)]	WV	West Virginia
				Yorks.	Yorkshire

Índice acústico de octavas (*rango audible*)*do* central = 256 Hz

Hz	16	32	64	128	256	512	1024	2048	4096	8192	16384
<i>Oxford</i> (nomenclatura usada en este diccionario)	Do ^{""}	Do ^{''}	Do [']	Do	do	do [']	do ^{''}	do ^{'''}	do ^{''''}	do ^{'''''}	do ^{''''''}
<i>Riemann</i> (nomenclatura común en español)	Do ¹	Do ²	Do ³	Do ⁴	Do⁵	Do ⁶	Do ⁷	Do ⁸	Do ⁹	Do ¹⁰	Do ¹¹
<i>Francés</i> (también llamada de órgano)	Do ⁰	Do	Do ¹	Do ²	Do³	Do ⁴	Do ⁵	Do ⁶	Do ⁷	Do ⁸	Do ⁹

Nota para el lector

Las **referencias cruzadas** se marcan con un *asterisco o con una indicación para consultar OTRO ARTÍCULO. Sin embargo, con el fin de no recargar el texto, las referencias cruzadas “obvias”, como en el caso de las obras y sus compositores, se mencionan sólo en casos excepcionales.

Las **iniciales de los colaboradores** aparecen al final de las entradas. Cuando se trata de una entrada revisada de una edición anterior, las iniciales del autor original (o bien un guión en el caso de una entrada anónima) y las del último colaborador se separan mediante una diagonal. La lista completa de colaboradores y sus iniciales aparece en las páginas 13 y 14 de esta edición, y las biografías resumidas de los colaboradores de la presente edición en las páginas 14 a 19.

En muchos artículos se sugieren **lecturas adicionales**; si bien éstas no son exhaustivas, su intención es servir como guía. Los temas se ordenan cronológicamente y las obras separadas con punto y coma pertenecen al mismo autor.

El **índice complementario** de las personas que se mencionan en el diccionario y que no cuentan con entradas propias comienza en la página 1637.

A

A (al.; in.). 1. La nota *la* (véase *LA*, 1; *ESCALA*, 3; *LAH*). Suele usarse como referencia para la afinación de instrumentos musicales; las orquestas afinan con el “*la* de concierto”. Véase *ALTURA*, 1.

2. Abreviatura de *alto o *altus.

3. Abreviatura de *antífona.

a (it.), **à** (fr.). “Con”, “para”, “en”, “a”, “a la manera”. Los términos que comienzan con esta preposición o sus compuestos normalmente acompañan a la palabra siguiente o al sustantivo inmediato, como a **battuta*, a *bene placito*, a **cappella*, à la **pointe d’archet*. En la música antigua, la forma italiana se refiere al número de voces de una obra polifónica (*a 2* significa a dos voces); en la música posterior a c. 1700, indica que dos instrumentos deben tocar la misma parte.

a cappella (it.). “En el estilo de la iglesia”. Pieza cantada únicamente con la voz, sin acompañamiento. Véase *CAPPELLA*.

à deux (fr.), **a due** (it.), **a 2**. Término con dos significados opuestos, dependiendo del contexto. Cuando se refiere a dos instrumentos orquestales escritos en el mismo pentagrama (como flautas primera y segunda), indica que deben tocar al unísono. Sin embargo, con referencia a un grupo de instrumentos que por lo general tocan al unísono (como violines primeros o segundos), significa que deben dividirse en dos, correspondiendo a cada parte una de las dos líneas escritas en el pentagrama (véase *DIVISI*). De la misma manera, en la música vocal o instrumental, *a 2*, *a 3* y así sucesivamente, significa la división en el número de partes indicado.

A deux mains (fr.) y *a due mani* (it.) significan “a dos manos”; *à deux voix* (*choeurs*) (fr.) y *a due voci* (*cori*) (it.), “a dos voces (coros)”. Los términos *à deux cordes* (fr.) y *a due corde* (it.), “a dos cuerdas”, se usan en la música de cuerdas para indicar que la misma nota debe tocarse en dos cuerdas a la vez para aumentar la potencia del tono.

a due (it.). Véase *À DEUX*, *A DUE*, *A 2*.

A Kempis, Nicolaes (*n* c. 1600; *m* Bruselas, *sep.* 11 de agosto de 1676). Compositor y organista flamenco. Fue organista de Ste Gudule en Bruselas, en reemplazo de Anthoen van den Kerckhoven en 1626, hasta que el 25 de noviembre de 1627 fue nombrado su sucesor. Compuso cuatro libros de *Symphoniae*, que contienen las primeras sonatas conocidas escritas en los Países Bajos. Las piezas son en su mayoría para cuerdas (aunque ocasionalmente incluyen fagot, corneta y trombón) y abarcan desde *solo sonatas* con acompañamiento de continuo hasta obras a seis partes. Probablemente fueron escritas para uso doméstico. Dos hijos de Nicolaes, Thomas [Petrus] y Joannes Florentius, fueron también organistas. LC

a. s. Abreviatura de *al* *segno.

Aaron [Aron], **Pietro** (*n* Florencia, c. 1480; *m* después de 1545). Teórico italiano. Afirmaba haber colaborado con Josquin, Obrecht, Isaac y Agricola durante su estancia en Florencia. Desde c. 1516 fue sacerdote en Imola, donde permaneció hasta 1522. Después de prestar sus servicios como *maestro da casa* de Sebastiano Michiel en Venecia, en 1536 ingresó al monasterio de San Leonardo en Bérgamo. Si bien sus escritos sobre música acusan una clara influencia de teóricos anteriores como Tinctoris, su contribución a la teoría modal fue muy importante, siendo él el primero en aplicar el sistema de ocho modos a la música polifónica en su *Trattato* (Venecia, 1525). Su explicación del contrapunto se considera la mejor de la generación anterior a Zarlino. LC

ab (al., “fuera”). Término que indica retirar la sordina de un instrumento o un registro de órgano.

ABA, ABACA. Letras que representan las formas *ternaria y *rondó, respectivamente; cada letra representa una sección temática o estructural diferente.

Abaco, Evaristo Felice dall’. Véase *DALL’ABACO*, *EVARISTO FELICE*.

abandonné (fr.), *abbandonatamente*, *con abbandono* (it.). Libre, relajado.

abbassare (it., “bajar”). Tipo particular de **scordatura* en que la cuerda de un instrumento de la familia del violín se afina más grave con el fin de obtener notas fuera de su registro normal. DMI

Abbatini, Antonio Maria (*n* Città di Castello, 26 de enero de 1595; *m* Città di Castello, ?después del 15 de marzo de 1679). Compositor italiano. Es probable que haya estudiado con los hermanos Nanino en Roma y ocupó diferentes puestos en la ciudad, como *maestro di capella* de S. Maria Maggiore (1649-1657) y S. Luigi dei Francesi (1657-1667). Se le conoce por dos óperas cómicas con libretos de Giulio Rospigliosi (más tarde Papa Clemente IX), *Dal male il bene* (en colaboración con Marazzoli y escenificada en el Palacio Barberini en Roma en 1654), y *La comica del cielo* (1668). TC

abbellimenti (it.). “Adornos”; véase ADORNOS Y ORNAMENTACIÓN.

abdämpfen (al.). “Apagar”, “ensordecer”, es decir, poner sordina. Indicación característica de los timbales.

Abegg, Variaciones. Op. 1 para piano de Schumann (1829-1830) dedicada a su amigo Meta Abegg, cuyo nombre está representado al comienzo del tema con las notas *A-Bb-E-G-G* (*la-sib-mi-sol-sol*; en el sistema alemán, la letra *B* es *si bemol*).

Abel, Carl Friedrich (*n* Cöthen, 22 de diciembre de 1723; *m* Londres, 20 de junio de 1787). Compositor y violista alemán. Es probable que en su infancia haya recibido lecciones de su padre, quien era ejecutante de *viola da gamba*. Hacia 1743, C. F. Abel se incorporó a la orquesta de la corte de Dresde, entonces dirigida por Hasse, en la que permaneció hasta 1758, cuando emprendió los viajes que lo llevarían a Londres al año siguiente. Ahí ofreció numerosos recitales y llegó a ser un reconocido director de conciertos. En 1765 se asoció con J. C. Bach para emprender una exitosa empresa de conciertos por suscripción, conocidos como los conciertos Bach-Abel, que continuaron hasta 1781 teniendo como última sede los Hanover Square Rooms.

Abel fue uno de los primeros exponentes destacados del estilo **galant* italiano en Londres. Sus sinfonías y conciertos tuvieron cierta influencia en el estilo sinfónico inicial de Mozart. Compuso también piezas para *viola da gamba* y abundante música de cámara. Su muerte se debió a los excesos del alcohol.

DA/PL

Abendmusik [*Abendlied*] (al., “música de velada”, “canción de la noche”). Serie de conciertos celebrados en la

Marienkirche de Lübeck en Alemania, durante los siglos XVII y XVIII.

abertura acústica [boca, perforación] (in.: *soundhole*). Abertura o perforación practicada en el vientre o la caja acústica de un instrumento de cuerdas para aumentar la resonancia y la calidad de tono. Los miembros de la familia del violín cuentan con dos aberturas con forma de *f* o de *s* alargada (algunos lauderos las describen como “rayos”); los instrumentos de la antigua familia de las *violas da gamba* suelen tener aberturas acústicas con forma de *c*. Las guitarras modernas cuentan con una abertura acústica circular; desde tiempos antiguos se acostumbra adornar la circunferencia con trabajo de marquetería. En los laúdes, la abertura acústica es una celosía tallada con patrones geométricos denominada **rosa*, *roseta*. Las aberturas acústicas de algunos clavecines tienen patrones ornamentales que incluyen las iniciales del fabricante. JMO

Abgesang (al.). Estrofa final contrastante de la *forma estrófica.

abgestossen (al., “separado”). En la técnica del violín, indicación expresiva del siglo XVIII equivalente a **staccato*.

Abingdon, Henry. Véase ABYNGDON, HENRY.

abnehmend (al., “decreciendo”, “disminuyendo”). Véase DIMINUENDO.

Abraham e Isaac. 1. *Cántico II* de Britten para contralto, tenor y piano (1952), con textos del auto sacramental de Chester.

2. Balada sacra de Stravinski para barítono y orquesta de cámara (1962-1963); basada en un texto hebreo, está dedicada al pueblo de Israel.

Abschiedsymphonie. Véase “ADIOSES”, SINFONÍA DE LOS.

absetzen (al.). 1. “Remover”, “quitar”.

2. En la música del siglo XVI, *absetzen in die Tabulatur* significa “transcribir en tablatura”.

Absil, Jean (*n* Bon-Secours, Hainaut, 23 de octubre de 1893; *m* Uccle, Bruselas, 2 de febrero de 1974). Compositor y maestro belga. Después de estudiar órgano en el Conservatorio de Bruselas, tomó clases de composición con Paul Gilson. Complementó su aprendizaje convencional con la integración de tendencias más modernas, en particular la politonalidad de Milhaud. Importante defensor de la música contemporánea en Bélgica y maestro de gran influencia en el Conservatorio de Bruselas y en su propia escuela en Etterbeek. La copiosa producción de Absil incluye música para orquesta, bandas, coro, piano y diversos conjuntos instrumentales; sus obras para saxofón, solo y en cuarteto, son una importante contribución al repertorio del instrumento. ABUR

absolute music (in., “música pura”). Música instrumental escrita sin otra intención que la música en sí y que debe apreciarse como tal, a diferencia de la música *programática.

Abstrich (al.). En instrumentos de arco, significa “arco para abajo”.

abwechseln (al.). “Intercambiar”, es decir, la alternancia de instrumentos por un mismo ejecutante.

Abyngdon [Abingdon], **Henry** (n c. 1420; m 1497). Cantante y organista inglés y quizá también compositor. Corista de la capilla del Eton College y de la Chapel Royal. Ninguna de sus obras ha sobrevivido, pero el hecho de haber recibido el título de B. Mus. de la Universidad de Cambridge –primera persona en la historia en recibirlo– sugiere que sus habilidades fueron más allá de la interpretación. JM

Abzug. 1 (al., “bajar”, “descender”). Término de los siglos XVI y XVII referente a una afinación del laúd en que la cuerda más grave se baja un tono completo (*im Abzug*) y, por extensión, una cuerda adicional grave que corre paralela por afuera del diapasón (*mit Abzügen*).

2 (al., “partida”, “retirada”). Tipo de *apoyatura con un *decrescendo* en la nota principal, o bien un trino simple de un solo batimento, es decir, el equivalente al *mordente invertido.

academia. Término usado para denotar un número de reuniones más o menos formales de personas.

El sitio predilecto de Platón para la impartición de sus enseñanzas era un espacio abierto denominado *Academe*. Desde la antigüedad, “la Academia” ha sido una metonimia de la escuela filosófica de Platón. En 1470, el humanista florentino Marsilio Ficino, traductor de los escritos de Platón al latín, proclamó la refundación de la Academia de Platón en Florencia. Lo más probable es que la academia de Ficino no haya sido una institución real sino una simple abstracción, pero fue sin duda un concepto atractivo y fructífero en Italia en los siglos XV y XVI. Grupos de hombres intelectuales (y en ocasiones mujeres) formados de manera espontánea e informal en muchas ciudades italianas pronto adoptaron una organización más formal con el título de “Accademia” (muy parecida al club de caballeros de años posteriores).

En general, estas academias tuvieron un enfoque literario y filosófico, aunque con frecuencia se discutían temas musicales y era práctica común representar la poesía y el drama con acompañamiento musical. Por ejemplo, el renombrado Teatro Olímpico de Vicenza, diseñado por Palladio para la Accademia Olimpica, fue inaugurado en 1585 con la representación del *Oedipus rex*

de Sófocles en italiano, con coros de Andrea Gabrieli. La academia más antigua dedicada a la música fue la Accademia Filarmonica de Verona (1543), que sigue existiendo y posee una importante colección de instrumentos musicales. Las academias se habían diseminado por toda Italia hacia 1570, cuando Jean-Antoine de Baïf colaboró en la fundación de la Académie de Poésie et Musique de París, con patrocinio real. Aunque esta academia tuvo una existencia efímera, su concepto de **musique mesurée à l'antique* influyó profundamente en las canciones de Claude Le Jeune y en el *air de cour* de años posteriores. Otros grupos menos formales de intelectuales, como la *camerata de Giovanni de' Bardi en Florencia, que impulsaron el surgimiento de la monodia, en ocasiones son vagamente descritos como academias.

La Accademia Filarmonica de Bolonia (1666), basada en el modelo de la Accademia dei Floridi (1614) de Adriano Banchieri, y que aún existe, se convirtió en una de las grandes *sociedades de conciertos del inicio de los tiempos modernos. Entre sus miembros destacan muchos músicos de renombre como Corelli, Mozart, Puccini y Ravel, entre otros. La Académie Royale de Musique (1669) se formó con el propósito de naturalizar la ópera en Francia. Estuvo bajo la dirección de Lully de 1672-1687, y tras numerosas reorganizaciones, la Académie Royale de Musique continúa siendo la institución que respalda la Ópera de París. La Accademia degli Arcadi, fundada en Roma en 1690, tuvo la música apenas como una de sus múltiples actividades; entre sus miembros prominentes estaban Corelli y Alessandro Scarlatti, y fue esencialmente importante por su impulso a la creación del nuevo tipo de libreto operístico desarrollado por autores como Apostolo Zenó y Pietro Metastasio a comienzos del siglo XVIII.

Desde 1700 el nombre de “academia” se ha dado a diferentes tipos de instituciones que tienen poco en común con las distinguidas instituciones anteriores. Algunas son organizaciones nacionales que siguen el modelo de las academias reales francesas; otras, como la Royal Academy of Music de Londres (1822) o la Accademia di S. Cecilia de Roma (1876), son escuelas de música o conservatorios. Siguiendo una costumbre que se remonta a Italia en el siglo XVI, el término “academia” también es aplicable a una sociedad de conciertos o, en particular en Alemania y Austria durante el siglo XVIII y comienzos del XIX, a un concierto mismo. JJD

📖 F. YATES, *The French Academies in the Sixteenth Century* (Londres, 1947). D. CHAMBERS y F. QUIVIGER (eds.), *Italian Academies of the Sixteenth Century* (Londres, 1995).

Academy of Ancient Music (Academia de Música Antigua). Sociedad de músicos aristocráticos aficionados fundada en Londres en 1726 para impulsar la música sacra “antigua” (su origen podría remontarse quizá incluso a 1710). Pepusch fue uno de sus directores y Handel tocaba en sus reuniones. Se desintegró en 1792.

accelerando, accelerato (it.). “Acelerando”, “aumentar la velocidad”; por lo común se abrevia *accel*.

accentus (lat.). Término usado desde el siglo XVI para describir las partes de la liturgia católica romana cantadas por el sacerdote, es decir, las recitaciones simples del canto llano. El término *concentus* se usa para las partes entonadas por cantantes entrenados (solistas y coro), es decir, las formas más desarrolladas del canto llano, como antifonas, responsorios e himnos.

acciaccatura (it., “nota atrapada”; al.: *Zusammenschlag*; fr.: *pincé étouffé*). *Adorno para teclado del Barroco tardío. Consiste en tocar de manera simultánea la nota principal y una nota auxiliar disonante (por lo general un tono más abajo), soltándola de inmediato, “como si quemara” (Geminiani, *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*, 1749). La *acciaccatura* se usaba como efecto particular para destacar acordes arpegiados. Por lo general no se escribía y era un recurso característico de la realización del continuo improvisado italiano. Algunas sonatas de Domenico Scarlatti tienen densos acordes con muchas notas disonantes, posiblemente pensadas como *acciaccaturas*.

El término “acciaccatura” ha sido común y erróneamente usado como equivalente a la *apoyatura corta, representada con el signo \downarrow . SMCV/NPDC

accidente. Véase ALTERACIÓN.

acción. 1. En instrumentos de teclado, se refiere al mecanismo que se activa al presionar una tecla, poniendo en movimiento las tangentes (*clavicordio), los saltadores (*clavecín), los martinets (*pianoforte) o las válvulas (que permiten el paso del aire a través de los tubos del *órgano o de las lengüetas del *acordeón). En el *arpa, la acción se refiere al mecanismo de pedales que modifica el tono de las cuerdas.

2. Respuesta de un instrumento y la calibración requerida para “ajustar” dicha respuesta. La acción en una guitarra o un violín (y en otros instrumentos de cuerdas pulsados y de arco) consiste en la altura de las cuerdas sobre el diapason junto al puente, lo cual puede dificultar la ejecución y la afinación en los registros más agudos. Puede decirse que los instrumentos de teclado tienen una acción o un *toque “suave” o “duro”, depen-

diendo de la dureza de las teclas y qué tanto deban ser presionadas para producir sonido. JMO, RPA

accompagnato (it.). “Acompañado”; por lo tanto, *recitativo accompagnato* significa *recitativo acompañado por un conjunto instrumental, es decir, con más músicos que los que integran el continuo; ejemplos antiguos se encuentran en Monteverdi, Schütz y Handel. El gerundio *accompagnando* se refiere a una parte secundaria.

accord (fr.; it.: *accordo*). 1. “Acorde”.

2. “Afinar” un instrumento. Véase *ACCORDATURA*. **accordatura** (it., “afinación”). Término que se refiere tanto a la afinación en general y a la afinación normal de los instrumentos de cuerda, como en contraste con otras afinaciones especiales (como la **scordatura*).

accorder (fr.). “Afinar”; *accordé, accordée*, “afinado”.

accoupler (fr.; it.: *accoppiare*). “Acoplar”. El término se refiere a los registros del órgano, por lo tanto, *accouplé* (fr.), *accoppiato* (it.), “acoplado”; *accouplement* (fr.), *accoppiamento* (it.), “acoplar”, “acoplamiento”; *accoupler* (fr.), indicación para acoplar.

accusé, accusée (fr.). “Con relieve”, “enfático”.

acento. 1. Énfasis expresivo para destacar una nota o un fragmento musical mediante un incremento repentino (o en ocasiones una disminución) del volumen (acento dinámico), un alargamiento de la duración (alargamiento expresivo), un breve silencio anticipado (articulación), o bien una combinación de los anteriores. El acento dinámico es el más común y puede escribirse con diferentes signos o indicaciones, como: >, -, *fz*, *sf*, *sfz*, *fp*, o la ligadura corta. El alargamiento expresivo, al cual Hugo Riemann denominó *agógico” (*Musikalische Dynamik und Agogik*, Leipzig, 1884), también se indica mediante el signo “-”. Los instrumentos que no pueden producir acentos dinámicos mediante cambios de volumen (como clavecines y órganos) pueden lograr el efecto ya sea mediante una prolongación, con la anteposición de un silencio, o bien con ambos recursos.

Dependiendo de su altura, determinadas notas pueden tener un “acento implícito”. La “acentuación métrica” sirve para destacar los tiempos fuertes de un compás o para sacar de balance al escucha deliberadamente enfatizando los tiempos débiles (véase TIEMPO, 1; SÍNCOPA). La acentuación también puede ser un recurso expresivo sutil para el intérprete, sin que necesariamente esté indicado por el compositor.

Véase también DINÁMICA, SIGNOS DE; INTERPRETACIÓN MUSICAL, 8. -/NPDC

2 (fr.). **Springer* (salto o nota auxiliar breve).

3 (fr.). Tipo de *apoyatura que aumenta una nota de adorno entre dos notas a distancia interválica de tercera, o que repite la primera de dos notas a distancia de segunda.

acento dinámico. *Acento producido por medio de un incremento de volumen.

acento tónico. Efecto de acentuación que no se produce mediante el *acento explícito de una nota, sino simplemente porque la altura de ésta es mayor que las notas que la preceden y la suceden.

acid rock (*rock ácido*). Véase *PSYCHEDELIC ROCK*.

Acis and Galatea. *Masque* o serenata de Handel, inicialmente en un acto y años después ampliada a dos, con libreto de John Gay y otros autores basado en Ovidio (Cannons, 1718). Se reestrenó en Londres en 1732 con nuevo material tomado principalmente de su cantata *Aci, Galatea e Polifemo* (Nápoles, 1708).

acoplador (in.: *coupler*). En un órgano o un clavecín, mecanismo que conecta una sección o manual con otro, permitiendo a las notas sonar simultáneamente en más de un tubo o cuerda cuando se oprimen las teclas. De este modo se hace posible un mayor rango de calidad y volumen de sonido; por ello, los acoplamientos son un elemento importante de los *registros.

acorde (al.: *Akkord, Klang*; fr.: *accord*; it.: *accordo*). Dos o más notas que suenan juntas. Los diferentes tipos de acorde se nombran de acuerdo con los *intervalos que contienen: la *triada, por ejemplo –el acorde fundamental en la armonía occidental– se construye a partir de una nota “fundamental” con dos terceras superpuestas; el acorde de *séptima de dominante consiste en una triada sobre la dominante de la escala mayor diatónica con la adición de la nota que está a intervalo de séptima respecto a la dominante.

Véase también *INVERSIÓN, 1; FUNDAMENTAL; FUNDAMENTAL, POSICIÓN.* PFA

acorde alterado. Tipo de acorde con una o más notas alteradas cromáticamente con alteraciones ajenas a la tonalidad. Los acordes alterados más comunes son la *sexta napolitana y los tres tipos de *sexta aumentada.

acorde de séptima disminuida. Ej. 1. Véase *SÉPTIMA DISMINUIDA, ACORDE DE.*

acorde quebrado. La ejecución de un acorde como notas independientes en lugar de simultáneas, generalmente como una figura de acompañamiento, como en el *bajo de Alberti.

acordeón (al.: *Ziehharmonika, Akkordeon*; fr.: *accordéon*; in.: *accordion*; it.: *fisarmonica*). Término genérico de una familia de órganos portátiles con lengüetas libres. En todos los instrumentos de este tipo las *lengüetas libres se encuentran en dos tableros laterales (uno para cada mano) unidos por un fuelle. El ejecutante produce aire con el fuelle que hace vibrar sólo las lengüetas que quedan expuestas al presionar teclas o botones en los tableros. Si bien el acordeón puede ser de muchas formas distintas, se distinguen dos categorías: los acordeones diatónicos o de “acción simple” y los cromáticos o de “acción doble”. En el acordeón de acción doble, cada tecla produce dos notas diferentes, una al abrir el fuelle y otra al cerrarlo. En los acordeones de acción simple, cada tecla produce la misma nota independientemente del movimiento del fuelle. La doble acción requiere dos lengüetas para cada nota, una que vibra al llenar de aire el fuelle y otra al expulsarlo. Todas las variedades de acordeón (incluyendo la *concertina y el *bandoneón) cuentan con modelos de acción doble y simple.

El melodeón o acordeón alemán es un instrumento de acción simple con botones muy usado en la música folclórica. El más simple tiene una sola hilera de 10 botones melódicos para la mano derecha, que corresponden a una escala diatónica (las tonalidades más comunes son *do, re, sol o la*); tiene dos botones de bajo para la mano izquierda, que producen respectivamente la fundamental y la tercera del acorde de tónica al cerrarse el fuelle, y la fundamental y la tercera del acorde de dominante al abrirse. Instrumentos más complejos cuentan con dos, tres y hasta cuatro hileras de botones melódicos, cada una correspondiente a una escala diatónica distinta, así como botones de bajo adicionales. Las combinaciones de tonalidades en los instrumentos con dos hileras de botones pueden ser *do/fa, sib/do* y *re/sol*. El efecto de dilatación y contracción del fuelle es un recurso que imprime dinámica rítmica a la interpretación musical.

Ej. 1

(a) (b)

mib mayor fa # mayor la mayor

Los dos tipos principales de acordeón cromático de doble acción son el acordeón de piano, que tiene un teclado similar al del piano para la mano derecha, y el acordeón “cromático continental”, que tiene de tres a cinco hileras de botones. En este último, el intervalo que forman dos botones adyacentes es de tercera menor en una misma hilera y de un semitono entre dos hileras. Con este sistema, los patrones de digitación son iguales en cualquier tonalidad. Algunas variedades de acordeón cromático continental se usan abundantemente en toda Europa y en el continente americano. El modelo cromático continental es el acordeón característico de la escuela de la “musette” francesa, y que en Rusia se denomina *bayan*.

El teclado completo de bajos tanto del acordeón cromático continental como del acordeón de piano, tiene 120 botones; conocido como *Stradella* o bajo “fijo”, comprende dos hileras de notas de bajo dispuestas por quintas y cuatro hileras que forman respectivamente los acordes mayor, menor, séptima de dominante y disminuido. Algunos instrumentos tienen un grupo adicional de botones de “bajo libre” repartidos en un rango cromático de cinco octavas. Los acordeones “combi” cuentan con un solo grupo de botones de bajo que pueden cambiarse de fijos a libres. Algunos acordeones permiten activar grupos independientes de lengüetas con timbres distintos al presionar unas teclas dispuestas en la consola frente al teclado.

El acordeón es un instrumento desarrollado en la época de la experimentación con lengüetas libres (llevadas de China a Europa hacia finales del siglo XVIII), que también produjo instrumentos como el *órgano de lengüetas y la *armónica. En la década de 1820, fabricantes como C. F. L. Buschmann en Berlín y Cyrillus Demian en Viena, inventaron diferentes prototipos del acordeón. Por otra parte, fabricantes franceses y belgas como Charles Buffet, J.-B.-N. Fourneau y M. Busson perfeccionaron el instrumento, mientras que en Inglaterra Charles Wheatstone inventó la concertina. La producción comercial de acordeones comenzó en la década de 1850 con el establecimiento de la compañía Hohner en Trossingen, Alemania. Castelfidardo y Stradella en Italia, también han sido centros de producción de acordeones desde la década de 1870 pero, en años recientes, todos estos antiguos negocios europeos han debido enfrentar la fuerte competencia de los fabricantes del Este Asiático. En las últimas décadas del siglo XX se incorporó al acordeón el sistema electrónico digital MIDI.

RPA

📖 T. CHARUHAS, *The Accordion* (Nueva York, 1955). A. BAINES (ed.), *Musical Instruments through the Ages* (Harmondsworth, 1961, 2/1966). R. FLYNN, E. DAVISON y E. CHÁVEZ, *The Golden Age of the Accordion* (Schertz, TX, 1990).

act tune (in., “música de entreacto”). En el teatro inglés de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, música instrumental que se tocaba entre los actos de una obra teatral o una *semiópera. Se exigía a los compositores componer música nueva para cada producción, aportando las cuatro obras musicales a interpretarse entre los cinco actos; la primera y la segunda de estas obras (para entretenimiento del público antes de la función), junto con la obertura (por lo común en el estilo francés), eran interpretadas antes de levantarse el telón. Purcell compuso este tipo de suites para 13 obras teatrales y semióperas; su publicación póstuma data de 1697 con el título *Ayres for the Theatre* (Aires teatrales).

Véase también MÚSICA INCIDENTAL. JBE

actus musicus (lat., “acto musical”). En la música protestante alemana de los siglos XVII y XVIII, composición vocal semidramática basada en una narración bíblica. Su forma y función es similar a la *historia* luterana contemporánea pero más elaborada; fue el género precursor del *oratorio alemán.

El *actus musicus* consistía en una obra sin interrupción basada tanto en textos bíblicos como no bíblicos y por lo común se interpretaba al final del servicio litúrgico. La más antigua pieza conocida como “actus musicus” es *De divite et Lazaro* (1649), de Andreas Fromm; contiene sinfonías instrumentales, arias para solista, recitativos, coros, un diálogo y un coral con tema protestante. JBE

Actus tragicus. Nombre con el que se conoce la cantata litúrgica de Bach, *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* (El tiempo de Dios es el mejor) BWV106; fue compuesta para un funeral, posiblemente en 1708.

acústica. 1. Introducción; 2. Fuentes de sonidos musicales; 3. Música y ruido; 4. Altura del sonido; 5. Armónicos; 6. Timbre; 7. Resonancia; 8. Tonos combinados y pulsos; 9. Propagación del sonido; 10. Radiación y reflexión del sonido; 11. Intensidad del sonido.

1. Introducción

La acústica es la ciencia del sonido y la audición. El sonido es una forma de energía que implica movimiento vibratorio. Cuando un piano suena en una sala de conciertos, por ejemplo, el ejecutante transmite su energía a las teclas y provoca que los martinetes golpeen las

cuerdas poniéndolas a vibrar; la vibración se transmite a la caja de resonancia y se irradia a manera de “onda de presión” a través de capas sucesivas de partículas de aire. El escucha oye los sonidos en el momento en que el aire pone en movimiento sus tímpanos, con lo cual se producen señales que son transmitidas al cerebro por las fibras nerviosas. Es obvio que esta simple descripción no toma en consideración las sutilezas interpretativas del ejecutante, como tampoco el instrumento en sí ni las propiedades acústicas de la sala.

2. Fuentes de sonidos musicales

Las primeras fuentes de sonido musical que vienen a la mente son las diferentes familias de instrumentos musicales, sin embargo existen muchas otras fuentes de sonido sensibles al oído humano. Las características de la audición humana desarrollada desde tiempos prehistóricos, imponen límites naturales que determinan la extensión de volumen, altura y registro de los instrumentos musicales y las voces.

Es de suponer que los primeros instrumentos musicales hayan sido simples objetos percusivos como bloques de madera o troncos ahuecados, precursores de la actual familia de percusiones. Las pieles tensas y los metales ampliaron la variedad instrumental introduciendo notas de afinación determinada. Los primeros instrumentos de viento, ancestros de las flautas de pico y traverseras, carecieron de lengüetas, por lo que la columna de aire vibra con el aire que penetra por el extremo abierto de un tubo de bambú o de cualquier otro material. Las perforaciones practicadas en el tubo ampliaron el panorama musical pues, al taparse con los dedos, la longitud real de la columna de aire se modifica y produce notas de alturas distintas. Una simple hoja de árbol puesta a vibrar con los labios quizá haya conducido al desarrollo de los instrumentos de lengüeta; en éstos, la fuente sonora es la caña que vibra con el aliento del ejecutante, mientras que la columna de aire actúa como un resonador; las dimensiones de la columna de aire determinan la altura de la nota producida.

En los instrumentos de metal, como la trompeta y el corno, el aire a presión pasa a través de los labios del ejecutante colocados contra la boquilla circular del instrumento; en este caso, los labios en vibración actúan como fuente sonora y, nuevamente, la longitud real de la columna de aire es lo que determina la altura. El comportamiento de la voz humana es similar, pero el aire es expulsado a través del orificio que forman las cuerdas

vocales, y los resonadores son el pecho, la boca y las cavidades de la garganta.

3. Música y ruido

La distinción tradicional entre la música como un sonido “agradable” y el ruido como uno “indeseable”, seguirá disipándose conforme los compositores continúen trabajando con sonidos producidos por una amplia variedad de fuentes sonoras. Una definición de música más correcta podría ser “sonido organizado”, en la que el ingenio humano interviene en la creación de patrones sonoros capaces de entretener y sorprender al escucha. En esta organización pueden combinarse multitud de recursos, desde sonidos disonantes y consonantes, elementos aleatorios, compases y formas estrictas hasta cintas magnetofónicas, medios digitales e infinidad de fuentes productoras de sonido, como máquinas de vapor o el tráfico vehicular.

A la vez que la música ha cambiado en aspectos significativos, como el volumen amplificado de los conciertos en vivo de música *pop* o la proliferación del “estereo portátil”, transgrediendo límites y contaminando el espacio sonoro con “música de fondo” constante, el ruido también ha aumentado. Los sonidos del transporte mecanizado en nuestras ciudades han afectado negativamente la calidad de vida de muchas personas. A pesar de la sobreposición entre “música” y “ruido”, la música occidental se rige aún por la voz y los instrumentos tradicionales de orquesta, siendo el ritmo y la escala de tonos interválicos su principal característica.

4. Altura del sonido

La altura de una nota en una escala musical está directamente relacionada con la frecuencia de vibración. Si aumentamos la velocidad de una sierra circular, el número de vibraciones o impulsos sonoros por segundo (provocados por los dientes individuales al golpear la madera) aumenta al igual que la altura. La más baja frecuencia vibratoria que produce una nota musical, más que una sucesión de pulsos separados de sonido, es aproximadamente de 20 vibraciones por segundo. El límite audible de la región aguda del tono es cercano a 20 000 vibraciones por segundo, aunque la capacidad auditiva de las personas para captar dichos sonidos es variable.

Una vibración completa se denomina “ciclo” y consiste en un recorrido completo del elemento vibrante desde su punto de reposo hacia un costado, de vuelta al centro, al costado en dirección opuesta y nuevamente al centro. Este movimiento se ilustra en la Fig. 1 donde

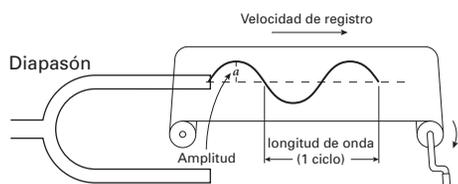


Fig. 1. El diagrama muestra la manera de registrar las vibraciones de un diapasón en un rollo de papel en movimiento; el dibujo trazado permite medir la amplitud (a) y la frecuencia de las ondas vibratorias.

la oscilación de un diapasón, en cuyo extremo se ha colocado una punta de lápiz, está registrada en un rollo de papel en movimiento. La amplitud de la vibración, correspondiente al volumen del sonido audible, no es uniforme en la práctica; la variación natural que ocurre se conoce como “envolvente” de una onda sonora. El número de ciclos por segundo se denomina la “frecuencia” y se mide en unidades de Hertz (Hz), correspondiendo un hertz a un ciclo por segundo. Durante muchos años no hubo un consenso general que determinara la altura exacta de la música escrita, pero en 1939 se estableció la norma internacional de la altura (International Standard Pitch) con una frecuencia de 440 Hz para determinar el *la'* (primer *la* por encima del *do* central; véase ALTURA, 2). Una vez establecida la altura exacta de una nota en el pentagrama, las demás siguen una simple secuencia aritmética de frecuencia (también véase ESCALA; TEMPERAMENTO). Puede demostrarse con facilidad, por ejemplo, que el intervalo musical de octava equivale a duplicar o dividir a la mitad la frecuencia de una nota. De tal modo, a las octavas de *la* (A) en el teclado de un piano corresponden las frecuencias y la notación musical que se muestra en la Fig. 2.

La frecuencia de vibración natural o “fundamental” de una cuerda en tensión está determinada por tres factores: la longitud, el grado de tensión y la masa (o peso) por unidad de longitud. El piano tiene cuerdas individuales para cada una de sus 88 notas, todas graduadas en longitud y grosor para ofrecer valores de tensión razonablemente uniformes. En los instrumentos de la familia de los violines ocurre lo mismo con sólo cuatro cuerdas de igual longitud que el ejecutante afina antes de tocar ajustando la tensión. La longitud real de las cuerdas se modifica con la presión de los dedos (digitación). La tensión también sirve para afinar los parches de instrumentos de percusión como los timbales, mientras que la altura fundamental de los instrumentos de viento se determina esencialmente con la longitud de la colum-

na de aire; el ejecutante puede alterar dicha columna por medio de agujeros, llaves, válvulas o una vara (en el trombón) y, en los alientos de metal, también con un cambio de presión de los labios contra la embocadura.

5. Armónicos

Son pocas las fuentes de sonido capaces de producir vibraciones tan simples como para emitir una frecuencia única. Mientras que el tono puro de un diapasón y algunas notas de la flauta se aproximan, los osciladores eléctricos, de hecho, logran producir una sola frecuencia. Los sonidos más ricos que producen la mayoría de los instrumentos musicales son resultado de la unión simultánea de diversos tipos de vibración al tocar el instrumento. Una cuerda en vibración, por ejemplo, oscila en la totalidad de su extensión para producir la nota fundamental que establece el tono de la nota que escuchamos. A la vez, la cuerda se divide de manera natural en secciones parciales vibrantes, de manera que la mitad, el tercio o el cuarto de la misma se comportan como cuerdas independientes (véase Fig. 3). Esto genera una serie de sobreagudos que tienen dos, tres, cuatro o más veces la frecuencia de la fundamental (véase Fig. 4). Estos tonos resultantes se llaman “armónicos” (véase SERIE ARMÓNICA) y contribuyen en gran medida a la riqueza sonora individual de los instrumentos (véase *infra*, 6). Se puede ver que las octavas por encima de la fundamental (o “primer armónico”) corresponden al segundo, cuarto, octavo (etc.) armónicos, con dos, cuatro y ocho veces la frecuencia fundamental. El séptimo armónico y los armónicos impares más agudos no corresponden a notas exactas de la escala sino a disonancias, por lo que resulta conveniente que los armónicos superiores tiendan a debilitarse progresivamente.

En los instrumentos de viento, un “tubo abierto” equivale a una cuerda tensa, con la diferencia de que los puntos de máxima amplitud (antinodos; véase Fig. 5) se encuentran en los dos extremos abiertos del tubo. El punto central, correspondiente al menor modo vibratorio (fundamental), es de amplitud cero (nodo) y genera la serie completa de armónicos. En un “tubo cerrado”, sin embargo, un extremo corresponde al punto de amplitud cero y la frecuencia fundamental se encuentra una octava por debajo de la que correspondería a un tubo abierto de la misma longitud; en el tubo cerrado sólo se forman armónicos impares y se produce un timbre distinto (véase *infra*, 6). Los tubos cónicos están regidos por condiciones acústicas de otro tipo; un tubo cónico cerrado genera la serie completa de

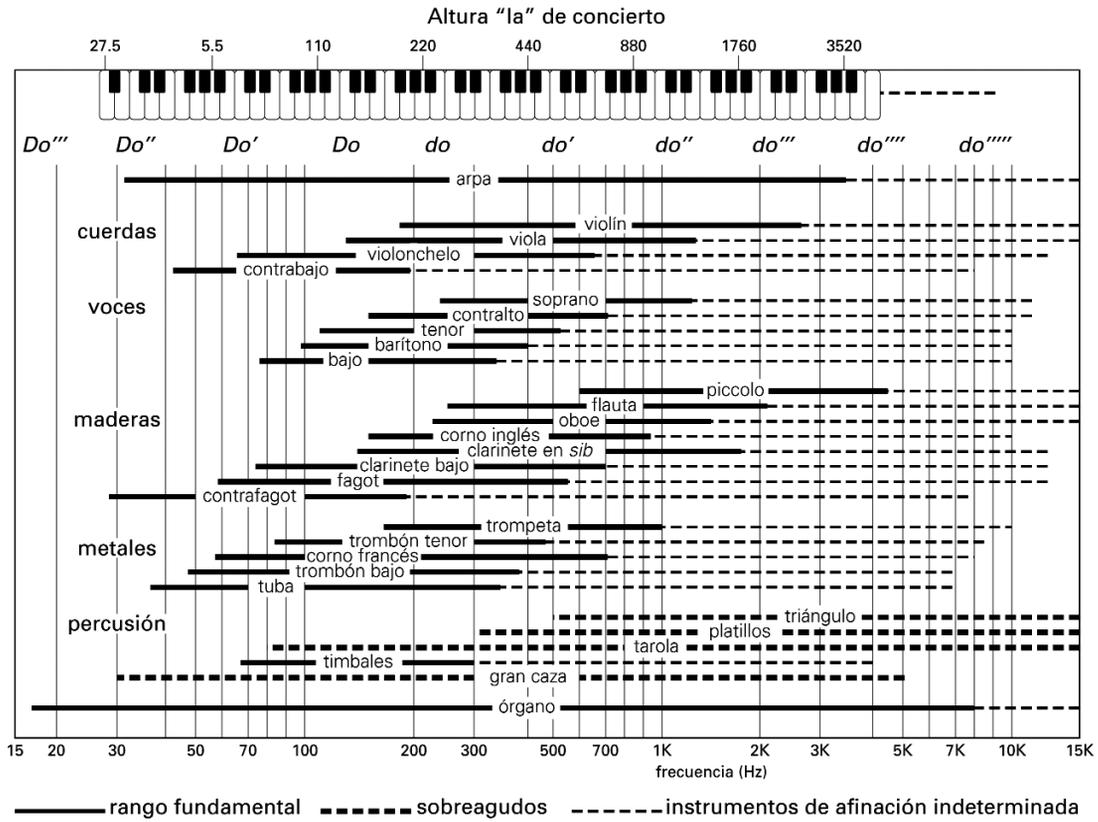


Fig. 2. Frecuencias de las octavas de la, con base en la' = 440 Hz; se muestra también el registro completo de los diferentes instrumentos y su rango de sobreagudos o armónicos.

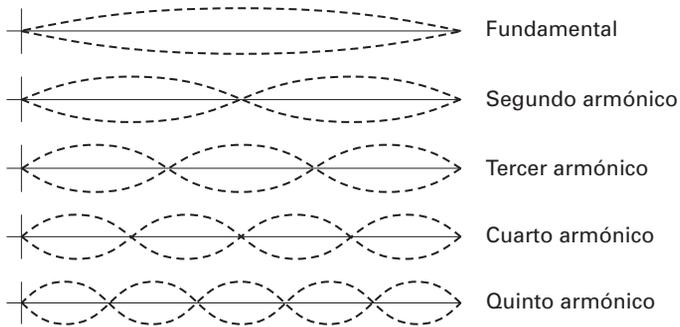


Fig. 3. La serie de armónicos de una cuerda en vibración produce sobreagudos a dos, tres, cuatro, cinco, etc., veces la frecuencia fundamental.

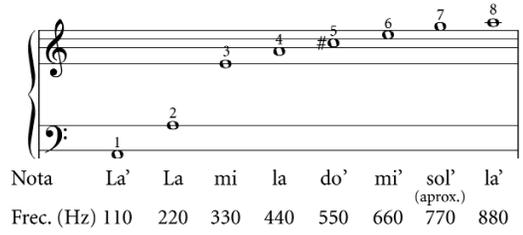


Fig. 4. La serie armónica de la hasta el octavo armónico.

armónicos y por lo general se comporta como un tubo cilíndrico abierto (recto) de la misma longitud.

Los ejecutantes de cuerdas deben tocar “armónicos” cuando el compositor escribe en la partitura el símbolo “o” sobre las notas implicadas. La técnica para tocar armónicos en instrumentos de cuerda es rozando apenas con el dedo sin presión sobre la superficie de la cuerda, a la mitad o a un tercio de su longitud. Esto inhibe que se genere la fundamental y la nota que se escucha corresponde respectivamente a una octava, o bien a una octava y una quinta aguda, con un sonido de calidad tímbrica brillante, metálica y tenue.

La producción de notas en los instrumentos de metal se logra mediante la serie de los armónicos. El ejecutante puede seleccionar uno de los primeros 12 armónicos modificando la presión y la técnica de los labios al soplar. De manera natural, los intervalos tonales son amplios en la parte baja del registro de un tubo de longitud determinada. La habilidad para tocar solamente estas notas de la serie de armónicos es el rasgo característico de instrumentos tan simples como el *bugle* (flicorno) o el *posthorn* (corneta de posta). El aumento de tubos al cuerpo principal hizo posible la emisión de otras notas; estos tubos adicionales se denominan en inglés *crooks* o *shanks*. Esta innovación permitió la emisión de una nueva nota fundamental (más grave) y su serie de armónicos correspondiente. Más adelante, la adaptación de válvulas para abrir o cerrar los tubos amplió la versatilidad de los instrumentos de metal hasta abarcar la escala cromática completa con la simple presión de las

llaves para seleccionar tubos adicionales fijos de diferentes longitudes. El trombón ya contaba con esta posibilidad, así como con efectos de deslizamiento, *portamento* y vibrato, gracias a la vara que se desliza en el interior del tubo para controlar la longitud total del mismo.

6. *Timbre*

Por lo antes expuesto y como regla general, cada nota emitida por un instrumento musical consiste en un tono fundamental, el cual suele establecer la altura de la nota, junto con cierto número de armónicos (sobregudos cuyas frecuencias son múltiplos simples de la fundamental). El color tonal o “timbre” particular de cada instrumento deriva del número de armónicos presentes y su intensidad. El oído humano adiestrado tiene la capacidad de distinguir no sólo las diferentes familias instrumentales sino también la de reconocer violines, flautas, clarinetes y otros instrumentos individuales.

Al igual que la mayor parte de los instrumentos de percusión, en el piano no es posible generar notas de sonido continuo; las notas comienzan a decaer desde el momento mismo en que son golpeadas, siendo los armónicos más agudos los primeros que tienden a desaparecer, de manera que el timbre se suaviza conforme el volumen disminuye. En la capacidad para reconocer diferentes instrumentos también influye el “ataque” o “transiente” con el que cada nota comienza. El transiente puede contener frecuencias muy agudas que incluso rebasan el límite de la audición humana. Esto explica la dificultad que enfrentan los fabricantes de instrumentos musicales electrónicos ya que logran la generación y combinación de una familia de sobregudos que simulen el sonido de una flauta o un oboe, y sin embargo, el sonido obtenido puede desconcertar ya que carece de “ataque” (véase INSTRUMENTOS MUSICALES ELECTRÓNICOS). Los transientes también son difíciles de registrar y reproducir con fidelidad puesto que requieren “amplitudes de banda” amplias, así como circuitos y altavoces de respuesta rápida.

7. *Resonancia*

Para que una fuente de sonido irradie ondas sonoras de manera eficaz debe ser capaz de poner en vibración un volumen sustancial de aire. Los diapasones y las cuerdas de violín, por ejemplo, son relativamente ineficaces al respecto pues su movimiento corta el aire que desplaza sin transmitirle mucha energía. Sin embargo, es posible producir sonidos mucho más fuertes si el mango del diapason o los extremos de las cuerdas tensas se apoyan

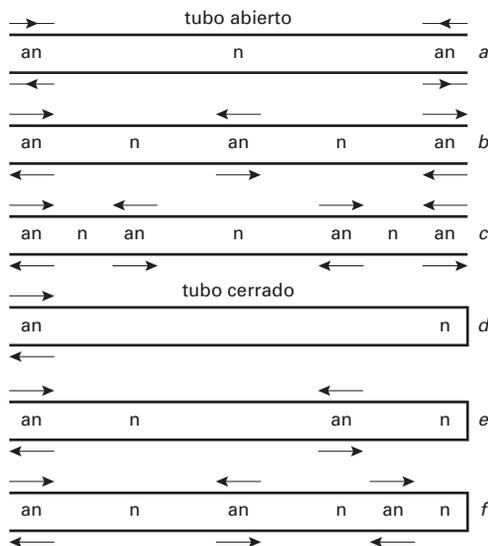


Fig. 5. Diagrama que muestra los nodos (n) y antinodos (an) en tubos abiertos y cerrados.

contra una mesa o, mejor aún, contra una caja hueca de madera; de tal manera, las vibraciones iniciales se transmiten a la mesa o la caja y las vibraciones simpáticas resultantes tienen la capacidad de producir un mayor desplazamiento de aire.

Conforme los instrumentos musicales evolucionaron se hallaron nuevas maneras de aumentar el volumen sonoro bajo el principio fundamental de la resonancia, cuyo planteamiento es que cualquier estructura con masa y elasticidad tiene una o más frecuencias vibratorias “naturales” relativamente fáciles de estimular. Tomando como ejemplo un simple columpio de jardín, los niños descubren de inmediato que con la aplicación de un muy pequeño impulso en cada “ciclo”, el movimiento natural aumenta y alcanza amplitudes mucho mayores. El columpio se comporta igual que un resonador afinado que responde de inmediato a la fuerza aplicada a su propia frecuencia natural, pero cuya respuesta a otras frecuencias es menor. Entre los equivalentes musicales de este ejemplo están los tubos de resonancia colocados debajo de cada barra de instrumentos como la marimba o el vibráfono.

Sin embargo, en la construcción de la caja de resonancia (o cuerpo) de un piano o de un violín es necesario lograr un resonador perfectamente calibrado capaz de reforzar los tonos de las cuerdas en un amplio rango de frecuencias fundamentales y armónicas. En la práctica, los instrumentos de la familia del violín no alcanzan la misma resonancia en todas las frecuencias; en cierto modo discriminan frecuencias dependiendo de su forma particular, la tensión y las técnicas de barnizado usadas para lograr calidades tonales, respuestas y sonoridades más agradables. Por lo tanto, cada instrumento imprime su particular “color” al sonido y siempre existirán pequeñas diferencias.

Muchos instrumentos tienden a reforzar los armónicos de una banda de frecuencias en particular sin importar cuál sea la fundamental que se toque. Esta región tonal se conoce como “formante”, y el ejecutante, de manera consciente o subconsciente, deberá aprender a controlarlo. La voz humana es un ejemplo excelente de las diferencias físicas que contribuyen a los colores individuales; y de hecho, el sonido de cada vocal se caracteriza por tener dos regiones formantes fijas.

Los efectos importantes de la resonancia en los sonidos musicales se pueden apreciar también en cualquier habitación donde se ejecute música. Toda habitación tiene frecuencias resonantes naturales, conocidas como series armónicas o “eigentonos” (al., “tonos propios”),

relacionadas con el largo, ancho y alto de la habitación. Similar a lo que sucede en un complejo tubo de órgano, en la habitación las ondas rebotan contra las superficies paralelas de las paredes, el piso y el techo. La resonancia selectiva en estas frecuencias de las series armónicas inevitablemente dará color al sonido, en particular en habitaciones rectangulares y pequeñas donde las frecuencias resonantes son lo suficientemente altas para entrar dentro del rango musical. Puede lograrse un cierto grado de control al implementar recubrimientos suaves que amortigüen las resonancias, o bien con paredes de forma irregular que aumenten la difusión de la energía sonora. Véase ACÚSTICA ARQUITECTÓNICA.

8. Tonos combinados y pulsos

Al sonar notas simultáneas, el oído humano es perfectamente capaz de distinguir cada una de ellas, sin embargo, dependiendo de lo cercana que sea la altura de las notas, se producirán efectos colaterales. Imaginemos que un instrumento toca constantemente la nota *la'* (440 Hz) mientras otro toca una nota de altura variable. Si el segundo instrumento también toca a 440 Hz, sonará un unísono perfecto y la nota simplemente incrementará su volumen, pero si la segunda nota se eleva ligeramente, digamos a 445 Hz, se escuchará una nota de algún tono intermedio cuyo volumen pulsará conforme los picos máximos y mínimos de las dos ondas se junten y separen. Estas pulsaciones se llaman “batimientos” y, en el ejemplo planteado (también conocido como “tono diferencial”), habrá cinco batimientos por segundo. Los afinadores profesionales de piano, para ajustar con exactitud el tono indicado, saben detectar y suprimir dichos batimientos.

La elevación de la altura del segundo instrumento del ejemplo genera una disonancia desagradable que varía dependiendo de la diferencia de frecuencia y se disminuye hasta cero en los familiares intervalos consonantes de tercera mayor (4:3), quinta justa (3:2) y octava (2:1). En el caso particular de la octava, así como para todos los armónicos adyacentes numerados, la diferencia de frecuencia es, de hecho, la fundamental. Esto explica el efecto conocido como “fundamental subjetiva”, audible por ejemplo cuando un radio pequeño parece reproducir notas graves que, por su reducido tamaño, normalmente sería incapaz de emitir. El batimiento entre los armónicos adyacentes provoca que el cerebro “escuche” la fundamental inexistente (véase BAJO ACÚSTICO, 1).

9. Propagación del sonido

La naturaleza invisible de las ondas sonoras ha motivado a los investigadores a improvisar modelos o analogías tanto para ayudar a su propia comprensión como para explicar al mundo en general la naturaleza del sonido. En 1660, por ejemplo, Robert Boyle, al suspender un reloj dentro de un frasco de vidrio al vacío, comprobó que el sonido requiere de un medio físico para su transmisión. Con aire en el frasco, el timbre de alarma del reloj se oía con claridad, pero conforme se iba extrayendo el aire del frasco, el timbre se desvanecía paulatinamente hasta volverse inaudible. Al volver a llenar de aire el frasco, el timbre de alarma podía oírse de nuevo. Experimentos similares con fuentes sonoras sumergidas en agua probaron que el sonido viaja con la misma facilidad a través tanto de los líquidos como de los gases. Los materiales sólidos también constituyen un medio eficaz para la transmisión del sonido, como lo atestiguan relatos de indios norteamericanos que presionaban sus orejas contra las vías del ferrocarril para escuchar los trenes a grandes distancias.

Por supuesto que el medio en sí no es el que viaja desde la fuente hasta el observador, simplemente transmite su movimiento vibratorio de manera similar a una cadena de personas que combaten un incendio pasando la cubeta de mano en mano, desde el depósito de agua hasta el sitio del fuego. En una onda sonora cada partícula del medio transmite la energía reproduciendo la vibración desde el lugar en que se encuentra. La velocidad de transmisión será mayor cuanto más cercanas entre sí se encuentren las partículas vibrantes, lo cual explica que la velocidad del sonido sea mayor en los líquidos que en los gases y mayor aun en los sólidos. Los valores comunes de velocidad de transmisión del sonido aparecen en la Tabla 1.

La velocidad del sonido en el aire aumenta aproximadamente 0.61 metros por segundo por cada grado centígrado de elevación de la temperatura. Cabe men-

cionar que la velocidad del sonido alcanza aproximadamente 1 200 km por hora. Al compararse con la velocidad de la luz y las ondas de radio (297 600 km por segundo) puede explicarse por qué el sonido de leña siendo cortada a lo lejos, llega al oído poco tiempo después de que el ojo ve el hacha golpear la madera. También deja claro por qué los músicos deben agruparse relativamente cerca para reducir los retrasos en la llegada del sonido ocasionados por una distancia excesiva.

Una analogía común para explicar la transmisión del sonido es la imagen de una piedra golpeando la superficie de aguas tranquilas y formando ondas que se expanden en círculos concéntricos cada vez mayores. Con el choque, la piedra empuja hacia abajo algunas partículas de agua que a su vez empujan las partículas contiguas y de tal manera el movimiento es transmitido a través de capas sucesivas de partículas. Inmediatamente después, las partículas regresan viajando hacia arriba y así sucesivamente. Esta singular onda de choque es análoga a un aplauso, por lo que es posible producir el sonido equivalente a una nota musical constante haciendo vibrar un émbolo hacia arriba y hacia abajo para generar ondas de radiación continua. Debe notarse, en primer término que el avance de la onda describe un círculo perfecto, lo cual demuestra que la velocidad de transmisión es igual en cualquier dirección; en segundo término, que un aumento en la frecuencia vibratoria no altera la velocidad de desplazamiento de las ondas sino que simplemente provoca que las crestas de las ondas se acerquen entre sí; y por último, que un aumento en la amplitud del movimiento del émbolo (más energía) tampoco altera la velocidad de las ondas pero sí aumenta la distancia y la magnitud a la que viajarán las ondas antes de que se disipe la energía.

Como se ha dicho, el sonido es vibración, y en la Fig. 1 ilustramos una manera de demostrar el movimiento de la punta de un diapason. Un método más versátil para mostrar –incluso registrar– la naturaleza vibratoria de las ondas sonoras es el fonógrafo, creado por Leon Scott en 1875. Consiste en una larga trompeta con una membrana delgada en su extremo más estrecho que es capaz de captar la energía sonora incidente. Sujeta a la membrana, una púa apoya su punta contra la superficie ahumada de un cilindro en movimiento. Al tocar una flauta cerca de la trompeta, la púa vibra en simpatía y traza una línea ondulada en el cilindro. El número de ciclos por segundo de la onda

TABLA 1. *Velocidad del sonido en varios medios a 15°C*

Medio	Metros por segundo	Pies por segundo
Aire	340	1 120
Agua	1 420	4 600
Madera (cedro)	4 400	14 500
Aluminio	5 100	16 700

trazada es la frecuencia, y la distancia que abarca un ciclo completo se denomina “longitud de onda”. Puesto que la velocidad de una onda es la distancia que viaja por segundo, la fórmula universal para la transmisión de ondas y de medios de grabación de todo tipo es: “velocidad = frecuencia \times longitud de onda”.

Puesto que la velocidad del sonido en el aire es de 340 metros por segundo, se establece que la longitud de onda de una nota con 340 Hz es de un metro, con 34 Hz es de 10 metros y así sucesivamente. Dentro del rango general aceptado de frecuencias audibles, 20-20 000 Hz, las longitudes de onda en el aire pueden abarcar desde 17 metros hasta 17 milímetros.

10. Radiación y reflexión del sonido

El concepto de longitud de onda está relacionado directamente con la manera en que las ondas sonoras viajan a partir de diversas fuentes sonoras, cómo son reflejadas al topar con obstáculos en su camino y con la manera en que se acrecientan o desvanecen en salones o salas de concierto.

Cuando una fuente sonora es pequeña comparada con la longitud de onda de la nota que irradia, las ondas viajan alejándose con igual fuerza en todas direcciones, describiendo una versión tridimensional análoga a las ondas de agua antes mencionadas, donde el frente de onda corresponde a una esfera en expansión. Puesto que la cantidad de energía original se extiende en un área mayor, la intensidad del sonido disminuye progresivamente (es decir, la energía que pasa a través de un área dada del frente de onda; véase *infra*, 11). Dado que el área de la superficie de una esfera es proporcional al cuadrado de su radio, la intensidad disminuirá el cuadrado de la distancia recorrida; esto se conoce como “regla del cuadrado inverso”.

En contraste, una fuente de mayor tamaño que la longitud de onda genera un frente de onda plano (o liso) cuya intensidad apenas disminuye con la distancia. Puesto que la longitud de las ondas sonoras abarcan desde varios metros hasta pocos milímetros, puede deducirse que la mayor parte de los instrumentos y altavoces son de tamaño mediano, por lo que tienden a irradiar notas graves (longitudes de onda largas) de manera poco eficaz en todas direcciones, y notas agudas (longitudes de onda cortas) con fuerza en direcciones específicas, partiendo de un eje común.

Al igual que otros tipos de ondas, las ondas sonoras rebotan o son reflejadas al topar con una pared o un obstáculo. Nuevamente, la longitud de onda es impor-

tante y un obstáculo debe ser relativamente grande para que la reflexión se lleve a cabo. Las ondas largas son desviadas por el obstáculo y prosiguen su viaje (proceso conocido como “difracción”). Cuando una onda topa con una gran superficie en ángulos rectos, es reflejada en sentido opuesto siguiendo su trayecto original. Esto establece un patrón de interferencia conocido como “onda estacionaria”, con picos máximos y mínimos de energía sonora calculados en múltiplos de un cuarto de la longitud de onda de la superficie de reflexión. Esto explica la existencia de “puntos muertos” en auditorios, así como resonancias indeseadas en cuartos pequeños (véase ACÚSTICA ARQUITECTÓNICA). Por supuesto que la reflexión es más eficiente en una superficie dura como el mármol, mientras que las superficies suaves o porosas absorben cierta cantidad de la energía sonora incidente. De manera similar, una superficie irregular tiende a dispersar o difundir el sonido.

Cuando un sonido reflejado alcanza el oído después que la onda directa, con un intervalo aproximado de 1/20 de segundo, se presenta como “eco” y se oyen dos sonidos distintos. Esto implica una distancia de unos 17 metros, lo cual explica el eco de los grandes salones, iglesias y calles de la ciudad. Otra experiencia común es el cambio de tono que ocurre cuando entre la fuente y el oyente hay un movimiento relativo; conocido como efecto Doppler, es perfectamente audible en el repentino descenso de tono de la sirena de un vehículo en movimiento, o a la inversa, al escuchar desde un tren en movimiento el sonido de una campana fija en un cruce de camino. La frecuencia audible real en dichos casos depende de la suma de las velocidades del sonido y del vehículo, de manera que, conforme más se aproxime una persona a la fuente sonora, mayor será el número de ciclos por segundo que perciba (tono más alto), y menor al alejarse (tono más bajo).

11. Intensidad del sonido

La sensación de “volumen” está relacionada con la magnitud de las vibraciones de aire que llegan a los oídos y, por lo tanto, dependerá de la potencia de la fuente sonora (medida en watts), y de la distancia entre la fuente y el observador. Sólo alrededor de 1% de la energía usada por un músico se transforma en sonido, el resto se pierde como calor por la fricción resultante. La Tabla 2 muestra el amplio rango de la potencia total que irradian algunas fuentes de sonido comunes.

TABLA 2. Niveles de potencia comunes

Fuente musical	Potencia (watts)
Orquesta de 75 músicos (<i>fff</i>)	70
Gran caza	25
Órgano tubular	13
Platillos	10
Trombón	0.6
Piano	0.4
Orquesta de 75 músicos (<i>mf</i>)	0.09
Flauta	0.06
Voz a volumen normal	0.000024
Violín (<i>ppp</i>)	0.000038

En la práctica, sólo una pequeña fracción del sonido irradiado por una fuente sonora alcanza los oídos de un oyente; la intensidad (la potencia que pasa a través de un área dada; véase *supra*, 10), por lo tanto, es muy baja. El oído humano es capaz de responder a un rango sorprendente de intensidades en una proporción de aproximadamente 10 millones de millones a uno. La relación entre intensidad y volumen subjetivo no es estricta, pero un aumento de 10 veces en intensidad difícilmente iguala una duplicación de volumen. Existen 12 niveles de magnitud entre los umbrales de sonido audible más bajo y más alto (véase OÍDO Y AUDICIÓN). Cada nivel se denomina Bel, pero suele ser más común y útil la unidad menor conocida como decibel (dB). La Tabla 3 muestra algunos ejemplos de niveles de intensidad. Nótese que el decibel es una unidad de nivel relativo y no de nivel absoluto, y que las cifras presentadas equivalen a un millón millonésimo de watt por centímetro cuadrado, respecto al “umbral de audición” normal.

TABLA 3. Niveles sonoros comunes

Fuente o situación	Nivel sonoro (dB)
Umbral del dolor	130
Orquesta sinfónica (<i>fff</i>)	110
Interior de un vagón de metro	94
Tránsito promedio de una calle	74
Habla conversacional	60
Sala de una casa suburbana	45
Estudio radiofónico	20
Umbral de audición	0

Este es el sonido más débil audible para el oído normal y corresponde a una amplitud de tímpano menor al diámetro de un átomo.

El oído no responde con la misma sensibilidad a todas las frecuencias, pero alcanza su pico máximo de agudeza en la región de 1 000-2 000 Hz. La frecuencia común de medición acústica es 1 000 Hz (kilohertz, abreviado como kHz), mientras que la “unidad de volumen” o “phon” se usa para describir el nivel de volumen de cualquier sonido en referencia al nivel de intensidad en dB de un tono de igual volumen a 1 000 Hz. Coincidentemente, un phon corresponde aproximadamente a la menor diferencia de volumen audible. JBO

📖 A. WOOD, *The Physics of Music* (Londres, 7/1975).

C. A. TAYLOR, *Sounds of Music* (Londres, 1976). M. CAMPBELL y C. GREATED, *The Musician's Guide to Acoustics* (Londres, 1987).

acústica arquitectónica. El sonido de la música en espacios cerrados y abiertos difiere notablemente. Desde el momento de su emisión, el comportamiento sonoro de la música permite calcular con sorprendente precisión las dimensiones y el grado de riqueza sonora y aislamiento del espacio acústico. Para una descripción del comportamiento elemental de las ondas sonoras, véase ACÚSTICA. En el siguiente artículo se analizan los diferentes efectos que las condiciones acústicas de un recinto provocan en el sonido.

1. Reflexión; 2. Efectos direccionales; 3. Reverberación; 4. Diseños para una buena acústica; 5. Problemas de los recintos pequeños; 6. Amplificación sonora; 7. Resonancia reforzada; 8. Aislamiento sonoro.

1. Reflexión

En un espacio completamente abierto el sonido parte de la fuente productora y viaja por el aire disminuyendo de intensidad hasta disipar toda su energía en forma de calor o en el frente de la onda sonora, siempre en expansión. En contraste, en el interior de una sala de conciertos las ondas sonoras rebotan muchas veces formando patrones cruzados de ida y vuelta dentro del espacio cerrado. El escucha no sólo oye el sonido directo sino toda una combinación de sonidos tardíos de menor intensidad. Estas múltiples reflexiones se retrasan dependiendo de su distancia de desplazamiento y, a cada reflexión, disminuye su intensidad sonora debido a la disipación normal y la absorción de las superficies reflejantes.

Una superficie reflejante casi perfecta, como un piso de madera pulida, reflejará prácticamente al 100% la

energía incidente, parte de la cual será absorbida si se colocan entrepaños o revestimientos blandos, materiales porosos, tejidos o biombos plegables. En la práctica, los materiales absorbentes discriminan frecuencias, por lo que un buen diseño acústico dependerá de la colocación cuidadosa de materiales aislantes para controlar la equitativa reflexión de las frecuencias graves, medias y agudas.

2. Efectos direccionales

Las fuentes sonoras pueden ser direccionales o no direccionales, dependiendo de la relación entre sus dimensiones físicas y las longitudes de onda de los sonidos emitidos (véase ACÚSTICA, 10). Las superficies reflejantes, sin importar su forma y tamaño, comparten estas características de direccionalidad y por lo tanto pueden modificar la difusión de los sonidos en un recinto, es decir, son útiles no sólo para discriminar frecuencias sino también para irradiar bandas de frecuencias definidas, tanto uniformes como direccionales. Las superficies curvas son esenciales, siendo las convexas las más útiles porque dispersan los sonidos y ayudan a crear condiciones auditivas uniformes. En las superficies cóncavas los sonidos se reflejan sobre sí mismos, generando ecos y puntos muertos.

Dos ejemplos de superficies cóncavas que debe evitarse son los domos y los techos abovedados. El Royal Albert Hall de Londres es un desafortunado ejemplo arquitectónico que combina la forma ovalada del recinto con un alto techo abovedado, lo cual provoca que se reflejen los sonidos en puntos específicos del espacio auditivo. Las constantes protestas que hubo durante años por los ecos y rebotes del recinto suscitaron la instalación de varias estructuras o plafones con forma de “plato volador” suspendidas del inmenso domo. La superficie inferior del plafón es convexa y disipa las ondas sonoras que viajan hacia arriba, mientras que en la parte superior, un revestimiento de material absorbente atrapa todos los sonidos que libran los plafones y rebotan del techo contra el plafón. De la misma manera, artesones, nichos y otras formas arquitectónicas deben ser de grandes proporciones para que su efecto dispersor atrape la mayor parte del espectro de frecuencias sonoras.

3. Reverberación

A pesar de que el escucha recibe el sonido directo junto con una especie de “cauda” formada por incontables ondas reflejadas, el oído común no percibe estos ecos como sonidos separados, pues el sistema auditivo

(véase OÍDO Y AUDICIÓN) no alcanza a discriminar los sonidos que se repiten con separación de un vigésimo de segundo y los integra en uno solo. Sin embargo, se debe tomar en cuenta que las paredes paralelas pueden producir “ecos vibrantes”.

El efecto de prolongación del sonido se conoce como “reverberación”. Para lograr una difusión sonora uniforme es preferible que el sonido disminuya gradualmente, para lo cual se requiere un diseño acústico adecuado. El tiempo que un sonido tarda en volverse inaudible se denomina “tiempo de reverberación” (técnicamente, es el tiempo que tarda en disminuir a una millonésima parte de su valor original, es decir a -60 dB). El tiempo de reverberación se incrementa de manera directamente proporcional a las dimensiones del espacio cerrado—cuanto mayor sea la distancia, más larga será la disminución del sonido—, pero se reduce con materiales absorbentes. El público también amortigua la energía sonora de manera bastante eficaz, por lo que una sala sin público es más reverberante que estando llena. Para reducir esta diferencia, las butacas de las salas de concierto modernas se diseñan para que absorban aproximadamente la misma cantidad de sonido estando ocupadas o vacías.

4. Diseños para una buena acústica

Para conferencias, el criterio principal que debe regir en el diseño acústico es un volumen adecuado con alto grado de inteligibilidad. Esto significa un tiempo de reverberación corto; sin embargo, una acústica demasiado seca carecerá de la reflexión necesaria para que el sonido alcance un buen nivel de volumen en los lugares más alejados del estrado. Es importante considerar la forma del recinto y la disposición de las butacas; un piso en pendiente o escalonado ayudará al público de las filas finales a tener una mejor vista de los oradores en el estrado y a escucharlos con mayor claridad.

Para la música deben tomarse en cuenta condiciones acústicas adicionales, pues el diseño acústico tiene tanto de arte como de ciencia. A partir de un análisis de salas con “buena acústica”, Leo L. Beranek menciona 18 puntos de criterio de calidad en su libro *Music, Acoustics and Architecture* (Música, acústica y arquitectura). A lo largo de la historia, el crecimiento de las orquestas ha obligado a la construcción de salas de concierto más grandes. De tal manera, para la música barroca y de cámara, el tiempo de reverberación adecuado debe ser menor menor de 1.5 segundos; para la música clásica de aproximadamente 1.7 segundos y para la

música romántica de 2.2 segundos. Un mayor tiempo de disminución en las frecuencias bajas contribuye a un sonido lleno y cálido, mientras que una buena definición requiere menor tiempo de disminución en las frecuencias altas.

Las salas de concierto modernas suelen incorporar ciertos recursos para modificar las condiciones reverberantes y adaptarlas a diferentes tipos de espectáculos musicales y extramusicales. Un buen ejemplo es el Symphony Hall de Birmingham, Inglaterra (inaugurado en 1992), en el que un dosel circular móvil por encima del escenario refleja el sonido a partes específicas del auditorio; cuenta también con cámaras de reverberación ubicadas en la periferia del auditorio, que al abrirse aumentan el tiempo de reverberancia.

Los músicos ejecutantes requieren condiciones acústicas relajadas, con la sonoridad necesaria para poder tocar sin demasiado esfuerzo; estas condiciones pueden mejorarse colocando superficies reflejantes en puntos estratégicos cerca de los ejecutantes, lo cual facilita que escuchen claramente a los otros músicos. Al parecer no hay duda alguna de que los compositores de todos los tiempos, consciente o inconscientemente han escrito adaptándose al entorno en que su música habría de interpretarse.

5. Problemas de los recintos pequeños

En lo que respecta al sonido reverberante de una sala de conciertos grande, las ondas sonoras reflejadas al azar producen una difusión del sonido razonablemente consistente. En salas pequeñas, sin embargo, se producen patrones de interferencia diferentes a causa de las reflexiones múltiples entre paredes, techo y piso. Estas resonancias, denominadas “ondas estacionarias”, forman un efecto similar al de un tubo de órgano tridimensional y ocurren a frecuencias cuyas distancias entre las superficies enfrentadas son múltiplos de media longitud de onda. Las series armónicas o “eigentonos” (al, “tonos propios”) que se generan por estas resonancias ocurren en las salas de cualquier tamaño y las frecuencias irregulares disparadas imprimen color al sonido. Se requiere una absorción adecuada de frecuencias bajas o bien un diseño especial sin paredes paralelas.

6. Amplificación sonora

En la mayoría de las salas de concierto, limitarse a la presentación de orquestas del tamaño y la fuerza sonora óptimas para la acústica del recinto, resulta tan impráctico como costoso. Por ello se utilizan sistemas elec-

trónicos de amplificación para instrumentos o voces de poco volumen. La forma y las deficiencias acústicas de muchas iglesias y salas de conferencias exigen reforzar el sonido en áreas determinadas o en el recinto completo. Los componentes básicos de un sistema de amplificación, denominado en inglés *public address* o “PA”, son micrófonos, amplificadores y altavoces. En la práctica, el funcionamiento de los sistemas de amplificación es delicado porque el sonido amplificado emitido por un altavoz es captado nuevamente por el micrófono y se vuelve a amplificar, generando una retroalimentación sonora difícil de controlar, como todos hemos podido constatar en múltiples ocasiones. Este “vicio” sonoro se aminora con el uso de micrófonos direccionales que tienen menor sensibilidad en los costados y, colocados sin apuntar hacia los altavoces, reducen la retroalimentación del sonido amplificado. Para lograr una amplificación sin retroalimentación más eficaz, se pueden incorporar altavoces direccionales, que dirigen las ondas sonoras hacia áreas determinadas.

7. Resonancia reforzada

En algunas salas de concierto se usa un recurso especial para reforzar el sonido llamado resonancia reforzada (in.: *assisted resonance*), que consiste en aumentar el tiempo de reverberación de bandas de frecuencia determinadas. Un ejemplo conocido es el Royal Festival Hall de Londres, en cuyo diseño original de 1948 se había calculado un periodo de reverberación promedio de 1.7 segundos y de 2.5 en las frecuencias bajas. Sin embargo, una vez terminada su construcción, el tiempo real de reverberación de las frecuencias bajas sólo alcanzaba 1.4 segundos; a pesar de que la definición sonora era excelente, recibió muchas críticas por su sonido carente de cuerpo. En 1964 se solucionó el problema con la instalación de 172 micrófonos en el techo, amplificadores y ecualizadores con bandas de frecuencia en el rango de 58-700 Hz y altavoces.

8. Aislamiento sonoro

En todo tipo de auditorio es indispensable un buen aislamiento de los sonidos externos, tanto los que viajan por el aire como los que se transmiten a través de la estructura de la construcción. Es muy importante elegir una zona tranquila, lo que no es fácil en una ciudad grande, e incluir en el diseño más capas de revestimiento en las paredes cercanas al paso de vehículos y otras fuentes de ruido. El sonido de los aviones constituye un problema cada vez mayor y obliga a la construcción de techos con

gruesas capas de aislamiento, plafones suspendidos, puertas con goznes aislantes y paredes con múltiples capas de revestimiento. En el Bridgewater Hall de Manchester (inaugurado en 1996), se ha logrado el aislamiento casi total de los sonidos externos; su imponente estructura de 22 500 toneladas descansa sobre 300 resortes aislantes, y su techo de tres capas tiene encima una plancha de acero con paneles acústicos.

Véase también SALAS DE CONCIERTO. JBO

📖 L. L. BERANEK, *Music, Acoustics and Architecture* (Nueva York, 1962). C. GILFORD, *Acoustics for Studios and Auditoria* (Londres, 1972).

acústico. 1. Término genérico con el que se denomina a los instrumentos cuyo sonido se transmite mediante un resonador hueco o caja acústica para diferenciarlos de los que se amplifican electrónicamente, como por ejemplo la guitarra acústica y su contraparte, la guitarra eléctrica; muchos instrumentos son tanto acústicos como electrónicos. JMO

2. Relativo al sentido del oído o la ciencia del sonido.

acht (al.). “Ocho”; *Achtel*, *Achtelnote*, “octavo”, “nota de octavo”, es decir *corchea; *Achtelpause*, “silencio de corchea”; *achtstimmig*, a ocho voces o partes; *Achtfuss*, registro de órgano de ocho pies (8’).

adagietto (it., dim. de *adagio*). Lento, pero menos que **adagio*; también se usa como título de un movimiento, como el famoso cuarto movimiento de la *Quinta sinfonía* de Mahler.

adagio (it.). Indicación de tiempo surgido a comienzos del siglo XVII y que a partir del siglo XIX suele referirse a un tiempo “muy lento”, equivalente a *lento* o *largo*; en el siglo XVIII en ocasiones implicaba la necesidad de ornamentación. En determinada música antigua, como la de Frescobaldi (donde aparece como *adasio*), probablemente significaba “sin prisa” (entre *largo* y *andante*). Ocasionalmente se ha interpretado como *adagissimo* (aún más lento). El término “adagio” suele usarse también para el movimiento lento de una obra de varios movimientos, independientemente de que aparezca la indicación por escrito.

Adam, Adolphe (Charles) (*n* París, 24 de julio de 1803; *m* París, 3 de mayo de 1856). Compositor francés. Después de realizar estudios en el Conservatorio de París con Reicha y Boieldieu, comenzó a escribir canciones para los teatros de *vaudeville*; colaboró con Boieldieu en la orquestación de la obertura de su ópera *La Dame blanche* (La dama blanca; 1825), y su primera ópera en un acto, *Pierre et Catherine* (1829), fue producida en la *Opéra Comique* (Ópera Cómica). Al término de la Revo-

lución de julio viajó a Londres, donde su cuñado Pierre François Laporte era director de Covent Garden; gracias a él se produjeron dos obras suyas en 1832. Su obra *Le Chalet* (1834) es considerada la primera verdadera ópera francesa, ligera y frívola, con un estilo próximo al lenguaje del *vaudeville* popular. Su reputación se extendió por toda Europa con la ópera *Le Postillon de Longjumeau* (1836), cuya aria “Mes amis, écoutez l’histoire” ha perdurado en el repertorio para tenor.

A su regreso de una visita a San Petersburgo, Adam escribió la obra por la que hoy en día es más recordado, el ballet *Giselle* (1841), notable por el uso recurrente del *Leitmotiv*. En 1847, a raíz de un desacuerdo con el director de la Ópera Cómica, compró el teatro de la Ópera Nacional, donde montó sus propias obras y de compositores franceses menos conocidos. Sin embargo, la Revolución de 1848 puso fin a este proyecto. En la ruina financiera, Adam dedicó tiempo al periodismo para complementar sus ingresos. En 1850 fue nombrado profesor de composición del Conservatorio de París. Continuó escribiendo *opéras comiques* como *Giralda* (1850), reconocida como una de sus piezas más refinadas, y *Si j’étais roi* (1852).

Compositor de unas 70 óperas, Adam es considerado precursor del estilo dramático italiano por su música fluida y elegante. También fue un prolífico compositor de popurrís, de arreglos para piano y de canciones como *Cantique de Noël* (1850). Sus dos volúmenes de reminiscencias, *Souvenirs d’un musicien* (París, 1857) y *Derniers souvenirs d’un musicien* (París, 1859) fueron publicaciones póstumas. SH

Adam de la Halle [Adan le Bossu] (*n* Arras, 1245-1250; *m* Nápoles, ?1285-1288). Poeta y compositor francés. Vivió y trabajó en Arras, al norte de Francia, pero estudió en París y suele ser descrito en las fuentes contemporáneas como “maistre”. A finales de la década de 1270 estuvo al servicio de Robert II, conde de Artois, con quien viajó por toda Italia. Allí entró al servicio de Carlos de Anjou, quien murió en 1285. La vida profesional de Adam y su lugar de residencia después de esa fecha son inciertos, pero en 1288 su sobrino escribió sobre su partida de Arras y su muerte. Un tal “Adam le Boscu” se encontraba entre los ministriles contratados para la coronación de Eduardo II en 1307, pero bien pudo haber sido un miembro más joven de la familia.

Como compositor, Adam siguió la tradición cortesana de los **trouvères* en sus canciones monofónicas y alegres dramas musicales (de los cuales *Le Jeu de Robin et de Marion*, escrito mientras estaba al servicio de Charles

de Anjou en Italia, es el más conocido), así como en sus *chansons* y motetes compuestos en un estilo polifónico más complejo. JM

Adams, John (Coolidge) (*n* Worcester, MA, 15 de febrero de 1947). Compositor estadounidense. Estudió clarinete y composición en Harvard con Leon Kirchner, entre otros, después de lo cual aceptó un puesto como maestro y director de orquesta en el San Francisco Conservatory (1971-1981). Más adelante compositor residente de la San Francisco Symphony (1979-1985), presentó sus primeras obras importantes: *Harmonium* (1980) con coro y *Harmonielehre* (1984-1985). Éstas y otras obras tempranas, en particular *Phrygian Gates* para piano (1977), *Shaker Loops* para cuerdas (1978) y *Grand Piano Music* para conjunto instrumental (1981-1982), establecieron su reputación como compositor capaz de usar la repetición de estilo minimalista con elegancia, refinamiento y, en ocasiones, con humor, sin temor de recurrir a sus raíces en la música popular estadounidense y a la vez capaz de emular el gran desdoblamiento tonal de Wagner y Bruckner.

El estilo es el mismo en su primera ópera, *Nixon in China* (Houston, 1987), en la que líderes del mundo –Nixon, Mao y su esposa, Kissinger, Chou En-lai– están retratados en un momento histórico sosteniendo sólo pequeñas conversaciones y evocando situaciones nostálgicas. *The Death of Klinghoffer* (Bruselas, 1991), una segunda ópera con colaboración del mismo libretista (Alice Goodman) y el mismo director (Peter Sellars), muestra una respuesta más oscura frente a acontecimientos mundiales recientes, esta vez el secuestro de un crucero por guerrilleros palestinos. A partir de entonces, todas sus obras importantes han sido piezas orquestales, como la *Chamber Symphony* (Sinfonía de cámara, 1992), conciertos para violín (1993), clarinete (*Gnarly Buttons*, 1996) y piano (*Century Rolls*, 1997), y *Naive and Sentimental Music* (1998), obra con extensión de sinfonía. Estas obras en ocasiones denotan un mayor cromatismo y texturas más intrincadas que su música anterior; en partes de la *Sinfonía de cámara* y del *Concierto para violín*, el compositor recurre a una viva dinámica de ritmos sobrepuestos. No obstante, el movimiento armónico y los detalles repetitivos son similares, como lo es también la alegre mezcla de asociaciones clásicas y populares. PG

Adan le Bossu. Véase ADAM DE LA HALLE.

added sixth chord. Véase SEXTA AGREGADA, ACORDE DE.

Addinsell, Richard (Stewart) (*n* Londres, 13 de enero de 1904; *m* Londres, 14 de noviembre de 1977). Compo-

sitor inglés. Estudió en el RCM y en Oxford. Compositor de música ligera, alcanzó su primer éxito notable con el *Warsaw Concerto*, una especie de fragmento sub-rajmaninov para piano y orquesta compuesto para la película *Dangerous Moonlight* (1941). También fue autor de abundante música cinematográfica, revistas musicales y canciones para Joyce Grenfell, a quien acompañaba en el piano. PG

Addison, John (Mervin) (*n* West Chobham, Surrey, 16 de marzo de 1920; *m* Bennington, VT, 7 de diciembre de 1998). Compositor inglés. Estudió composición con Gordon Jacob en el RCM, oboe con Leon Goossens y clarinete con Frederick Thurston. Su experiencia práctica como instrumentista de alientos se reflejó en su primera obra importante, *Woodwind Sextet* (Sexteto para alientos de madera) de 1949. También produjo un ballet en 1952, *Carte blanche* y en el mismo año realizó el montaje de la ópera-balada *Polly* de Gay-Pepusch para el Aldeburgh Festival. Más adelante escribió música incidental para obras de teatro y para el cine, como *Reach for the Sky* (1956), *Tom Jones* (1963), *The Charge of the Light Brigade* (1968), *Sleuth* (1973) y *A Bride Too Far* (1977). PG/JDI

addolorato (it., “adolorido”). Con tristeza.

Adelaide. Canción para voz y piano op. 46 de Beethoven con un poema de Friedrich von Matthiesson (1794-1795).

Adélaïde, Concierto. Concierto para violín erróneamente atribuido a Mozart, de quien se dijo haberlo compuesto a los 10 años con dedicatoria a la princesa Adélaïde, hija del rey Luis XV de Francia. Fue estrenado en París en 1931 por Marius Casadesus, quien en 1977 admitió ser el autor de la obra.

Adès, Thomas (*n* Londres, 31 de marzo de 1971). Compositor inglés. Después de triunfar como intérprete en su juventud, estudió composición en Cambridge con Alexander Goehr y Robin Holloway. Muy pronto destacó como compositor por su excepcional seguridad de estilo y técnica en una música que amalgama la viveza del detalle con un nítido sentido del diseño general. Sus obras más sustanciales, como la ópera de cámara *Powder her Face* (Cheltenham, 1995), *Arcadiana* para cuarteto de cuerda (1994) y la obra sinfónica orquestal *Asyla* (1997), muestran poca empatía con el constructivismo riguroso del siglo XX, evitando la consistente fragmentación de textura y separación formal propias de una estética expresionista. Su afinidad con compositores tan diversos como Ives y Janáček, Ligeti y Nancarrow, en absoluto debilita la calidad individual y sutilmente elaborada de sus composiciones, cuya contrastante variedad

de estados de ánimo abarca desde el relajado tributo a la música *pop* hasta un intenso y tierno romanticismo.

AW

Adeste fideles (O come, all ye faithful). Himno en prosa para el Día de Navidad, en la actualidad atribuido a John Francis Wade (1711-1786), maestro de latín y copista musical de Douai. El texto apareció por vez primera en *Evening Offices of the Church* (edición de 1760) y Samuel Webbe realizó la primera impresión de la melodía en *An Essay on the Church in Plain Chant* (1782).

Adieux, Les. Título en francés (el nombre completo es *Les Adieux, l'absence et le retour*) dado por el editor a la *Sonata para piano* no. 26 en *mi* bemol op. 81a de Beethoven (1809-1810), titulada por el autor *Das Lebewohl (Abwesenheit und Wiedersehen)*; fue dedicada a su patrono el archiduque Rudolph a raíz de su ausencia de Viena durante nueve meses.

adioses, Los. Véase *ADIEUX, LES*.

“adioses”, Sinfonía de los (*Abschiedsymphonie*). Sobre nombre de la *Sinfonía* no. 45 en *fa* menor de Haydn (1772); en el *finale* adicional (*Adagio*), la orquesta se reduce paulatinamente hasta quedar a sólo dos violines. Haydn la compuso para persuadir al príncipe Nicolaus, su patrono, de no prolongar la permanencia de los músicos de la corte en la residencia de verano en Eszterháza y de que se les permitiera volver con sus familias a Eisenstadt. En el estreno de la obra, los músicos abandonaban el foro al terminar sus partes hasta dejar solamante a Haydn y al violinista Luigi Tomasini.

Adler, Guido (*n* Eibenschütz [Ivancice], 1 de noviembre de 1855; *m* Viena, 15 de febrero de 1941). Musicólogo austriaco. Estudió en el Conservatorio de Viena con Bruckner y se convirtió en un wagneriano ferviente, ofreciendo conferencias sobre el *Anillo* en Bayreuth en 1875-1876. Después abrazó la historia de la música, de la cual ha sido uno de los más distinguidos escritores. Profesor en Praga (1885) y después en Viena (donde fue sucesor de Hanslick en 1898), enseñó a prácticamente toda la siguiente generación de musicólogos alemanes, entre los que destacan Egon Wellesz, Knud Jeppesen y Hans Gál.

DA

Adler, Samuel (*n* Mannheim, 4 de marzo de 1928). Compositor y maestro estadounidense de origen alemán. Llegó a Estados Unidos en 1939 y estudió en Harvard con Walter Piston, Randall Thompson y Hindemith. Después de cumplir con su servicio militar como director de la Seventh Army Symphony, fue profesor de la North Texas State University y a partir de 1966 de la Eastman School, donde en 1973 fue nombrado director

del departamento de composición. Importante maestro y prolífico compositor en un estilo modernista moderado es autor de óperas, sinfonías, música para sinagoga y muchos otros géneros musicales.

PG

adoración. Tipo de canción folclórica religiosa característica de América Latina, sinónimo de aguinaldo y *villancico.

Adorno, Theodor W(iesengrund) (*n* Francfort, 11 de septiembre de 1903; *m* Visp, Suiza, 6 de agosto de 1969). Filósofo, sociólogo y musicólogo alemán. Estudió filosofía, trabajó como crítico musical y tomó clases de composición con Berg. En 1934 se vio obligado a emigrar, primero a Oxford y después a Nueva York en 1938; pasó algún tiempo en Los Ángeles para después volver a Francfort, donde se convirtió en un prominente miembro de la “Escuela de Francfort”. Dirigente y pensador social de izquierda cuya ideología estuvo profundamente influenciada por el ascenso del fascismo, el fracaso del marxismo y el existencialismo. De tal manera, fue un acérrimo defensor de la música de vanguardia, la cual insistía en que debía ser de “difícil” audición y quedar al margen de la “industria cultural” (su propio término) creada para la represión social. Sus abundantes escritos incluyen polémicas contra la música popular y el diletantismo musical.

Véase también SOCIOLOGÍA DE LA MÚSICA. AL

📖 L. ZUIDERVAART, *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion* (Cambridge, MA, 1991). M. PAD-DISON, *Adorno's Aesthetics of Music* (Cambridge, 1993); *Adorno, Modernism and Mass Culture: Essays on Critical Theory and Music* (Londres, 1996).

adornos y ornamentación. Embellecimiento de una línea melódica y, menos frecuentemente, de una línea armónica.

1. Introducción; 2. Hasta 1600; 3. El periodo barroco; 4. A partir de 1760.

1. Introducción

El arte de la ornamentación es una práctica común en muchos géneros, desde la música tradicional, popular y el *jazz* —géneros que por lo general no están escritos en notación o que consisten en simples guiones que ofrecen amplio margen para la improvisación—, hasta la música de arte occidental, cuya elaborada notación musical, en que la inventiva del ejecutante jugó un papel crucial en otras épocas, ha sido muy relegada por razones diversas. Puede decirse que el arte de la ornamentación alcanzó su punto culminante entre los siglos XVI y XIX, formando parte esencial de la técnica del ejecu-

tante virtuoso. C. P. E. Bach, por ejemplo (*Versuch*, 1753), sostenía que la ornamentación era indispensable:

Relacionan las notas y les dan vida ... Hacen sobresalir la expresión ... Los adornos contribuyen al refinamiento de la interpretación y dan significado al carácter de la música. Hacen tolerables las composiciones mediocres y, sin ellos, la mejor de las melodías se opaca, es vacua y carente de significado. [No obstante], el ejecutante deberá cuidarse de no incurrir en excesos, considerando los adornos como ingredientes que pueden arruinar un platillo gustoso.

La ornamentación sirve para variar el material musical repetido, sean secciones completas o pasajes más cortos. Se distinguen dos categorías generales: adornos pequeños u “ornamentos” agregados a notas solas, denominados “simples”; y adornos más extensos o decoraciones floridas agregadas a pasajes completos, denominados “compuestos” en los que la melodía original es embellecida a tal grado que puede ser difícil o imposible de distinguir. La segunda categoría era del dominio casi exclusivo del intérprete virtuoso, aunque suelen encontrarse reseñas de embellecimientos de mal gusto a cargo de músicos aficionados. Las *cadenzas* se prestaron de manera particular al embellecimiento, de donde evolucionó la **cadenza* solista (compuesta o *ad libitum*). Las agrupaciones corales e instrumentales con más de un intérprete por cada voz tendieron a la ornamentación escueta, agregando adornos ocasionales solamente cuando la coordinación del conjunto lo permitía.

Durante el siglo XVI la ornamentación se dejaba principalmente a la habilidad del intérprete para improvisar, pero en los siglos XVII y XVIII esta libertad se limitó en muchos niveles mediante indicaciones de notación más precisas y específicas. Los compositores del siglo XIX definieron más aún sus intenciones; algunos no esperaban ni toleraban cambio alguno en el material escrito, aunque muchos intérpretes célebres acostumbraban pasar por alto este criterio. Algunos desarrollos posteriores fueron la adopción de signos específicos para los adornos más frecuentes, como apoyaturas, mordentes, *glissandos*, trinos y grupetos. Algunos signos empleados desde el siglo XV prevalecieron de manera significativa hacia finales del siglo XVII. Los compositores franceses, en particular, clasificaron una cantidad enorme de adornos (*agréments*) con sus signos correspondientes; muchos de ellos se siguen usando en la actualidad, aunque generalmente con ligeras modificaciones de interpretación.

Los signos de ornamentación están bien documentados. Dos puntos respecto a su interpretación deben tenerse en mente. Primero, a lo largo de los siglos no ha prevalecido una práctica única en la aplicación de los adornos, ni siquiera al interior de un mismo país; los trinos, por ejemplo, han tenido muchos signos distintos y, de igual manera, el trino simple tuvo interpretaciones diferentes. El contexto interpretativo (tanto la fecha como el lugar) de un adorno dado deberá tomarse en cuenta. Segundo, incluso cuando exista una definición aparentemente definitiva, el gusto personal juega un papel importante. A este respecto, el pensamiento de Montéclair (*Principes de musique*, 1736) es significativo: “Es prácticamente imposible plasmar por escrito la manera de ejecutar estos adornos pues ni siquiera la demostración en vivo de un maestro experimentado basta para entenderlo”.

Las inconsistencias que presentan los documentos de una misma época han sido motivo de controversia. Las ediciones modernas pueden proporcionar consejos valiosos, pero la responsabilidad de una elección, después de la consulta de las fuentes disponibles, depende por entero del intérprete.

2. Hasta 1600

La documentación anterior al siglo XVI sobre la ornamentación improvisada es escasa. Es posible que el canto llano se haya desarrollado en cierto modo a través del embellecimiento de las líneas melódicas simples originales; un ejemplo factible serían los melismas extáticos de **jubilus* en algunos aleluyas. Los trovadores del siglo XII seguramente recurrieron a ornamentos en la decoración de la línea instrumental que doblaba la melodía principal en *heterofonía. El embellecimiento de la música polifónica era sin duda un asunto mucho más complejo, pues las funciones armónicas no podían pasarse por alto. No obstante, Hieronymus de Moravia, teórico de finales del siglo XIII, afirmaba que la ornamentación es adecuada para todo tipo de música. Hay testimonios que indican su uso, bajo determinadas circunstancias, por parte de compositores como Machaut, Dufay y Josquin, entre otros. El desarrollo gradual de la práctica alcanzó su máxima expresión hacia finales del siglo XVI.

Los tratados que proliferaron durante este periodo daban consejos sobre los estilos ornamentales simples y compuestos (disminuciones o *passagi*). Los dos adornos más importantes fueron el trémolo (una especie de medio trino sobre la nota principal) y el *gruppo* o *gruppo* (“grupo”, trino cadencial completo con un “turn”

o “grupito” final). Los virtuosos de finales del siglo XVI hicieron uso abundante de *passagi* cada vez más complejos y los tratados describían innumerables figuraciones y ejemplos para el estudio y la práctica.

Para los ejecutantes, la ornamentación instrumental constituyó una técnica esencial. Las transcripciones de piezas vocales para teclado despliegan abundantes embellecimientos que hablan de las habilidades de algunos ejecutantes para improvisar; en las líneas individuales de obras polifónicas con acompañamiento de teclado, los ejecutantes seguramente agregaban adornos, como sería el caso de un ejecutante virtuoso de *viola da gamba*. Todo parece indicar que los cantantes profesionales también llevaron a la práctica el arte de la ornamentación, tanto en piezas para voz sola con acompañamiento de laúd como en la polifonía vocal. Respecto a esta última, algunos estudiosos advirtieron contra el uso simultáneo de *passagi* en voces distintas.

3. El periodo barroco

a) *Italia*: Los primeros compositores de ópera rechazaron toda elaboración que resaltara valores musicales puros a expensas del significado del texto. Una excepción, justificada dramáticamente, aparece en *Orfeo* (1607) de Monteverdi, donde la súplica angustiada de Orfeo para ser admitido en el Hades (“Possente spirito”) es representada mediante embellecimientos virtuosos en el estilo barroco temprano. Salvo excepciones justificadas como ésta, en general hubo una fuerte reacción en contra de los excesos ornamentales de la época anterior. En *Le nuove musiche* (1602), Caccini despreció la práctica antigua porque destruía la forma y el sentido del verso.

Para finales del siglo XVII, la tendencia general se inclinó nuevamente por los valores musicales puros y el virtuosismo vocal, de modo que la ornamentación cobró nuevo auge. Las estrellas de la *opera seria* del siglo XVIII buscaron impresionar con despliegues sorprendentes de extensos embellecimientos improvisados, principalmente en las repeticiones *da capo*. Las transcripciones y relatos contemporáneos indican que fueron elaboraciones brillantes y muy imaginativas pero, como ocurre en nuestros días, la práctica fue objeto de críticas en algunos sectores. Benedetto Marcello satirizó esta práctica en *Il teatro alla moda* (Venecia, c. 1720):

Si el compositor moderno se viera precisado a darle clases a alguna de las cantantes virtuosas de la casa de ópera, debería dedicarse a enseñarle con todo cuidado una mala

pronunciación y un gran número de *divisions* y adornos, de modo que no se alcance a entender una sola de las palabras; procediendo así, la música destacará por encima del texto y podrá apreciarse mejor.

En el recitativo no se acostumbraba agregar adornos, excepto por las apoyaturas convencionales.

La música instrumental del Barroco italiano tardío siguió caminos similares. Los ejecutantes debían decorar los movimientos lentos con adornos floridos, por lo que la notación de estos movimientos en ocasiones consistía solamente en esquemas generales. Estienne Roger publicó en 1710 las *Sonatas* op. 5 de Corelli con adornos aparentemente propuestos por el propio compositor para las partes del violín solista en los movimientos lentos; aunque la autoría de estos adornos no se ha podido establecer con precisión, sin duda son representativos de la práctica ornamental de comienzos del siglo XVIII.

Los signos de adornos son raros en la música instrumental italiana del siglo XVII. Sin embargo, a comienzos del nuevo siglo, se volvieron más comunes los signos de trinos; por otra parte, se tomaron las notas pequeñas de adorno de la música francesa para representar otros adornos. De tal manera, las fuentes musicales comenzaron a preservar con mayor precisión las intenciones de los compositores, aunque en los movimientos lentos continuaba la práctica de embellecer las melodías, como se puede apreciar en los manuscritos autógrafos de Tartini.

b) *Francia*: En el tratado *Versuch* (1752), Quantz distingue los estilos francés e italiano de la siguiente manera:

Las piezas en el estilo francés son en su mayoría *pièces caractérisées*, compuestas con apoyaturas y trinos al grado en que prácticamente no permiten agregar nada más a lo que el compositor escribió. La música en el estilo italiano, sin embargo, deja mucho espacio para el criterio y la habilidad interpretativa del ejecutante.

Estos comentarios probablemente pueden aplicarse a la música barroca tardía en general. Mientras que la ornamentación improvisada perduró en el estilo italiano como un elemento importante la música francesa, al parecer, no se adaptó tanto a esta práctica e incluso los adornos más simples se indicaban mediante signos cuya explicación aparecía en tablas larguísimas de adornos al comienzo de la edición; en 1689, D’Anglebert escribió una tabla con no menos de 29 adornos.

Esta situación fue distinta a lo largo del periodo; las repeticiones del *air de cour* de comienzos del siglo XVII, por ejemplo, se interpretaban con infinidad de adornos. La práctica declinó más adelante bajo la influencia de Lully, quien calificaba de “ridículo” ese estilo de ornamentación, y solamente se conservaron los adornos simples. En los géneros instrumentales y en particular en la música francesa para clavecín, los *agréments* se consideraban elementos importantes y se indicaban mediante notas pequeñas o signos. En el prólogo de su primer libro de *ordres* (1713) para clavecín, François Couperin exige a los ejecutantes apegarse estrictamente a sus adornos escritos. Otros compositores no fueron tan estrictos y otorgaron mayor libertad de elección al ejecutante.

c) *Inglaterra y Alemania*: Los dos países sufrieron la influencia de los estilos ornamentales italianos y franceses en momentos distintos. La música inglesa para clavecín de finales del siglo XVII, por ejemplo, contenía los signos de ornamentación que, aunque distintos de los franceses, formaban parte de la práctica común. Estos adornos fueron descritos por Henry Purcell en *A Choice Collection of Lessons* (3/1699). En la ópera inglesa dominó el estilo italiano, como puede apreciarse en las obras de Handel, quien incluso en sus oratorios admitía una modesta ornamentación.

Durante el siglo XVII, la práctica ornamental en Alemania era muy cercana a la italiana; sin embargo, con el aumento en la popularidad de la música francesa a partir de 1700, se adoptaron muchos de los signos franceses. Bach los empleó profusamente y los describió en un manuscrito fechado en 1720. Puesto que estos signos se encuentran también en la música que no sigue el “estilo francés”, están sujetos a una diversidad de interpretaciones. La extraordinaria síntesis de los estilos italiano, francés y alemán lograda por Bach hace del tema de la ornamentación en su música un tema sumamente complejo. En general dejó poco margen para agregar adornos que no fueran los más simples y prefirió escribir en el intrincado estilo ornamental italiano. El método se aprecia no sólo en sus transcripciones de composiciones italianas sino también en sus obras originales, como el movimiento lento del *Concierto italiano* y las dos versiones de *sarabandes* de las *Suites inglesas* nos. 2 y 3.

Poco después de la muerte de Bach se publicaron tres importantes tratados alemanes: los de Quantz (1752) y C. P. E. Bach (1753) antes mencionados, y el de Leopold Mozart, *Versuch* (1756). Los tres proporcionan información detallada sobre las prácticas ornamentales de

mediados de siglo, además de consejos valiosos sobre la ornamentación libre. Por otra parte, las sonatas de C. P. E. Bach con repeticiones ornamentadas, publicadas en 1760, ofrecen un interesante contraste al compararlas con el estilo ornamental de su padre.

4. A partir de 1760

La evolución del estilo clásico trajo consigo cambios fundamentales de actitud y gusto respecto a la ornamentación. Uno fue el deseo de preservar con mayor detalle las intenciones del compositor y otro proporcionar a los diletantes una guía para la ejecución de los adornos. La verdadera importancia de estos cambios es que, paralelamente con las transformaciones en el estilo musical, obedecieron a una “simplicidad noble” de concepción más dramática.

Los hábitos anteriores perduraron mucho más tiempo en la ópera italiana, donde los cantantes mantuvieron la práctica ornamental hasta bien entrado el siglo XIX, aunque cada vez más en contra de los deseos de los compositores. En el prólogo de *Alceste* (1769), Gluck arremetió, sin mayores resultados, en contra de la vanidad de los cantantes. Para la interpretación de su ópera temprana *Lucio Silla*, Mozart esbozó algunas elaboraciones en el gusto imperante, pero en sus óperas posteriores escribió los adornos completos, sugiriendo con ello que nada o muy poco se debía agregar. Rossini adoptó también una postura contra los excesos todavía presentes hacia 1810, plasmando por escrito toda la ornamentación. Este proceso gradual tuvo como resultado un estilo más natural y la ornamentación era considerada la afectación de una época caduca.

Los compositores ejercieron un claro control de la ornamentación en la música instrumental. Durante el periodo clásico, el embellecimiento improvisado se volvió menos necesario y quizá menos deseable y, en consecuencia, hubo también una disminución en el uso de los signos de ornamentación. Mientras que Mozart y Beethoven acostumbraron agregar adornos en la práctica, sobre todo en los movimientos lentos, para la publicación de sus obras escribieron detalladamente todos los adornos requeridos. Solamente algunos pasajes esquematizados de los conciertos de Mozart publicados póstumamente requieren de la elaboración de algunos adornos; se dice que Beethoven montó en cólera cuando Czerny agregó algunas notas en la interpretación del *Quinteto* op. 16.

En la época romántica siguieron empleándose signos para los adornos simples, como trinos, grupetos y

mordentes. Los adornos compuestos tendieron a aparecer por escrito, resolviendo ambigüedades en algunos casos, pero creando mayores conflictos en otros. Aunque muchos han considerado casi sagrada la notación de los compositores del siglo XIX, las grabaciones más antiguas demuestran que en la práctica, incluso las composiciones más elaboradas eran embellecidas libremente sin apego a la notación original.

Durante el siglo XX, los compositores siguieron una práctica notacional de exactitud nunca antes vista, cerrando prácticamente todo espacio a la ornamentación espontánea o a la mala interpretación de los signos. Más adelante, algunos compositores de vanguardia devolvieron al ejecutante un espacio para volcar su creatividad; pero la ornamentación improvisada, en el sentido de la decoración melódica, ha dejado de ser un aspecto de la música de arte occidental moderna. Agregar adornos a una pieza de Berg, por ejemplo, sería tan impensable como interpretar sin ornamentación uno de los movimientos lentos de una sonata de Corelli.

Véase también INTERPRETACIÓN MUSICAL.

SMcV/NPDC

📖 R. DONINGTON, *The Interpretation of Early Music* (Londres, 1963, 4/1989). F. NEUMANN, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music* (Princeton, NJ, 1978, 3/1983). R. DONINGTON, *Baroque Music: Style and Performance* (Londres, 1982). H. M. BROWN y S. SADIE (eds.), *Performance Practice*, 2 vols. (Londres, 1989). C. BROWN, *Classical and Romantic Performing Practice* (Oxford, 1999).

Adriana Lecouvreur. Ópera en cuatro actos de Cilea con libreto de Arturo Colautti basado en el drama de Eugène Scribe y Ernest Legouvé (Milán, 1902).

Adson, John (m Londres, 29 de junio de 1640). Cornetista, flautista de pico, arreglista y compositor inglés. En 1614 fue designado *London wait* (músico contratado por la ciudad para eventos públicos), puesto que desempeñó hasta su muerte. A partir de 1633 ocupó también un puesto como músico de la corte. La publicación de sus *Courtly Masquing Ayres* (1621), una colección de alegres danzas para *consort* instrumental, contiene arreglos de obras de compositores de la corte no identificados, así como obras originales del propio Adson. JM

aeliphone. Véase VIENTO, MÁQUINA DE.

Aeolian-Skinner Organ Co. Compañía estadounidense fabricante de órganos fundada en 1901 por Ernest M. Skinner (1866-1961) al sur de Boston, MA. Skinner desarrolló registros con la capacidad de imitar instrumentos orquestales. La empresa se asoció, en 1931, con la Aeolian Co. y fue cerrada en 1973. Entre sus órganos

más conocidos están los de la catedral Grace de San Francisco (1934) y el Kennedy Center de Washington, DC (1969). AL

aeroducto, flauta de. Véase FLAUTA DE AERODUCTO.

aerófono. Término usado en *organología para clasificar los instrumentos de viento en general, sean instrumentos en los que el aire vibra afuera del mismo (como en el *bullroarer* o *bramadera) o en su interior (como todos los *instrumentos de viento en sí). No abarca instrumentos de viento cuya clasificación se ajusta mejor a otras categorías, como los que tienen cuerdas (como el *arpa eólica) o las percusiones que suenan por la acción del viento (como las campanas de viento o *wind chimes*). Véase INSTRUMENTOS, CLASIFICACIÓN DE LOS. JMO

Aevia [*Aeuia*]. “Palabra” formada con las vocales de “Alleluia”. Se usó como abreviatura similar a **Evovae*.

afectos, doctrina de los (al.: *Affektenlehre*). Concepto ideado a comienzos del siglo XX por musicólogos alemanes (Hermann Kretzschmar, Arnold Schering) para describir una teoría estética del Barroco relacionada con la expresión musical. En seguimiento de los antiguos oradores griegos y latinos que pensaban que el uso de ciertos modos de *retórica influían en las emociones o sentimientos de los oyentes, los músicos teóricos de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII argumentaban que el “afecto” de un texto debía reflejarse en su musicalización mediante la apropiada elección de la tonalidad y de las cualidades meticulosamente elaboradas de la melodía, de modo que provocara el afecto adecuado en el oyente.

Este difícil concepto fue en su momento objeto de muchos tratados teóricos, pocos de los cuales coinciden en los detalles. Ya hacia 1602, Caccini había hecho referencia a “motivar los afectos del espíritu”, pero sus más conocidos expositores teóricos –Heinichen, Mattheson, F. W. Marpurg y Quantz– escribieron sobre ello en la primera mitad del siglo XVIII. Abogaban por la unificación de los afectos, afirmando que cualquier pieza sola o movimiento, ya fuera vocal o instrumental, debía contener sólo un sentimiento –alegría, pesar, amor, odio, rabia, etc.–, y enumeraron y describieron diferentes categorías de afectos, ejemplificando las formas para reflejarlos en la música.

Teoría semejante tenía que ser fruto natural de una era racionalista –el deseo de imponer sistema y orden a la respuesta emocional humana–. Mattheson (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739) sostenía que “Todo lo que carezca de afectos loables no es nada, hace nada ni significa nada”. El siglo XIX, con sus visiones tan dife-

rentes sobre el impulso creador y la respuesta emocional espontánea, no tenía cabida para una teoría tan formal y racionalista. Es interesante notar que esta teoría ha sido parcialmente revivida por el reciente interés en el proceso narrativo de la música.

Véase también FIGURAS, DOCTRINA DE LAS. JN/BB *affabile* (it.). “Afable”, es decir, de manera gentil y complaciente.

affannato, affannoso (it.). “Entrecortado”, “agitado”.

Affekt (al.). “Fervor”; *affektvoll*, “lleno de fervor”; *mit Affekt*, “con calidez”, “con pasión”. En Alemania, durante la época barroca, el término se usaba para describir el carácter expresivo de una pieza. Véase también AFECTOS, DOCTRINA DE LOS.

Affektenlehre (al.). Véase AFECTOS, DOCTRINA DE LOS.

affetto, affetti (it., “afecto”, “afecciones”). 1. Término que aparece en el título de diversas publicaciones de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, probablemente para enfatizar el carácter “afectivo”, “emocional”, de la música. Véase AFECTOS, DOCTRINA DE LOS.

2. En las sonatas para violín antiguas, tipo de adorno (**tremolo* o **arpeggio*).

affettuoso, affettuosa (it.). “Con afecto”, “delicado”; con *affetto* (it.), *affectueusement* (fr.), “con afecto”, es decir, con calidez. El término fue usado a comienzos del siglo XVII por Caccini, Monteverdi y Frescobaldi, entre otros, y fue muy usado en el siglo XVIII por Couperin y Leclair para movimientos lentos; como indicación independiente de tempo, se ubica entre *adagio* y *andante*. *affrettando* (it.). “Aprisuradamente”.

afinación. Por afinación se entiende el procedimiento de regular la altura de un instrumento musical. En los instrumentos de cuerda, la tensión de las cuerdas se ajusta girando las clavijas hasta que alcancen el tono deseado. En los instrumentos de teclado, se afina primero la nota *do*’ tomando como referencia el tono de un diapasón de horquilla o cualquier otro aparato similar; la nota siguiente es *sol*, que se afina respecto a *do*’ prestando atención al batimiento que se genera entre los dos sonidos simultáneos: a menor frecuencia de los batimientos, más cercana será la afinación correcta. Las notas siguientes son *re*’, *la* y así sucesivamente en una secuencia alternada de cuartas y quintas justas hasta completar la octava central (en casos determinados, se procede mediante intervalos de tercera y de sexta mayor). Después se procede a la afinación de las otras octavas y, por último, de las otras cuerdas o tubos que no formen una octava completa. Por los ajustes de *temperamento requeridos, existirán siempre batimientos ligeros entre algunas notas.

Los instrumentos de viento se afinan ajustando la longitud del tubo mediante, por ejemplo, el tubo de afinación de algunos instrumentos de metal, la abrazadera de la lengüeta de un oboe y la parte de la embocadura de una flauta, entre otros. En los vientos de madera, la afinación de las notas individuales está determinada por la posición y el diámetro de cada perforación. Tanto en vientos de madera como de metal, la afinación puede controlarse también mediante técnicas de digitación y de embocadura: la presión de aire, el ángulo de incidencia de la insuflación de aire en las flautas, presión de los labios contra la lengüeta de un clarinete o la tensión y la forma de los labios en la boquilla circular de un viento de metal. En el corno, la afinación se controla también introduciendo una mano en la campana. Los instrumentos de percusión con parche se afinan tensando el parche mediante mecanismos diferentes.

JMO

W. A. SETHARES, *Tuning, Timbre, Spectrum, Scale* (Londres, 1998).

afinación de solista (in.: *solo pitch*). *Afinación ligeramente más alta que lo normal usada ocasionalmente por los solistas porque ofrece un sonido más brillante.

afinación discontinua (in.: *re-entrant tuning*). Afinación que no sigue una secuencia de alturas sucesivas. Entre los instrumentos que suelen afinarse de esta manera están, entre otros, el *banjo de cinco cuerdas, el *sistro, la *tiorba y el *ukulele.

afinación pitagórica. Sistema de afinación en que los intervalos de cuarta y quinta no son temperados. Se nombró en homenaje al célebre filósofo griego Pitágoras, cuyos cálculos sobre los intervalos basados en razones proporcionales de segmentos de cuerda (octava = 2:1, quinta = 3:2, etc.; véase MONOCORDIO) conformaron los fundamentos de gran parte de la teoría musical medieval y renacentista. Un rasgo distintivo de la afinación pitagórica es que, en comparación con otros sistemas de afinación, los intervalos de segunda y tercera mayor son más grandes, mientras que los de segunda y tercera menor son más pequeños. La cualidad expresiva de las segundas en particular ha llevado a pensar que este sistema de afinación es particularmente bueno para la polifonía medieval tardía.

Fuentes como el *Codex Robertsbridge* (British Library Add. 28550) indican que para mediados del siglo XIV ya se usaban los teclados de cromatismo completo; parece probable que dichos instrumentos se hayan afinado dentro de un ciclo de 11 quintas puras y una “quinta del lobo”, conforme lo establece el sistema pitagórico (véase

TEMPERAMENTO). La sucesión de 12 quintas puras excede la distancia que media entre siete octavas por una pequeña fracción denominada “coma pitagórica”, por lo que la quinta del lobo, ligeramente menor que una quinta pura por una coma pitagórica, se requiere para compensar dicha diferencia. En los instrumentos antiguos, la quinta pitagórica generalmente se situaba entre *sol*♯ y *mib*, aunque también podía ubicarse en otras partes. En el siglo XV era común encontrarla entre las notas *si* y *fa*♯. LC

📖 F. R. LEVIN, *The Harmonics of Nichomachus and the Pythagorean Tradition* (Filadelfia, 1975). E. C. PEPE, “Pythagorean tuning and its implications for the music of the Middle Ages”, *The Courant*, 1/2 (1983), pp. 3-16.

afinación sostenida. Véase SHARP PITCH.

África. Véase SUDÁFRICA.

Africaine, L' (La africana). Ópera en cinco actos de Meyerbeer con libreto de Eugène Scribe (París, 1865); fue comenzada en 1837 pero Meyerbeer fue constantemente interrumpido por cambios en el libreto y murió un año antes de su representación. Se hicieron modificaciones subsiguientes tanto al libreto como a la música, en particular por François-Joseph Fétis, quien recortó la obra para reducir sus seis horas de duración.

African Sanctus. Obra de David Fanshawe para dos sopranos, piano, órgano, coro, percusión, guitarras eléctricas principal y rítmica, y grabaciones en cinta hechas en África (Londres, 1972; revisada en Toronto, 1978).

Afro-Cuban jazz (jazz afrocubano). Estilo moderno del jazz que combina el *bebop con elementos musicales latinoamericanos característicos de origen cubano. El trompetista Dizzy Gillespie fue una de las principales figuras importantes del jazz en explotar el estilo, produciendo diversas grabaciones clásicas de la década de 1940 (como *Afro-Cuban Suite*, 1948); por su parte, Stan Kenton popularizó el estilo en el ámbito de la *big band* con grabaciones como *Peanut Vendor* y *Machito* (1947). Tadd Dameron, Charlie Parker y Bud Powell fueron otros adeptos al estilo. PGA

Agende (al., del lat. *agenda*, “a realizarse”). “Liturgia”, “rito”. Rito del servicio de la iglesia protestante alemana.

agevole (it., “confortable”). Con ligereza y libertad.

agiatamente (it., “confortable”). Librementemente; no confundir con *agitatamente* (véase AGITATO).

agile, agilement (fr.). “Ágil”, “con agilidad”.

Agincourt Song. Canción inglesa que conmemora la victoria del país en Agincourt en 1415, tiempo en el que probablemente fue escrita. Es para dos voces y coro a tres partes. La melodía se ha incluido en algunos libros

modernos de himnos y Walton la usó en su música cinematográfica para *Henry V* (1944).

agitato (it.). “Agitado”, “nervioso”; *agitatamente*, “de manera agitada”.

Agnus Dei (lat., “Cordero de Dios”). Parte del oficio ordinario de la *Misa que se entona durante el reparto del pan. Suprimida de la sagrada comunión anglicana desde 1552, se reimplantó oficialmente en los años sesenta del siglo XX (véase COMMON PRAYER, BOOK OF).

agógico (del gr. *agōgē*, “principal”). 1. Término introducido por Hugo Riemann (*Musikalische Dynamik und Agogik*, Leipzig, 1884) para describir la acentuación requerida por la naturaleza de una frase musical particular y no por el pulso métrico regular de la música (acentuación métrica). Por ejemplo, cualquiera de las siguientes notas de un pasaje pueden destacarse mediante un ligero alargamiento expresivo a manera de *acento: la primera nota, la más aguda o la cadencia final de una frase; una nota significativamente más alta o baja que las anteriores y alcanzada por salto; una disonancia penetrante a punto de resolver en consonancia.

2. En un sentido más amplio, “agógico” se refiere a los aspectos expresivos de la interpretación logrados por una modificación rítmica, como por ejemplo *rallentando*, *accelerando*, *rubato* o *calderón*.

Agon. Ballet de Stravinski con coreografía de George Balanchine (Nueva York, 1957).

agregado. Término usado en el análisis de la música atonal, por lo general bajo la forma de “agregado de 12 notas”, para denotar un breve pasaje donde cada nota de la escala cromática aparece una sola vez.

Agrell, Johan Joachim (*n* Loth, Ostergotland, 1 de febrero de 1701; *m* Nuremberg, 19 de enero de 1765). Compositor, violinista y clavecinista sueco. Hijo de un sacerdote, estudió en la Universidad de Uppsala, donde formó parte de la orquesta universitaria. Trabajó en Kassel (1734-1746) para después ocupar el puesto de *Kapellmeister* en Nuremberg, donde sus responsabilidades incluían la dirección de música en muchas de las iglesias de la ciudad, así como la composición de obras vocales (hoy perdidas) para ocasiones especiales. Su música instrumental muestra una tendencia hacia el estilo *galant* y en su época adquirió fama como compositor de sinfonías, género de reciente aparición. Escribió también algunos conciertos para clavecín. LC

agréments (fr.). Término genérico para los “pequeños adornos” de la música francesa de los siglos XVII y XVIII. Véase ORNAMENTOS Y ORNAMENTACIÓN, 3b.

Agricola, Alexander (*n* c. 1446; *m* Valladolid, agosto de 1506). Compositor franco flamenco. Al igual que muchos de sus contemporáneos, pasó gran parte de su vida profesional en Italia –en Milán, Florencia y al servicio de la corte aragonesa en Nápoles–, aunque además trabajó brevemente en Cambrai y en diversas ocasiones para la capilla real francesa. En 1500 entró al servicio de Felipe el Hermoso, duque de Borgoña y rey de Castilla y murió durante una visita con la corte a España, aparentemente a causa de la peste. En términos tanto de cantidad como de calidad, las composiciones de Agricola están al nivel de las obras de Compère y Brumel, pero son menos numerosas y, en su conjunto, menos innovadoras que las de Josquin. Sus obras seculares –*chansons* y piezas instrumentales– eran bastante conocidas; también escribió misas (Petrucci publicó una colección de éstas en 1504), motetes y diversas piezas litúrgicas. Gran parte de su producción denota su gusto por las líneas melódicas alegres, sincopadas y decorativas, en contraste con el estilo declamatorio más sencillo que Josquin desarrollaba en ese tiempo. JM

Agricola, Johann Friedrich (*n* Döbitschen, Saxe-Altenburg, 4 de enero de 1720; *m* Berlín, 2 de diciembre de 1774). Musicógrafo, compositor, maestro de canto y organista alemán. Hijo de un oficial gubernamental, aprendió música desde la infancia. Estudió leyes en la universidad de Leipzig, tiempo en el que tomó algunas lecciones con J. S. Bach, antes de trasladarse a Berlín en 1741. Bajo el pseudónimo de Flavio Anicio Olibrio publicó escritos en 1749 y 1751 sobre los estilos francés e italiano, favoreciendo a la música italiana en oposición a F. W. Marpurg, defensor del estilo francés. Escribió muchos otros artículos y colaboró con Jakob Adlung en la publicación de su *Musica mechanica organoedi* (Berlín, 1768).

Como compositor, Agricola logró colocar sus óperas italianizadas en la corte de Federico el Grande; sin embargo, solía tener dificultades para acatar los gustos de su patrono. Disfrutó de mayor éxito como maestro de canto; su traducción de *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (bajo el título *Anleitung zur Singerkunst*, 1757) de Tosi fue de gran importancia y Burney declaró que era considerado el “mejor maestro de canto de Alemania”. También fue un reconocido organista, dirigió una serie de conciertos en su propia casa y escribió muchas canciones, piezas para teclado y obras sacras. LC

Agrippina. Ópera en tres actos de Handel con libreto de Vincenzo Grimani (Venecia, 1709).

aguador, El. Véase *DEUX JOURNÉES, LES*.

Aguilera de Heredia, Sebastián (*n* ?Zaragoza, c. 1565; *m* Zaragoza, 16 de diciembre de 1627). Sacerdote y compositor español. Fue organista en las catedrales de Huesca y Zaragoza. Sus obras incluyen piezas para órgano, salmos a cuatro voces, el *Canticum Beatissimae Virginis* (Zaragoza, 1618), y 36 versiones del *Magnificat*, de cuatro a ocho voces. WT

aguinaldo. Véase ADORACIÓN.

Ägyptische Helena, Die (La Helena egipcia). Ópera en dos actos de Richard Strauss con libreto de Hugo von Hofmannsthal (Dresde, 1928; revisado en Salzburgo, 1933). *ähnlich* (al.). “Similar”, “parecido”.

Aho, Kalevi (*n* Forssa, 9 de marzo de 1949). Compositor, escritor y maestro finlandés. Estudió composición con Rautavaara en la Sibelius Academy de Helsinki; escribió su *Primera sinfonía* (1969) siendo estudiante y se graduó en 1971. Hoy es un compositor prolífico y sólido, con muchas sinfonías a su cuenta. Las primeras muestran una preocupación tradicionalista por el contrapunto, el cual domina con gran maestría; con la *Quinta* (1975-1976) entró en lo que él mismo llamó su fase “maximalista”, caracterizada por densidad orquestal y urgencia expresiva; las últimas sinfonías (hasta la no. 14, 2007) muestran una apertura posmoderna, incorporando una diversidad estilística inicial a una forma sinfónica heredada de Bruckner, Sibelius y Shostakovich. Entre sus óperas destacan el monodrama *Avain* (La llave, 1979) y *Hyönteiselämä* (Vida de los insectos, 1987); también es autor de una considerable cantidad de música de cámara y vocal. MA

Aichinger, Gregor (*n* Regensburg, 1564; *m* Augsburg, 21 de enero de 1628). Compositor alemán. En 1578, mientras asistía a la Universidad de Ingolstadt, conoció a Jacob Fugger (miembro de la familia internacional de banqueros), quien en 1584 lo contrató como organista a su servicio en Augsburg. Durante sus viajes por el extranjero fue discípulo de Giovanni Gabrieli en Venecia. Después de convertirse al catolicismo romano, volvió a Alemania como sacerdote y ocupó varios puestos eclesiásticos en Augsburg. Sus obras sacras corresponden al estilo clásico polifónico de Lassus, pero la influencia veneciana es evidente en sus *Cantiones ecclesiasticae* (1607), una de las primeras publicaciones alemanas que incluyeron una parte para continuo junto con las instrucciones sobre su utilidad en la interpretación. BS

Aida. Ópera en cuatro actos de Verdi, con libreto de Antonio Ghislanzoni basado en un argumento de Auguste Mariette (Cairo, 1871; Milán, 1872). Contrario a lo que

suele decirse, no fue escrita para la apertura del Canal de Suez en 1869, tampoco fue comisionada por el Khedive de Egipto para la inauguración de la nueva casa de ópera en el Cairo, que fue inaugurada en 1869 con *Rigoletto*.

air (aire). 1. Término usado en Inglaterra entre los siglos XVI y XIX para referirse a una canción o melodía, por ejemplo el *Londonderry Air*. Véase también *AYRE*.

2. En Francia, también en el siglo XVI, *air* se refería a una canción para voz sola con acompañamiento de laúd. Había diversos tipos, como el **air de cour* y el **air à boire*. El término podía aplicarse a música tanto instrumental como vocal en las obras escénicas de los siglos XVII y XVIII, donde los aires servían como interludios entre pasajes de recitativo acompañado. Había cuatro tipos principales de aires operísticos: el *air* en “diálogo” con acompañamiento de continuo, usado como una alternativa del recitativo; el *air* “monólogo”, por lo general una pieza larga en la escala del aria italiana, reservada para momentos de crisis o reflexión emocional; el *air* “máxima”, una reflexión ligera sobre los avatares de la vida, por lo común cantada por personajes secundarios; y canciones de danza.

3. Al igual que en Francia, en Inglaterra a comienzos del siglo XVII, el aire formaba parte de entretenimientos escénicos como las **masques* (como en *Courtly Masquing Ayres*, 1621, de Adson).

4. El aire llegó a la *suite de los periodos Barroco y Clásico como movimiento opcional más lírico que de danza. El segundo movimiento de la *Suite orquestal* no. 3 de Bach es un ejemplo de ello.

air à boire (fr.). “Canción de beber”. Un tipo simple de *air* (véase *AIR*, 2) que gozó de gran popularidad a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII. A partir de 1694, su demanda pública fue tan grande que se editaron colecciones mensuales a lo largo de 30 años. Entre los compositores de *airs à boire* destacan Campra, Charpentier, Couperin, Lully y Rameau.

air de cour (fr., “aire cortesano”). Tipo de canción estrófica breve cultivada en Francia a finales del siglo XVI y la primera mitad del XVII. Por lo general era para cuatro o cinco voces sin acompañamiento, o para voz sola con acompañamiento de laúd o teclado. Los *airs de cour* solían publicarse en colecciones que reunían obras de diversos compositores. *Livre d'airs de cour* (1571), de Adrian le Roy fue la primera publicación con ese título. Entre los más importantes compositores del género destacan Gabriel Bataille, Michel Lambert, Pierre Guédron, Antoine Boësset y Étienne Moulinié.

El *air de cour* derivó del *vaudeville* homofónico popular (véase *VAUDEVILLE*, 1) y asimiló la influencia del estilo declamatorio de la **musique mesurée*. La libertad rítmica y la adaptación fluida del texto características del género, demostraron ser de vital importancia en el subsecuente desarrollo de la música francesa. Lully, en particular, asimiló estos elementos en sus propias obras, donde jugaron un papel importante en la consolidación del lenguaje estilístico del recitativo francés.

-/JBE

aire. Véase *AIR*, *AYRE*.

Aire sobre la cuerda de sol. Nombre con el que se conoce un arreglo para violín y piano (o cuerdas) de *Wilhem (1871), del segundo movimiento (*Aire*) de la *Suite orquestal* no. 3 en *re* mayor de Bach; en el arreglo, la melodía está transportada a *do* mayor para que sea interpretada exclusivamente en la cuerda más grave (*sol*) del violín.

aire y variaciones. Véase *VARIACIONES*, *FORMA DE*.

Ais (al.) En el sistema alemán, la nota *la* sostenido; *Aisis*, la nota *la* doble sostenido (*la* ×).

aisé (fr.). “Con calma”, es decir, sin prisa.

Akademie (al.). “Academia”. En el siglo XVIII, el término también se refería a un concierto o recital.

Akhmatova: Requiem. Obra de Tavener para soprano y barítono solistas con orquesta, con texto que combina poemas de Anna Ajmatova con oraciones para los muertos de la liturgia ortodoxa (1979-1980).

Akhmaten. Ópera en tres actos de Glass con libreto propio y de Shalom Goldman, Robert Israel y Richard Riddell (Stuttgart, 1984).

Akkord (al.). “Acorde”.

Akzent (al.). “Acento”, “énfasis”; *akzentuieren*, “acentuar”, “enfatar”.

al segno (it., “al signo”). Una indicación para ir al signo (♯) significa “volver al signo” (es decir, igual que *dal segno*) o bien “continuar hasta llegar al signo”. Véase también *DA CAPO*.

Alain Jehan (Ariste) (*n* Saint Germain-en-Laye, 3 de febrero de 1911; *m* Petit-Puy, *ca* Saumur, 20 de junio de 1940). Compositor y organista francés. Su hermana es la distinguida organista Marie-Claire Alain (*n* 1926). Estudió órgano con Marcel Dupré y composición con Paul Dukas y Jean Roger-Ducasse en el Conservatorio de París (1927-1939). Murió trágicamente en el frente al comienzo de la segunda Guerra Mundial. Entre sus obras para órgano, muy individuales y modales, destacan *Deux Danses à Yavishta* (1934), *Le Jardin suspendu* (1934) y *Variations sur un thème de Clément Jannequin* (1937),

de inspiración oriental. Las dos magníficas *Fantaisies* (1934 y 1936) se caracterizan por sus armonías místicas en el estilo de Scriabin y titilantes patrones en *ostinato*. Mejor conocida es la obra *Litanies* (1937), donde las repeticiones temáticas en el estilo litúrgico culminan en un clímax incandescente. PG/AT

Alaleona Domenico (n Montegiorgio, Ascoli Piceno, 16 de noviembre de 1881; m Montegiorgio, 28 de diciembre de 1928). Compositor, director, musicólogo y maestro italiano. Como historiador y director de coros, encabezó el resurgimiento del interés en la música coral italiana antigua. Sus investigaciones sobre divisiones iguales de la octava llevaron a la construcción de un “armonio pentafónico”, que usó en su única ópera, *Mirra* (Roma, 1920). También escribió un *Réquiem* para coro y muchas canciones. ABUR

alba (provenzal). “Canción del amanecer”; género cuyo tema es la separación de los amantes y generalmente incluye la participación de un guardián que les advierte de la proximidad del peligro. Fue integrada al repertorio de los *Minnesinger* bajo el nombre de *Tagelied*.

Albéniz, Isaac (Manuel Francisco) (n Camprodon, Cataluña, 29 de mayo de 1860; m Cambò-les-Bains, 18 de mayo de 1909). Pianista y compositor español. Hizo su primera aparición pública como pianista en Barcelona a los cuatro años de edad. Tres años más tarde le fue negado el ingreso al Conservatorio de París por ser demasiado joven y en 1872 viajó como polizón en un barco hacia el continente americano. Al cabo de una gira en los Estados Unidos, donde sobrevivió tocando el piano, otros viajes por Europa y periodos de estudio en los conservatorios de Leipzig y Bruselas, regresó a Barcelona. Allí conoció a Felipe Pedrell, quien inició al pianista antes ligado a la música de salón, en la música folclórica de su propio país. Más adelante, perfeccionó su técnica pianística con Liszt en Budapest.

Una gira inglesa en 1889 le redituó suficiente dinero para cubrir un periodo de estudio en París con d’Indy y Dukas. En 1890 regresó a Londres, donde fue protegido por el banquero Francis Burdett Money-Coutts (lord Latymer), quien le pagó un alto sueldo para el montaje de sus históricos y legendarios libretos ingleses de ópera. El único éxito de esta colaboración fue *Pepita Jiménez* (Barcelona, 1896), tema español mucho más acorde al temperamento del compositor. En 1893 se estableció en París, donde sus composiciones comenzaron a llamar la atención y merecer respeto, aunque problemas de salud lo obligaron a vivir en el sur de Francia durante casi toda la última década de su vida.

Albéniz tomó sus materiales de la música de salón europea y la música folclórica española, pero –al igual que sus amigos Debussy y Ravel– se deleitó en la amplia paleta colorística armónica del estilo impresionista, del cual fue uno de los expertos precursores. Sus obras más importantes son las que escribiera para su propio instrumento, así como las dos *Suites españolas* (1886-1889) junto con las 12 piezas en cuatro libros que conforman *Iberia* (1906-1908) que son una vívida evocación de los paisajes y sonidos de su país natal, mientras ponen a prueba la técnica pianística del intérprete. *Iberia*, en particular, con sus brillantes efectos instrumentales, se revela como un compendio deslumbrante de vigor rítmico, sutileza armónica y absoluto virtuosismo pianístico. WT/CW

W. A. CLARK, *Isaac Albéniz: Portrait of a Romantic* (Londres, 1999).

Albert, Eugen (Francis Charles) d’ (n Glasgow, 10 de abril de 1864; m Riga, 3 de marzo de 1932). Pianista y compositor alemán con padres de distinto origen. Ganó una beca para la National Training School of Music, donde estudió piano con Ernst Pauer. A los 17 años ganó también la beca Mendelssohn, que le permitió estudiar en Viena y en Weimar con Liszt. Fue protegido y apoyado por Brahms y Hanslick, pero su inclinación por el régimen alemán durante la primera Guerra Mundial lo hizo perder el afecto del público británico. Uno de sus seis matrimonios fue la tormentosa relación que sostuvo con la pianista Teresa Carreño durante tres años.

Las obras de concierto de d’Albert muestran influencia de Brahms; incluyen música para piano, canciones, música de cámara, una sinfonía (1886), dos conciertos para piano (1884, 1893) y un concierto para violonchelo (1899). En las 20 óperas que lo ocuparon cada vez más, las influencias son más eclécticas. *Die Abreise* (1898) es una deliciosa comedia sentimental en un acto que refleja el lado más ligero de Cornelius, mientras que *Tiefland* (1903), su mayor éxito, importó hábilmente el verismo a Alemania. Ambas obras guardan un sitio en el repertorio. *Die toten Augen* (1916) es una obra poswagneriana con fuerte influencia de Strauss. WT/JW

Albert, Heinrich (n Lobenstein, Turingia, 8 de julio de 1604; m Königsberg [Kaliningrado], 6 de octubre de 1651). Compositor alemán. Primo y discípulo de Schütz, estudió leyes en Leipzig, pero a partir de 1630 se estableció en Königsberg como organista de la catedral. Es importante por su contribución a la canción alemana, en particular con *Arien oder Melodien* (1638-1650), una extensa colección de canciones sacras y seculares con

acompañamiento instrumental, diseñadas para crear una atmósfera espiritual en eventos familiares como bodas, aniversarios y funerales. Muchos de sus textos son de Simon Dach, líder sucesor de Opitz en el círculo de poetas de Königsberg. WT/BS

Albert Herring. Ópera de cámara en tres actos de Britten con libreto de Eric Crozier, adaptación del cuento corto de Guy de Maupassant *Le Rosier de Madame Husson* (1888) (Glyndebourne, 1947).

Alberti, Giuseppe Matteo (*n* Bolonia, 20 de septiembre de 1685; *m* Bolonia, 1751). Violinista y compositor italiano (no hay que confundirlo con Domenico Alberti, creador del “bajo de Alberti”). Toda su vida profesional permaneció en Bolonia como violinista de San Petronio y, a partir de 1734, como *maestro di capella* de San Domenico; fue miembro de la Accademia Filarmonica y asumió su presidencia durante varios años a partir de 1721. Compuso agradables y melódicos conciertos para violín y sonatas que fueron particularmente populares en Inglaterra y otras partes del norte de Europa. Los conciertos, aunque no ofrecen grandes dificultades técnicas, fueron los primeros en mostrar la influencia de Vivaldi, mientras que las sonatas siguen más el estilo de Corelli. Alberti también contribuyó al desarrollo del repertorio boloñés de sonatas para trompeta. DA/ER

Alberto, príncipe (consorte) [Franz Karl August Albert Emanuel, príncipe de Saxe-Coburg-Gotha] (*n* Rosenau, Coburg, 26 de agosto de 1819; *m* Londres, 14 de diciembre de 1861). Organista y compositor alemán. En 1840 desposó a la reina Victoria. Entusiasta amante de la música, compositor e intérprete en su juventud, intentó moldear el gusto musical británico promoviendo a los clásicos alemanes y vieneses, en particular la música de Mendelssohn. Se esforzó por ampliar la banda de la corte hasta hacerla una orquesta completa capaz de interpretar a Bach, Schubert y Mendelssohn en el Palacio de Buckingham y en el Castillo de Windsor. También fue director del *Concert of Ancient Music* (Concierto de Música Antigua, 1846) y responsable de la implantación del concepto de colegio nacional de música, mismo que eventualmente se materializó en la National Training School (más adelante el Royal College of Music).

El príncipe Alberto dejó alrededor de 40 canciones terminadas y otras en borrador, junto con algo de música para iglesia y la cantata *Invocazione all'armonia*, presentada varias veces durante el año de la Great Exhibition (Gran Exhibición) de 1851. Su estilo musical estuvo profundamente influenciado por Mendelssohn.

Alrededor de 1882 se publicó una edición de sus composiciones. WT/JDI

Albicastro, Henricus [Weissenburg, Johann Heinrich von] (*n* antes de 1670; *m* después de 1738). Compositor y violinista, posiblemente de origen suizo, radicó en Holanda. Ocupó el puesto de oficial de caballería en la Guerra de Sucesión española y se registró como estudiante de música en la Universidad de Leiden en 1681. Más adelante vivió en Ámsterdam, donde aparecieron sus nueve publicaciones de música instrumental. Sus sonatas para violín solo siguen el patrón de *sonata da chiesa* corelliano y usan técnicas avanzadas, como dobles cuerdas en el estilo alemán y figuraciones italianas. Tanto sus sonatas como sus conciertos, que en cierto modo se parecen a los de Torelli, son notables por sus texturas contrapuntísticas y su rica y atrevida armonía. J. J. Quantz reconoce en su propia música la influencia de Albicastro, cuyas obras estudió junto con las de Biber. DA/ER

Albinoni, Tomaso Giovanni (*n* Venecia, 14 de junio de 1671; *m* Venecia, 17 de enero de 1751). Compositor italiano. Hijo de un próspero papelerero, entró al negocio de la impresión y logró obtener un permiso para hacer y vender naipes; a la muerte de su padre en 1709 ya no se encontraba realmente vinculado con esta profesión y se perfilaba para ser *musico veneto*. Nada se sabe sobre su educación musical, pero es posible que haya sido alumno de Legrenzi. Jamás tuvo puesto alguno como músico a sueldo en Venecia y prefirió mantenerse como diletante, aunque carecía del nivel social y de los más amplios intereses artísticos y culturales normalmente asociados con el término. Sus contactos con otros músicos venecianos fueron, por lo mismo, limitados y su propia reputación como músico dependía por completo de sus actividades como compositor (aunque su esposa era una conocida cantante y se dice que él dirigió una exitosa escuela de canto).

A juzgar por las dedicatorias escritas en sus publicaciones y los encargos operísticos que recibía, sin duda Albinoni gozaba del patrocinio de aristócratas europeos y destacados representantes de la Iglesia, como el cardenal Ottoboni, el duque de Mantua, el gran príncipe Fernando III de Toscana, el emperador Carlos VI y el elector de Baviera. En 1722, este último lo invitó a Munich para producir una ópera para una boda real. Compuso cerca de 50 óperas, la mayor parte para Venecia (ahora perdidas) y publicó 10 colecciones de música instrumental; la última aparecida en 1735. En 1741 parece haber renunciado a la composición del todo;

de hecho, nada se sabe de la década final de su vida, excepto que pasó en cama los dos últimos años.

En su tiempo Albinoni fue famoso en toda Europa, sobre todo por sus sonatas y conciertos, particularmente populares entre amateurs y considerados a la par con los de Corelli y Vivaldi; sus cantatas para solista también gozaban de popularidad pero son menos conocidas hoy en día. Quizá debido a su relativo aislamiento profesional pudo desarrollar un lenguaje musical distintivo, que combina su notable don melódico con una aproximación personal a la armonía cromática y mucha más afinidad por las texturas contrapuntísticas que sus contemporáneos, como Vivaldi. Su tratamiento del violín, sin embargo, es más conservador que el de Vivaldi, en particular en el uso de las posiciones superiores. El tan interpretado y grabado *Adagio en sol* menor, atribuido a Albinoni, es una composición moderna de Remo Giazotto basada en un fragmento de una de sus obras.

📖 M. TALBOT, *Tomaso Albinoni: The Venetian Composer and his World* (Oxford, 1990).

alborada. “Canción matutina”. La palabra se aplica en la actualidad a un tipo de música instrumental en ocasiones interpretada con gaitas y pandero, cuya característica esencial es su tendencia a la libertad rítmica. Rimski-Korsakov (*Capricho español*) y Ravel (*Alborada del gracioso*, el cuarto de los *Miroirs* para piano) han hecho uso del género. Véase también ALBA; AUBADE.

Alborada del gracioso. Pieza para piano de Ravel, la cuarta de sus *Miroirs* (1905); orquestó la obra en 1918.

Albrechtsberger, Johann Georg (n Klosterneuburg, 3 de febrero de 1736; m Viena, 7 de marzo de 1809). Organista, compositor, teórico y maestro austriaco. Después de estudiar en su ciudad natal asistió a la escuela en Melk Abbey y más adelante estudió filosofía en el seminario jesuita de Viena. Alrededor de 1775 fue organista en Raab (Győr) en Hungría y desempeñó puestos similares en la Baja Austria y Melk. Fue nombrado segundo organista de la corte de Viena en 1772 y promovido a primer organista en 1792. Un año más tarde fue nombrado *Kapellmeister* de la catedral de San Estaban, puesto que ocupó hasta su muerte. Albrechtsberger fue seguidor del “estilo antiguo”: era un experto del contrapunto, con la asimilación de las técnicas tanto de Bach como de Palestrina. Prolífico compositor de música de iglesia y obras instrumentales, fue autor también de un importante tratado de composición. Enseñó a toda una generación de músicos vieneses, incluyendo a Beethoven (quien, al igual que Mozart, lo tenía en alta estima) y Hummel. DA

Albright, William (n Gary, IN, 20 de octubre de 1944; m Ann Arbor, MI, 17 de septiembre de 1998). Compositor, organista y pianista estadounidense. Estudió con Ross Lee Finney y George Rochberg en la Universidad de Michigan, más adelante en París con Messiaen (1968-1969), para después volver a Michigan para completar sus estudios universitarios y en 1970 incorporarse al cuerpo docente de la facultad. Su descubrimiento del *ragtime* y la música de *stride piano* durante sus años de estudiante fueron una revelación. Interpretó y grabó gran parte de este repertorio, mismo que se refleja en sus composiciones. En el campo de la música para órgano –algunas veces vinculado al *ragtime* en su característico estilo exuberante– contribuyó a la ampliación del repertorio en el campo de la música para órgano no sólo con sus propias obras sino mediante comisiones a otros compositores. PG

Album für die Jugend (Álbum para los jóvenes). Op. 68 para piano de Schumann, colección de piezas para intérpretes jóvenes (1848).

Alceste. Ópera en tres actos de Gluck con libreto en italiano de Ranieri Calzabigi basado en Eurípides (Viena, 1767); Gluck hizo una versión revisada con libreto traducido al francés por Marie François Louis Gand Le-blanc Roulet (París, 1776). En el prefacio de la partitura de la versión italiana, Gluck expuso sus ideas sobre la reforma operística. La historia de Eurípides también fue tema de óperas de Lully (1674), Handel (1727), Anton Schweitzer (1773) y Wellesz (1924).

Alcina. Ópera en tres actos de Handel con libreto anónimo basado en *Orlando furioso* (1516) de Ariosto (Londres, 1735).

Aldeburgh Festival. Festival de música inglés establecido en 1948. Véase FESTIVALES, 2.

alegre dama de Perth, La. Véase *JOLIE FILLE DE PERTH, LA. alegres comadres de Windsor, Las.* Véase *LUSTIGE WEIBER VON WINDSOR, DIE.*

Aleko. Ópera en un acto de Rajmaninov con libreto de Vladimir Ivanovich Nemirovich-Danchenko basado en *Los gitanos* (1824) de Pushkin (Moscú, 1893).

alleluya, alleluia. Forma latina de la exclamación hebrea “hallelujah” (alabado sea el Señor). Aparece en la Biblia hebrea como encabezado de 20 salmos, lo cual indica su posible uso como refrán en el Templo de Jerusalén. Subsecuentemente se usó en las ceremonias religiosas de la Iglesia cristiana como una aclamación y un responso. En el occidente latino, la palabra “alleluia” estaba asociada con la época de Pascua en particular, pero en el oriente griego se cantaba a lo largo de todo el año litúr-

gico en momentos alegres y penitenciales. En el servicio bizantino del Orthros, aparece como adorno de los salmos del Polyeleos en las fiestas y sustituye el responsorio de apertura “Dios es el Señor” en tiempos de ayuno. Con la única excepción del Sábado Santo, un *alleluiarion*, es decir un aleluya (originalmente melismático) con versos, es cantado en toda la Liturgia Divina Ortodoxa del Oriente, entre las lecturas apostólicas y el Evangelio. Al parecer, la Iglesia romana retomó el repertorio bizantino de *alleluiaria* a finales del siglo VII o comienzos del VIII. Además de su uso particular en las Vísperas de Pascua romanas antiguas, se volvió parte tradicional del Propio de la Misa romana, cantado entre el gradual y el Evangelio. En tiempos de penitencia y en misas de difuntos se reemplaza por el *tracto; tanto el aleluya como el tracto se cantan antes de la Pascua y el Pentecostés, y en el periodo siguiente al Sábado de Gloria en la Semana Santa se cantan dos aleluyas en lugar de un gradual y un aleluya. -/ALI

Alemania. Si bien los territorios germano-parlantes han sido considerados “los países musicales *par excellence*”, esto sólo es aplicable a un periodo de 250 años a partir de c. 1650. Mientras que los conocedores ingleses del siglo XIX y principios del XX consideraban a Alemania (junto con Austria) la Meca de la música, un análisis más realista muestra que tanto Francia como Italia tal vez hayan tenido una contribución más sustancial durante periodos más largos, en tanto que los Países Bajos, Inglaterra y Rusia, aún con tradiciones menos consistentes, de alguna manera influyeron también en el curso de la música occidental. El interés por la historia de la música alemana, más que en su nacionalismo, radica en su diversidad y su capacidad de asimilación. Tal afirmación podría considerarse un anatema para Wagner y sus seguidores, como también lo sería para el régimen político de 1933-1945, pero está más acorde con la percepción actual del internacionalismo como una virtud.

1. De la Edad Media a 1520; 2. De 1520 a la Guerra de los Treinta Años; 3. El Barroco alemán; 4. 1750-1815; 5. 1815-1870; 6. La Alemania unificada; 7. A partir de 1914.

1. De la Edad Media a 1520

Gran parte de los actuales territorios de Alemania y Austria estuvieron bajo la jurisdicción de Carlomagno, el primer emperador católico romano (coronado en 800). Después del Tratado de Verdún de 843, el imperio carolingio se dividió y Sajonia y Baviera quedaron en su extremo oriental. La región albergaba muchos

monasterios enormes donde trabajaron notables teóricos musicales, desde Hucbald hasta Wilhelm de Hirsau (m 1091). Algunos monasterios tenían escuelas de canto que cultivaban el canto llano y el desarrollo de la polifonía provenientes de Francia y Flandes.

En un principio, la música secular era prácticamente insignificante. La divulgación del ideal caballeresco francés del siglo XII sirvió como inspiración de muchas canciones cortesananas amorosas cantadas por músicos errantes como Walther von der Vogelweide; las cortes ducales de Hohenstaufen en Franconia y Suabia fueron los centros de esta música. Además del amor cortesano, el material poético de los **Minnesinger* alemanes en ocasiones trataba sobre temas rurales y religiosos. La tradición de la *Frauenlob*, idolatría por la dama noble, duró hasta el siglo XIV. La sociedad alemana se distinguía no tanto por la corte aristocrática como por las ciudades independientes que abundaban en su territorio. Uniones de comerciantes formaron asociaciones conservadoras de **Meistersinger* (retratados con realismo en la ópera de Wagner *Die Meistersinger von Nürnberg*), cuyas reglas perpetuaban los antiguos ideales de los *Minnesinger*, en particular en lo que se refiere a su predilección por la monofonía.

La polifonía tardó mucho en arraigar, apareciendo por vez primera en la música para órgano. En Alemania se construían órganos en Aquisgrán, Estrasburgo y Freising en el siglo IX, y en Colonia en el siglo X. El organista ciego Conrad Paumann, empleado en Munich, realizó innumerables viajes en el siglo XV en los que tuvo contacto con la música de Italia y Borgoña. Su influencia impulsó la predominancia de la música para órgano en Alemania que continuaría hasta bien entrado el siglo XVIII. El Buxheimer Orgelbuch ofrece un buen panorama del estilo y las formas de la música compuesta hacia el siglo XV por la escuela de organistas alemanes. Las técnicas polifónicas aparecen en la música vocal de este periodo, donde el equivalente alemán de la *chanson* se denominaba comúnmente **Tenorlied*, porque la melodía principal estaba a cargo de una de las voces. Este tipo de canciones, junto con las *chansons* de Francia y Borgoña, se encuentran en diversos e importantes libros de canciones recopilados en la segunda mitad del siglo XV, que introdujeron la música alemana a la escena internacional. Sin embargo, la influencia de las ideas renacentistas tuvieron tan escasa repercusión en Alemania que los actuales historiadores alemanes describen dicho periodo no como renacimiento sino como “gótico tardío”.

2. De 1520 a la Guerra de los Treinta Años

Los conflictos religiosos opacaron el renacimiento alemán. En 1517 Martín Lutero colgó sus famosas 95 tesis en la puerta de la Schlosskirche de Wittenberg y la *Reforma pronto dividió a Alemania en diversas facciones. Algunas de las autoridades del norte y la mayoría de las ciudades independientes se convirtieron al protestantismo, mientras que la mayor parte de los estados del sur conservaron el catolicismo. Aunque muchas sectas protestantes no aprobaban la música litúrgica elaborada, Lutero lo hacía y conservó gran parte de la Misa católica romana con traducción al alemán. Su principio de participación congregacional tuvo como resultado el *coral, en el que se cantaban textos en alemán con melodías seculares más antiguas. La importancia de la música para el pueblo fue estímulo para una nueva generación de compositores alemanes, así como para la aparición de numerosas casas editoras de música alemanas (véase IMPRESIÓN Y PUBLICACIÓN DE MÚSICA, 4). Pertenecientes a la nueva generación, aún sin convertirse a la nueva religión, Stoltzer y Senfl compusieron música para la iglesia reformada, aportando versiones polifónicas para el *Kyrie*, el *Gloria* y el *Magnificat*, así como motetes, en su mayoría con textos vernáculos y ocasionalmente en latín. Otra figura importante fue Johann Walter, consejero musical de Lutero y el primero de los grandes *Kantors* protestantes. La música para el servicio luterano tendía a ser conservadora, en contraste con la escrita para las iglesias católicas romanas por compositores que seguían en contacto con Italia y Francia.

Desde el siglo XIV, las ciudades libres mantenían grupos de músicos civiles conocidos como **Stadtpfeifer* (gaiteros del pueblo). Dichos grupos (*Stadtpfeifereien*) consistían principalmente en ejecutantes de vientos que, además de crear gran cantidad de música instrumental, impulsaron notablemente la construcción de instrumentos musicales. Nuremberg se hizo famosa tanto por sus trompetas y trombones como por sus laúdes y violas, mientras que la tradición de Paumann rindió frutos en la música para órgano de Arnolt Shlick y Paul Hofhaimer.

Los años entre el Tratado de Augsburgo en 1555 y el comienzo de la Guerra de los Treinta Años en 1618 se cuentan entre los más pacíficos de la historia alemana y permitieron establecer el patrón básico de composición musical que regiría durante los dos siglos siguientes. En el sur, a imitación de los principados italianos, las cortes predominantemente católicas tenían muchas

Kapellen para las que contrataban como *Kapellmeister* a compositores que habían estudiado o visitado Roma. En Munich, Lassus ocupó dicho cargo desde 1563 hasta su muerte en 1594, tiempo en el que empleó a muchos jóvenes músicos italianos; parte de su música se ha relacionado con el concepto de **musica reservata*. En Dresde, la dirección de la corte musical estuvo a cargo del italiano Antonio Scandello desde 1568 hasta su muerte en 1580, mientras que Philippe de Monte, quien pasara muchos años en Italia, fue *Kapellmeister* de la corte imperial de los Habsburgo en Viena y Praga.

Los príncipes protestantes eran grandes admiradores de la espléndida música litúrgica de las cortes católicas y enviaban a sus músicos jóvenes a realizar estudios en Italia. El más famoso de todos fue Heinrich Schütz, discípulo de Giovanni Gabrieli de 1609 a 1612, cuyo dominio del gran estilo veneciano es característico de toda una generación de músicos alemanes de principios del siglo XVII. Este conocimiento de la música italiana moderna, combinado con la antigua tradición del coral y la polifonía, imprimió a la música protestante alemana una riqueza de estilo que teóricos como Michael Praetorius quisieron categorizar en la primera mitad del siglo XVII. El segundo volumen de su *Syntagma musicum* proporciona un registro pictórico invaluable de prácticamente todos los instrumentos conocidos en la época. La controversia suscitada por la *musica reservata* trajo como consecuencia cierta polémica en torno a los efectos emocionales de la música, dando como resultado la denominada doctrina de los *afectos.

3. El Barroco alemán

La Guerra de los Treinta Años provocó la ruina económica de Alemania, afectando profundamente la vida artística en prácticamente todas partes. Finalmente se delimitó la división entre protestantes y católicos, estableciendo sus centros en Berlín y Viena respectivamente. Siguieron existiendo 350 cortes más pequeñas que daban empleo a muchos músicos. Hubo una migración general de la población hacia las ciudades libres, mientras que las iglesias protestantes, que contaban con escuelas de canto y tenían una eficaz organización de la música para toda la comunidad, se volvieron más poderosas. Uno de los puestos más codiciados era el de Kantor, que implicaba no sólo ser director del coro y organista, sino también de la música de la escuela, incluso con derecho a trabajar para alguna otra organización de la ciudad. Las ciudades también se ocupaban de mantener a los llamados "músicos de la ciudad".

El virtuosismo de sus trompetistas era altamente valorado y la gran calidad que en general tenían sus ejecutantes de alientos se manifiesta en la gran popularidad que tienen en Alemania instrumentos menores de la familia de maderas de doble caña, como el oboe d'amore y el oboe da caccia. Por último, en las ciudades se establecieron las universidades, que a menudo contaban con florecientes clubes musicales.

El prestigio de las grandes cortes, junto con la proliferación de las más pequeñas y el poder de las ciudades independientes, dieron impulso al gran periodo de la música alemana, aun cuando la influencia italiana siguiera fuertemente arraigada en las cortes del sur. La Guerra de los Treinta Años retrasó la introducción de la ópera; *Dafne* (1627), ópera perdida de Schültz, aparece como un ejemplo aislado. Cuando se declaró la paz, compañías establecidas en Venecia y en el norte de Italia probaron fortuna en Innsbruck y Viena. *Il pomo d'oro* (1668) de Cesti marcó el comienzo de una fuerte tradición operística en Viena, donde la corte contrató tanto a Draghi como a Caldara y Fux. Sus óperas estaban en italiano y se comisionaba a poetas cortesanos como Apostolo Zeno y Pietro Metastasio para escribir libretos. Siguió en turno Salzburgo, Dresde, Munich y Hanover, al grado que incluso la música litúrgica se apegaba al estilo italiano y se volvía más opulenta. Se usaban grandes conjuntos musicales para interpretar misas en el estilo policoral veneciano; una de ellas, escrita para una celebración especial en Salzburgo, requería no menos de 53 voces e instrumentos, distribuidos en ocho grupos.

La primera casa de ópera pública alemana abrió sus puertas en Hamburgo en 1678 con la escenificación de *Adán y Eva*, de Theile. A pesar de la costumbre de incluir arias en italiano en algunas obras, logró consolidarse una tradición operística alemana independiente con destacados compositores como Keiser, Telemann y Handel. Leipzig estableció su propia casa de ópera en mayo de 1693 con el estreno de *Alceste* de Nicolaus Strungk. Se produjeron más de 100 óperas entre 1693 y 1720 pero, puesto que la ópera no constituía una propuesta comercial sólida, sólo sobrevivió en las casas italianizadas de las grandes cortes. Las cortes menores destacaron por la excelencia de sus orquestas. A principios del siglo XVIII, el repertorio orquestal era italiano en su mayor parte y las obras de Corelli y Vivaldi gozaban de gran popularidad. Esta boga se incrementó con la visita de violinistas como Veracini, Locatelli y el propio Vivaldi, pero los que dominaron la escena

fueron los violinistas alemanes. Con J. S. Bach, entre otros compositores, surgió una nueva escuela de compositores alemanes.

A partir de las décadas de 1670 y 1680 las cortes imitaron los modelos franceses además de los italianos. La única contribución alemana de esta época radica en la música para las grandes iglesias protestantes del norte de Alemania. El órgano siguió teniendo un papel protagonista y la espléndida música para el instrumento incluía *toccatas* virtuosas, fugas aprendidas y arreglos de melodías corales. Un largo linaje de organistas, desde Buxtehude en Lübeck, Pachelbel en Nuremberg y Viena, o Georg Böhm en Lüneburg, hasta J. S. Bach en Weimar, se encargaron de componer el repertorio esencial del organista. También existe un rico repertorio alemán de música para clavecín que en ocasiones refleja los gustos franceses (como sucede con las obras de Froberger y algunas suites de J. S. Bach), pero que por otra parte llega a ser de alta exigencia técnica para el intérprete, como *El clave bien temperado* de Bach. Estos compositores también escribieron música litúrgica extremadamente elaborada, con muy escasos elementos tomados de los modelos católicos, aunque el propio Bach admitió que su gran *Misa en si* menor sigue el modelo de la Misa al estilo napolitano tan en boga (véase MISA, 3). La célebre *Abendmusiken* de Buxtehude impuso una moda por lo que podríamos denominar conciertos religiosos, en los que se interpretaban extensas cantatas. Esta moda, que eventualmente se incorporó al uso litúrgico, alcanzó su mejor momento en las cantatas compuestas por J. S. Bach para sus iglesias de Leipzig (véase CANTATA, 3). En oposición al estilo dramático de los oratorios, la liturgia vernácula y su centralización en la Biblia impulsaron también a la música litúrgica. La **Pasión*, género que consistía esencialmente en la musicalización de alguna de las descripciones bíblicas de los acontecimientos en torno a la Crucifixión, reunió una serie de estilos musicales de una manera que sólo pudo darse en el contexto de la Alemania protestante.

4. 1750-1815

La riqueza de esta tradición local, junto con su capacidad de asimilación de elementos italianos y franceses, continuó durante los 65 años siguientes, no sin algunos cambios de énfasis y lugar. Varias guerras extendieron más aún el poder de los reyes prusianos de Berlín y de los emperadores habsburgos en Viena, pero otro grupo de estados comenzó a surgir como una tercera fuerza: Sajonia, Württemberg, Baviera y varios ducados de

Turingia. Algunos de sus gobernantes se convirtieron en grandes patronos de la música. En Mannheim se fundó una refinada orquesta bajo la dirección de Johann Stamitz, relacionado con muchos compositores importantes del momento (véase MANNHEIM, ESCUELA DE; SINFONÍA, LA), pero la importancia de esta agrupación decreció con el traslado de la corte a Munich en 1778. Poetas y compositores italianos obtuvieron puestos vitales, como en el caso particular de Viena, donde los libretistas Lorenzo Da Ponte y Giovanni Casti sucedieron a Metastasio, mientras que Piccinni, Paisiello, Sarti y Salieri se encontraban entre los compositores más demandados, a pesar de la inmensa superioridad de Mozart a quien no se apreciaba en ese tiempo.

Al término de la Guerra de los Siete Años, en 1763, era imperativo atender a una audiencia cada vez mayor, por lo que la tan popular ópera *buffa* italiana pronto fue importada por Alemania y Austria. Después de la interrupción provocada por la guerra, en la década de 1760 se revivió la tradición del **Singspiel* y obras como *Erwin und Elmire* y *Claudine von Villa Bella* de Goethe, con música de Reichardt, pudieron comprobar su arrastre popular. En los años siguientes a la Revolución francesa, los compositores alemanes fueron reemplazando gradualmente a los extranjeros en la mayoría de las ciudades principales. En Berlín, la tendencia conservadora de Federico el Grande, quien gobernó de 1740-1786, se reflejaba en su elección de compositores como los hermanos Graun, Hasse y los hermanos W. F. y C. P. E. Bach. La estabilidad vienesa lograda por la emperatriz María Teresa y su hijo José II trajo una prosperidad que permitió a muchos nobles mantener orquestas personales y conciertos frecuentes, a la vez que impulsó el florecimiento de la ópera tanto italiana como alemana. En las cortes alemanas menores, la sinfonía arraigó con tremendo entusiasmo y los hermanos Stamitz y sus contemporáneos compusieron cientos de ellas. Con el desarrollo del piano los conciertos para el instrumento se volvieron muy populares, en especial en conciertos públicos, para los que virtuosos como Mozart alquilaban salones y pagaban orquestas con la finalidad de atraer grandes audiencias a la presentación de sus nuevas obras.

Estas oportunidades de trabajo en la corte, a la par del pensamiento filosófico de la Ilustración, quizá contribuyeron a la decadencia de los Kantor protestantes y a la desaparición de los tiempos gloriosos de la música litúrgica de Lübeck y Hamburgo. A pesar de un periodo de austeridad en las ceremonias durante la década de 1780, se escribieron obras magníficas para la Iglesia

católica romana, principalmente en el sur de Alemania y Austria. Tanto los hermanos Haydn como Mozart escribieron espléndidas misas con orquesta, solistas y coro (véase MISA, 4).

La Revolución francesa y las subsecuentes guerras napoleónicas terminaron por alejar la influencia extranjera dominante del movimiento alemán. Los ingresos de la nobleza se derrumbaron provocando una severa reducción de sus pensiones musicales, como lo demuestra el despido de Haydn de la corte Eszterháza. Las orquestas fueron sustituidas por cuartetos de cuerda y, al prescindir de los servicios del *Kapellmeister* asalariado, la nobleza simplemente comisionaba obras a compositores independientes. Las campañas napoleónicas que se internaban violentamente en Alemania alimentaron los sentimientos antifranceses e interrumpieron las relaciones con los estados italianos, lo que estimuló el trabajo de los músicos alemanes.

Si bien es cierto que los franceses concibieron en un principio los aspectos principales del pensamiento romántico —el enaltecimiento de la naturaleza, del hombre simple, del pueblo en oposición a la nobleza y de la figura heroica—, también es cierto que los alemanes se encargaron de desarrollarlo con mayor solidez (véase ROMANTICISMO, EL). Hubo un resurgimiento del verso lírico, en particular en la obra de Goethe, que sirvió de inspiración a compositores como Beethoven y Schubert para la creación de un nuevo tipo de canción que, alejada de la tradición de la cantata italiana, seguía un estilo melódico simple con preponderancia del acompañamiento de piano (véase *LIED*). En esta época, el *Singspiel* era tratado con el mismo respeto que la ópera italiana. La primera interpretación de *Die Zauberflöte* de Mozart en el Theater auf der Wieden de Emanuel Shikaneder en 1791, en lugar de alguna casa de ópera cortesana, elevó el *Singspiel* al nuevo nivel de seriedad que Beethoven mantuvo en *Fidelio*.

5. 1815-1870

Con el Tratado de Viena de 1815, gran parte del norte de Italia quedó bajo dominio austriaco y, en lugar de los 300 estados alemanes de antes, quedaron sólo alrededor de 30, con el estado prusiano en ascenso. Muchos aristócratas pasaron a ser súbditos de otros nobles y comenzó la formación de una nueva clase media, reforzada por ricos industriales y comerciantes. Los gustos de esta sociedad de clase media se denominaron en ocasiones *Biedermeier*, denotando un arte costoso y más personal, en lugar de las extravagancias revolucionarias de

los románticos. La burguesía económicamente solvente que adquiría pianos para sus propios salones sociales, demandaba un tipo de música más al alcance de sus posibilidades técnicas; esto propició la proliferación de piezas cortas denominadas *Moments musicaux*, bagatelas o *Albumblätter*, como las que compusieron principalmente Schubert y Beethoven en su última etapa. También fueron muy populares las canciones con acompañamiento de piano, cuyos textos solían reflejar las costumbres de vida de la clase media, como se aprecia en los ciclos de Schumann *Frauenliebe und –Leben* y *Dichtersliebe*. El concepto denominado Schubertiada, que describe una reunión informal de amigos para cantar y escuchar música y poesía, era la esencia de este nuevo arte burgués.

Las clases medias prefirieron las óperas alemanas ligeras o cómicas de Nicolai y Lortzing a las óperas francesas o las obras heroicas italianas; estas últimas se presentaban exclusivamente en las grandes casas de ópera con subsidio estatal en Berlín, Dresde y Viena; en otras ciudades, la municipalidad tenía a su cargo los teatros en los que se alternaban dramas teatrales y óperas. La calidad de la música en general no era muy alta y es notorio que muchos ambiciosos compositores alemanes, como Meyerbeer y el joven Wagner, buscaron triunfar en el extranjero. A pesar de todo, el panorama ofrecía muchas oportunidades para la composición operística y había gran cantidad de orquestas, aunque las ciudades con menores ingresos debían contentarse con orquestas formadas por una mezcla de músicos profesionales y amateur. En Leipzig, la orquesta de la Gewandhaus contaba siempre con buenos músicos, bajo la dirección de violinistas de renombre; hacia 1840 tuvo como director a Mendelssohn. Las orquestas pequeñas se unían para ocasiones importantes y festivales. El Festival del Bajo Rin se celebraba alternadamente en Düsseldorf, Aquisgrán y Colonia, incluyendo en el repertorio habitual conciertos para intérpretes virtuosos que servían para atraer al público. La música sinfónica tendía a la música del pasado, con obras de Mozart, Haydn y Beethoven como ingrediente principal y como justificación para las formas conservadoras de las composiciones orquestales de Schumann y Mendelssohn.

El interés alemán por el pasado resurgía con la aparición de las primeras grandes manifestaciones de la musicología, como los libros de Carl von Winterfeld sobre Palestrina y Giovanni Gabrieli o las ediciones completas de las obras de Handel, Bach y otros compositores anteriores. Las sociedades corales aficionadas de la clase

media seguían el ejemplo de la Singakademie de Berlín, cuya música cumplía con las expectativas generales; hasta antes de 1933, Alemania contaba con más de 150 sociedades corales. El rescate de *La Pasión según san Mateo* de Bach a cargo de Mendelssohn en 1829, fue una clara manifestación del interés general por profundizar en el conocimiento histórico. Para la población católica, el movimiento *ceciliano mantuvo vivo el interés por la polifonía y el canto llano del pasado.

El establecimiento de instituciones alemanas de enseñanza –la más reconocida fue fundada por Mendelssohn en Leipzig en 1843–, junto con una fuerte consciencia nacional, ayudaron a que los estudiantes no fueran enviados a los conservatorios italianos. Se fundaron escuelas de música entre 1845 y 1869 en Colonia, Munich, Dresde, Stuttgart y Berlín, a las que acudían músicos de todas partes, convencidos de que Alemania era el centro de la vida musical, visión compartida por todos los alemanes. Muchos periódicos musicales aparecidos en las décadas de 1830-1840 se afanaban en ofrecer puntos de vista críticos; el más importante fue *Neue Zeitschrift für Musik* de Schumann, publicado por primera vez en Leipzig en 1834. Los primeros grandes musicólogos científicos comenzaron a trabajar en los aspectos históricos a partir de la década de 1860.

Así como las revoluciones de 1848 amenazaron la estabilidad de la vida burguesa, alrededor de 1850 hubo manifestaciones de descontento musical. Weimar se convirtió en el centro de una nueva escuela alemana de compositores influenciados por las ideas anticlásicas de Liszt, con músicos como Bülow y Cornelius. Liszt dirigió presentaciones de óperas de Verdi, Donizetti, Berlioz y Wagner, entre éstas el estreno de *Lohengrin*. En 1861, Liszt contribuyó a la fundación de la *Allgemeiner Deutscher Musikverein*, una sociedad dedicada a la promoción de la música alemana moderna y a la protección de los músicos y sus familias. Un año antes, jóvenes discípulos de Schumann, como Brahms y Joachim, habían publicado un manifiesto contra estos músicos modernos que sólo sirvió para alentar más a la nueva escuela alemana.

Wagner fue la gran excepción de la tendencia conservadora general de la cultura musical alemana, convirtiéndose en el compositor alemán más representativo del siglo XIX. El tema de su ópera *Der fliegende Holländer* fue inspirado por las leyendas del norte y sus experiencias personales durante una feroz tormenta en el Mar del Norte, mientras que *Tannhäuser* y *Lohengrin* se remontan a la Edad Media alemana, bajo un tratamiento

puramente romántico. Wagner se convirtió en el músico alemán más controvertido; sus teorías sobre el teatro y el drama musical, firmemente arraigadas en la literatura y las tradiciones alemanas, se vieron influenciadas por la filosofía de Hegel y Schopenhauer, partiendo de los planteamientos musicales de Beethoven. Sin embargo, Wagner era inaceptable para las instituciones alemanas establecidas; sus esfuerzos para reorganizar la educación alemana fracasaron y tuvo muy poco éxito en su intento de elevar la calidad musical de las casas de ópera. No fue sino hasta después del asombro internacional despertado en 1876 por el primer festival de sus óperas en Bayreuth que Wagner logró influir seriamente en la creación de los nuevos parámetros de interpretación y las condiciones del trabajo musical, así como en la exigencia de una nueva actitud, más seria, por parte de público. La aproximación alemana al teatro y la música, esencialmente religiosa, alcanzaba así su culmen.

6. La Alemania unificada

La guerra austro-prusiana de 1866 situó a Prusia a la cabeza de una Alemania unificada, postura consolidada con la guerra franco-prusiana de 1870-1871 y con el fin del segundo imperio francés, lo que abrió paso al surgimiento del imperio alemán bajo la dinastía Hohenzollern y su monarquía.

El impacto del wagnerismo de ninguna manera se limitó a Alemania y fue aceptado en mayor o menor grado tanto en el resto del mundo occidental como en Rusia. Dentro de Alemania, esta nueva seriedad de la ópera wagneriana era irreconciliable con el *Singspiel*. Como resultado directo, el repertorio de la Volksoper se desvió hacia la *opereta, inspirando las seductoras obras vienesas de Johann Strauss el joven, Lehár, Oscar Straus y otros. Compositores de influencia wagneriana incluyeron a Weingartner, Siegfried Wagner y Humperdinck; sin embargo, el único compositor que realmente logró un tratamiento original con los métodos wagnerianos fue Richard Strauss, cuyas obras *Salomé* y *Elektra* combinan métodos de drama musical con el interés por los personajes perversos. Después de coquetear con el umbral de la tonalidad en *Elektra*, Strauss dio marcha atrás para componer su inmortal obra *Der Rosenkavalier* y nunca más volver al atonalismo.

Todas las canciones de Strauss acusan influencias del espíritu de los versos o de los cantantes para quienes fueron compuestas, y sólo en ocasiones se inclinó intencionalmente hacia Wagner. Wolf, compositor de

más de 600 *Lieder* de magnífica hechura, era un wagneriano incondicional, pero imprimió en muchas de sus canciones una cualidad irónica que refleja la creciente distancia entre el artista sensible y los intereses de una Alemania bajo el poder prusiano. Las sinfonías y los ciclos de canciones de Mahler, director de la ópera estatal vienesa entre 1897 y 1907, constatan también la creciente enajenación de las minorías menospreciadas por la "raza privilegiada" (él mismo era de origen judío). Asimismo, denotan una conciencia plena de la imperfección de la existencia y su naturaleza efímera, derivada de la filosofía de Schopenhauer y reflejada en *Tristán*.

Solamente el austriaco Bruckner encontró la manera de preservar cierta confianza en el estilo wagneriano en sus sinfonías y su música litúrgica, esta última de carácter retrospectivo y en el estilo contrapuntístico característico del movimiento ceciliano, muy activo en el momento. En la primera década del siglo XX, fuera de Alemania, destacaban verdaderos músicos progresistas como Debussy y Scriabin, cuya original postura musical era congruente con la difusión creciente de la vida de concierto, las casas de ópera y las instituciones educativas. El nacionalismo de finales del siglo XIX se reflejó en la aparición de ediciones de compositores alemanes del pasado como Bach, Handel, Schütz y muchos otros, bajo las series *Denkmäler deutscher Tonkunst* y *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. Las publicaciones de Ambros y Riemann, pensadas principalmente para su difusión internacional, siguen ofreciendo el marco histórico musical que se usa en la actualidad.

7. A partir de 1914

La postura de Alemania como centro de la actividad musical europea se vio profundamente afectada por la primera Guerra Mundial. Las principales instituciones musicales sufrieron poco daño físico, pero la ignominia de la derrota, el fin del control prusiano y el golpe dado al viejo estilo de la vida de concierto del centro y el sur de Alemania, fueron situaciones difíciles de superar. Austria se redujo a una pequeña franja de territorio principalmente montañoso, en la que sólo Viena era capaz de mantener instituciones artísticas a gran escala.

Las reacciones variaron según el lugar. El conservadurismo tradicional de Austria se reflejó en el Festival de Salzburgo, fundado en 1920 (los primeros conciertos fueron a partir de 1921) por Max Reinhardt, Richard Strauss y su libretista, Hugo von Hofmannsthal. Por otra parte, la partida de los Hohenzollerns de Berlín

imprimió una nueva vitalidad a la vieja ciudad del Kaiser. Las tres compañías serias de ópera en Berlín fueron: la Staatsoper, dirigida por Max von Schillings; su filial, la Kroll Oper, dirigida por Klemperer; y la Städtische Oper, bajo la dirección de Bruno Walter. La audaz compañía Kroll incluyó en su programación mucha música contemporánea de autores como Weill y Hindemith, pero era demasiado adelantada para el gusto general y terminó fusionándose con la compañía Staatsoper. En Viena apareció un grupo de compositores de compromiso social encabezado por Schoenberg y sus discípulos Berg y Webern. Schoenberg y Berg transformaron el Romanticismo tardío en *expresionismo. Las dos óperas de Berg, *Wozzeck* y *Lulu*, se apegaron a la tradición temprana de Strauss, pero reflejando una conciencia social distintiva.

En 1930, estudiantes hitlerianos se manifestaron en contra de la ópera de Weill, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* en Leipzig, aludiendo a la “impureza” del compositor judío. Con el establecimiento del régimen nazi en 1933, incidentes como éste fueron muy frecuentes; los artistas judíos fueron despedidos de los cargos públicos y el antintelectualismo nazi trajo como resultado la prohibición de toda la música de los compositores judíos. Para 1935, muchos instrumentistas judíos, a quienes también se les prohibía formar parte de las orquestas, habían emigrado al extranjero. Para 1938, la *Anschluss* (toma del poder) de Austria hizo casi imposible conseguir visas para salir del país. De los compositores de renombre, sólo Strauss y Orff permanecieron en Alemania; Furtwängler y Knappertsbuch fueron algunos de los directores de la vieja generación que permanecieron. En pocos años, la vigorosa vida musical de Alemania fue destruida y sólo quedaron intactos el baluarte nacionalista de Bayreuth y las principales compañías de ópera, pero bajo estrecha vigilancia de la Gestapo. La segunda Guerra Mundial completó este proceso prohibiendo todas las actividades artísticas bajo la política de “todos los sacrificios por la guerra”; no obstante, las casas de ópera que habían logrado subsistir siguieron funcionando hasta 1944. Los históricos y bellos teatros de Munich, Viena y Dresde, entre otros, fueron destruidos, la Staatsoper de Berlín fue bombardeada dos veces y reconstruida una, y la mayoría de los notables trabajos antiguos de impresión y edición quedaron destruidos por completo.

Al término de la guerra, Alemania tuvo una rápida recuperación gracias tanto a su tradición musical como al regionalismo de una nación que quedaba dividida

en oriente y occidente; así, una parte de las capitales de Austria y Alemania estuvo bajo la ocupación aliada estadounidense, británica y francesa, y la otra bajo el control comunista. No tardaron mucho en reactivarse teatros y orquestas en la mayoría de las ciudades de Alemania occidental. A pesar de su severa crisis económica, Austria demostró su compromiso con la música dando prioridad a la reconstrucción del Teatro de la Ópera de Viena. El teatro de Bayreuth, cuya infraestructura permaneció prácticamente intacta durante la guerra, sufrió el maltrato de las tropas estadounidenses y los refugiados que albergó. Dos nietos de Wagner organizaron el primer festival de la posguerra en 1951, en el que Furtwängler dirigió el concierto inaugural, mientras que Knappertsbusch y Karajan se ocuparon de las representaciones operísticas.

En contraste, los festivales de Salzburgo nunca se interrumpieron y recibieron todo el apoyo para reiniciar sus actividades bajo la protección estadounidense tres meses después de la rendición nazi, en agosto de 1945. A imitación del festival de Salzburgo han surgido otros festivales más especializados, como la semana de Bach en Ansbach y el festival de música contemporánea de Donaueschingen. La música antigua ha recibido un fuerte impulso con el desarrollo de la musicología y los intereses de las compañías discográficas y televisivas. Ciudades comparativamente pequeñas como Kassel, con una vieja tradición de patronazgo organizado, cuentan en la actualidad con magníficas casas de ópera, bien equipadas, en las que se producen obras muy complejas. En ciudades mayores como Hamburgo, Munich, Stuttgart y Viena, se siguen representando las óperas más extravagantes y ambiciosas. Muchos siguen considerando a la Filarmónica de Berlín como la mejor orquesta del mundo.

El efecto provocado por el éxodo de artistas durante la década de 1930 ha sido muy difícil de revertir. Contados intelectuales volvieron de Londres y Estados Unidos donde fueron maestros de la siguiente generación de compositores y estudiantes. Estos países exportaron algunos de sus propios cantantes e instrumentistas a las casas de ópera y las orquestas alemanas. Stockhausen fue el primer compositor alemán de peso en el periodo de la posguerra. Aunque su punto de partida fue la música electrónica en Francia, sus intenciones y actitudes musicales siguieron siendo muy “alemanas”. Entre los compositores alemanes cuya música se ha interpretado en la escena internacional destacan Henze, Zimmermann y Rihm.

Todo análisis de los logros musicales alemanes debe en primer lugar hacer hincapié en su enfoque esencialmente religioso. Después de rechazar el Renacimiento, Alemania encontró en el periodo ilustrado una continuación de sus metas y creencias protestantes, mientras que en el periodo romántico hizo del arte una religión en sí. Stockhausen se inclina por las filosofías orientales con esa misma seriedad religiosa. En segundo término, la música alemana en sus puntos más elevados ha mostrado una tendencia por la abstracción y la lógica; la fuga, la forma sinfónica y la doctrina de los afectos son marcadamente alemanes, como también lo fue el simbolismo numérico de su Barroco tardío. En ópera, los compositores se inspiraron más en lo filosófico que en lo individual, en particular Beethoven, Wagner, incluso Richard Strauss, aún cuando en éste la preocupación por el individualismo fue mayor que en aquéllos. En contraste, los compositores del sur de Alemania y Austria, en especial Mozart y Schubert, fueron en general más individuales y capaces de crear una música más ligera, quizá debido a la influencia de los artistas italianos.

DA/AJ

📖 B. HOSLER, *Changing Aesthetic Views of Instrumental Music in 18th-Century Germany* (Ann Arbor, MI, 1981). T. BAUMANN, *North German Opera in the Age of Goethe* (Cambridge, 1985). D. PARR y P. WALKER, *German Sacred Polyphonic Vocal Music between Schütz and Bach* (Warren, MI, 1992). J. DAVERIO, *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology* (Nueva York, 1993). G. WEBBER, *North German Church Music in the Age of Buxtehude* (Oxford, 1996). D. WYN JONES (ed.), *Music in Eighteenth-Century Austria* (Cambridge, 1996). M. H. KATER, *The Twisted Muse: Musicians and their Music in the Third Reich* (Nueva York, 1997); *Composers of the Nazi Era* (Nueva York, 2000).

Alessandro. Ópera en tres actos de Handel con libreto de Paolo Antonio Rolli, en una adaptación de *La superbia d'Alessandro* (1690) de Ortensio Mauro (Londres, 1726); se reestrenó con el título de *Rossane* (Londres, 1743).

Alexander Balus. Oratorio de Handel con texto recopilado por Thomas Morell (1748).

Alexander Nevski. Cantata (1939) de Prokofiev para mezzosoprano, coro y orquesta, arreglo de un texto de Vladimir Lugorski y del propio compositor. Esta obra es una adaptación de la música compuesta por Prokofiev para la película del mismo nombre del cineasta Sergei Eisenstein (1938).

Alexander's Feast. Obra (1736) de Handel, versión de la *Ode for St Cecilia's Day* (1697) de Dryden, con aumentos

tomados de *The Power of Music* de Newburgh Hamilton. Más tarde, Mozart volvió a orquestrar la obra.

Alfano, Franco (n Posillipo, cr Nápoles, 8 de marzo de 1875; m San Remo, 27 de octubre de 1954). Compositor italiano. Estudió en los conservatorios de Nápoles y Leipzig. Su primer gran éxito lo obtuvo con la ópera *Risurrezione* (Turín, 1904, basada en Tolstoi), obra que revela la influencia de compositores anteriores al verismo italiano. *La leggenda di Sakuntala* (Bologna, 1921, rev. 1952) es una ópera exótica con fuerte influencia de los modelos franceses de *fin de siècle*. También escribió ballets, obras orquestales y música de cámara. Alfano es recordado en la actualidad principalmente por haber completado *Turandot* de Puccini a partir de los apuntes del compositor. PG/RP

Alfonso und Estrella. Ópera en tres actos de Schubert con libreto de Franz von Schober (Weimar, 1854). También usó la obertura de esta ópera en *Rosamunde*, pero no se trata de la pieza conocida como obertura de *Rosamunde* (que fue compuesta para *Die Zauberharfe*).

Alfred. *Masque* de Arne con libreto de James Thomson y David Mallett (Cliveden, hoy en Berkshire, 1740); contiene la canción "Rule, Britannia!". Arne la amplió de dos a tres actos y la revisó; fue escenificada como oratorio y se representó varias veces en el escenario londinense durante la década de 1950.

Alfvén, Hugo (Emil) (n Estocolmo, 1 de mayo de 1872; m Falun, 8 de mayo de 1960). Compositor, director y violinista sueco. Estudió en el Conservatorio Real de Estocolmo (1887-1891) y después tomó clases privadas de composición con Johan Lindegren. Después de continuar sus estudios en el extranjero, trabajó como director coral y director musical de la orquesta de la Universidad de Uppsala. La producción coral de Alfvén es muy extensa, pero aparte del oratorio *Herrans bön* (La plegaria del Señor, 1901), en la actualidad son más conocidas sus cinco sinfonías y sus piezas orquestales de música programática, como *Midsommarvaka* (Vigilia de verano, 1903), en la que un estilo esencialmente romántico tardío se revitaliza gracias al tratamiento imaginativo de melodías folclóricas suecas. PG/SJ

Ali-Zadeh, Franghiz (Ali Aga Kızı) (n Baku, 28 de mayo de 1947). Compositora y pianista azerbaijanesa. Estudió composición con Kara Karaiev y piano con Khalilov en el Conservatorio Estatal de Azerbaiján, en el que después se desempeñó como maestra hasta obtener el puesto de profesora en 1996. Como pianista ha promovido la nueva música de compositores rusos y europeos. En 1992 se trasladó a Turquía. Sus obras incorporan

elementos estilísticos europeos y azerbaijanos tradicionales; entre ellas están *Gabil Sajahy* para violonchelo y piano (1979), el ballet *Empty Cradle* (1993), música cinematográfica, así como piezas de cámara vocales e instrumentales. JK

Aliab'iev, Aleksandr Aleksandrovich (n Tobolsk, Siberia Occidental, 4/15 de agosto de 1787; m Moscú, 22 de febrero/6 de marzo de 1851). Compositor ruso. Tuvo una vida realmente agitada. Luchó en la guerra contra Napoleón y marchó con el ejército ruso en Dresde y París en 1812. En 1825 se le declaró culpable de homicidio sin premeditación (al parecer atacó a su oponente en una partida de cartas) y después de tres años de prisión fue exiliado a su Siberia natal. A comienzos de la década de 1830 se le autorizó viajar al Cáucaso por motivos de salud; más adelante se trasladó a Orenburg hacia el norte de Rusia, para finalmente establecerse en Moscú.

Compositor prolífico y emprendedor, Aliab'iev es conocido principalmente por su canción gentil con matices folclóricos, *Solovey* (El ruiseñor, 1826), la cual fue interpretada por diversos cantantes –como Adelina Patti y Pauline Viardot– en la escena de la lección de canto de *Il barbiere di Siviglia* de Rossini; también existe una transcripción para piano de Liszt (1842), Glinka la usó en unas *Variaciones para piano* (1833) y el propio Aliab'iev la usó en el movimiento lento de su *Tercer cuarteto de cuerda* (1825). Sus obras de cámara suelen inclinarse por el estilo de su tiempo, pero algunas (como el *Tercer cuarteto*) se distinguen por su frescura rítmica y armonía audaz. En lo que se refiere a su música escénica, sólo los vodevils se interpretaron en vida del compositor y sus óperas permanecieron en manuscrito. GN/MF-W

alientos [maderas, alientos-madera]. Término aplicado a la sección de la orquesta occidental que comprende flautas e instrumentos de lengüeta (oboes, clarinetes y fagotes). Aunque originalmente estos instrumentos eran fabricados comúnmente en madera, se han utilizado muchos otros materiales, incluyendo metal (flautas y saxofones), plástico (clarinetes y flautas de pico), hueso, marfil y vidrio. Tales instrumentos, que se tocan soplando en su interior, son clasificados en la *organología (junto con los *metales e instrumentos de fuelle como el *órgano, las gaitas y el *acordeón) como *aerófonos (véase INSTRUMENTOS, CLASIFICACIÓN DE LOS).

Los ensambles de instrumentos de aliento son comunes desde el Renacimiento: los *consorts* de flautas de pico del siglo XVI fueron revividos en el XX. Las bandas

de pífanos y tambores han sido asociadas con el ejército y con brigadas de muchachos; pequeñas bandas de alientos (Harmonien) con varias combinaciones de clarinetes, fagotes, oboes y cornos proporcionaban música cortesana y doméstica en el siglo XVIII; y el quinteto de alientos formado por los cuatro alientos principales y el corno ha sido popular desde el inicio del siglo XX. JMO

Alison, Richard. Véase ALLISON, RICHARD.

Alkan [Morhange] (Charles-) **Valentin** (n París, 30 de noviembre de 1813; m París, 29 de marzo de 1888). Pianista y compositor francés de origen judío. Una de las figuras más fascinantes y sorprendentes de la música romántica, como niño prodigio ganó el primer premio de *solfège* en el Conservatorio de París a los siete años de edad. Una vena de misantropía y timidez en su personalidad provocó que su vida profesional de conciertos fuera esporádica. Rara vez tocaba fuera de París y se retiró de la escena de conciertos durante largas temporadas. Virtuoso, con sorprendente habilidad técnica y amplio repertorio, al igual que Chopin con quien entabló una buena amistad, su producción se centró casi exclusivamente en el piano (una sinfonía en *si* menor, escrita en 1844 está perdida y dos cantatas inscritas en el *Prix de Rome* del Conservatorio de París siguen sin publicarse). Una de las pocas obras que no incluyen piano, la *Marcia fúnebre sulla morte d'un papagallo* (Marcha fúnebre por la muerte de un papagayo) manifiesta, por lo menos, un cierto sentido de lo grotesco. Prácticamente toda la música de su primera etapa siguió el estilo brillante pero insípido de Kalkbrenner y Herz; sin embargo, a partir de *Trois morceaux dans le genre pathétique* (1837), sus composiciones muestran mayor individualidad e imaginación.

Entre las obras más significativas de Alkan destaca la *Grande sonate: Les quatre âges* (1848), novedosa obra en cuatro movimientos con tonalidades progresivas (*si* menor/mayor; *re* sostenido menor/*fa* sostenido mayor; *sol* mayor; y *sol* sostenido menor), en que narra la vida de un hombre desde los 20 años de edad (un espléndido *scherzo*) hasta su penosa decrepitud prematura a los 50 (el cuarto movimiento titulado “Prométhée enchaîné”, con indicaciones para ser interpretada “extrêmement lent”). En la parte central destaca el segundo movimiento cinematográfico (los 30 años, “Quasi Faust”), adaptación de la forma sonata con temas que guardan cierta similitud con los de una sonata de Liszt escrita algunos años después y en cuya parte climática,

el pianista debe enfrentar el reto de una fuga a siete voces. El tercer movimiento, “Heureux ménage”, retrata un hombre de familia en sus 40, feliz y libre de la angustia faustiana y rodeado por “les enfants”, representados con semicorcheas, con quienes recita una oración antes de meterlos a la cama. Muy rara vez se interpreta la obra completa, pero el segundo movimiento se interpreta en ocasiones como *tour de force*. La *Sonatine* (1861), más concisa que la *Grande sonate* y compuesta muchos años después, carece de referencias programáticas, pero aun así representa el tremendo reto técnico que exigen también los *12 études* en todas las tonalidades mayores op. 35 (1847).

Sin embargo, la obra mejor lograda de Alkan es la colección que acompaña su op. 35, los *12 études* en todas las tonalidades menores op. 39 (1857). Esta extensa colección no son simples estudios convencionales, sino piezas comparables con el *Clavier-Übung* de Bach; conforman la obra una obertura, una sinfonía (en cuatro movimientos) y un concierto (en tres movimientos), junto con un “Scherzo diabolico” y dos piezas adicionales: “Comme le vent” y “En rythme molossique”. Dado que los movimientos de la sinfonía y del concierto son estudios individuales, su secuencia tonal no es convencional, como tampoco lo es su duración (el primer movimiento dura casi media hora). El sello distintivo del estilo maduro del compositor está impreso en esta obra. Con armonía predominantemente diatónica, su música abunda en disonancias cáusticas, resultado de la rigidez en la escritura de las partes. Alkan en muy raras ocasiones compromete la lógica de su tratamiento contrapuntístico. Esta rigidez se reflejó también en su interpretación pianística que rechaza el condescendiente estilo *rubato* de muchos de sus contemporáneos. Bajo un tratamiento rítmico y métrico muy personales, en su música abundan los ritmos repetitivos en *ostinato*; su interés por el *zorrico* vasco, danza popular en compás de cinco tiempos, se vio reflejada en dos *impromptus* en compás de cinco tiempos y otra pieza en compás de siete tiempos.

En el aspecto melódico, Alkan estaba profundamente influenciado por Mendelssohn, Schumann y, en particular, Chopin pero, salvo en muy escasas excepciones, su música carece del talento lírico de dichos compositores. Esta podría ser la razón principal por la que su música quedó al margen del repertorio pianístico, a pesar de la profundidad intelectual de sus mejores obras. Su música fue verdaderamente admirada por Liszt y Busoni. Las piezas cortas, más líricas y

accesibles, rara vez muestran un Alkan en plenitud, excepto algunas obras fascinantes (como *Heraclitus y Democritus*); pero la dificultad excesiva y las dimensiones heroicas de sus grandes obras las condena a ser poco interpretadas, excepto por pianistas que tengan la técnica, la resistencia y, necesariamente, el tiempo libre requeridos. KH

📖 R. SMITH, *Alkan*, 2 vols. (Londres, 1976-1987). B. FRANÇOIS-SAPPEY y ARNOULD (eds.), *Charles Valentin Alkan* (París, 1991).

alma (al.: *Seele, Stimme, Stimmstock*; fr.: *âme*; in.: *soundpost*; it.: *anima*). En los instrumentos de la familia del violín, el alma es un cilindro pequeño de madera de pino dispuesto en el interior de la caja acústica; colocado a presión entre las tapas superior e inferior, soporta la presión ejercida por el puente y transmite sus vibraciones a la tapa inferior. Se debe colocar justo debajo de la pata del puente que se encuentra junto a la primera cuerda. Si bien el término inglés *soundpost* (poste de sonido) se refiere a su función acústica, la voz en español “alma” y sus equivalentes en otros idiomas denota una función de calidad sonora “espiritual”. AB/JMO

Alma Redemptoris mater. Véase ANTÍFONAS DE LA VIRGEN.

alman [*almain*]. Véase ALLEMANDE.

Almira. Ópera en tres actos de Handel con libreto de Friedrich Christian Feustking basado en un texto italiano de Giulio Pancieri (Hamburgo, 1705).

alondra, **Cuarteto “la (Lerchenquartett)**. Sobrenombre del cuarteto de cuerda en *re* mayor op. 64 no. 5 de Haydn (1790), llamado así por el tema ascendente del violín al comienzo de la obra. El ritmo del último movimiento dio origen al sobrenombre de *Cuarteto “Hornpipe”*, menos utilizado.

Alpensinfonie, Eine (Una sinfonía alpina). Poema tonal op. 64 (1911-1915) de Richard Strauss, con 22 secciones, relata un día en las montañas y está escrito para orquesta de más de 150 músicos, con máquinas de viento y truenos.

alphorn (in., “corno de los Alpes”). Tipo de trompeta larga de madera, originaria de los Alpes suizos y austriacos. Se construye con madera de árbol joven partido en dos mitades, ahuecadas y vueltas a unir, y suele ir recubierto con una corteza apretada a manera de entorchado. Se tocan instrumentos similares en Escandinavia, los Balcanes, América del Sur y África Occidental. El instrumento normalmente se asocia con los pastores de las montañas altas, pero también existen versiones de tierras bajas en los pantanos de Holanda y en la frontera entre Rusia y Polonia. El toque del *alphorn* suizo

ha sido imitado por muchos compositores como Beethoven, Brahms, Rossini y Wagner.

Also sprach Zarathustra (Así hablaba Zaratustra). Poema tonal op. 30 de Richard Strauss basado en el poema del mismo nombre de Friedrich Nietzsche (1895-1896). Delius adaptó 11 secciones del poema en *A *Mass of Life*.

alt. 1 (it.). “Alto”; término para las notas de la octava que se encuentran en un rango de *sol*’ a *fa*”, que se dice están en *alt* (las de la octava superior se dice que están en *altissimo*). Suele usarse en referencia a la voz.

2 (al.). Voz “alto” o “contralto”. Como prefijo para nombres de instrumentos, se refiere a la voz contralto de una familia instrumental.

alta (it.). 1. “Alto”.

2. Tipo de danza del siglo XV equivalente al **saltarello*.

3. Conjunto instrumental normal de volumen fuerte (*alta musica*) del siglo XV conformado por dos (en ocasiones tres) caramillos y una trompeta a vara o, años después, un sacabuche. Véase también *HAUT*, *BAS*.

Altenberglieder (*Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg*). Cinco canciones para voz y orquesta, op. 4 (1912) de Berg, con textos de tarjeta postal escritos por Peter Altenberg (pseudónimo de Richard Engländer, 1862-1919). Schoenberg dirigió el estreno de dos de ellas en Viena en 1913, pero provocaron una reacción tan hostil que se vio obligado a suspender el resto del programa; las canciones completas no se interpretaron sino hasta 1952 en Viena.

Altenburg, Johann Ernst (n Weissenfels, 15 de junio de 1734; m Bitterfeld, 14 de mayo de 1801). Trompetista, organista y teórico alemán. Hijo de Johann Caspar Altenburg (1689-1761), trompetista militar, Johann Ernst aprendió a tocar en el registro alto de la trompeta en su época de estudiante en 1752. Entró al gremio de los trompetistas sólo para enfrentarse a la penosa perspectiva de falta de trabajo. En consecuencia estudió órgano, pero tuvo la oportunidad de retomar su viejo instrumento durante la Guerra de los Siete Años, en la que fue contratado como trompetista de campo del ejército francés. Al término de la guerra volvió a

tocar el órgano pero el mejor puesto que pudo conseguir fue como organista de iglesias pequeñas en algunos pueblos. Se le conoce por su tratado (Halle, 1795) sobre el “arte heroico y musical de trompetistas y timbaleros”, valioso documento sobre la técnica de la trompeta en el Barroco tardío. DA/LC

alteración, accidente. Signos usados en la notación musical para indicar una nota ajena a la tonalidad de una pieza o fragmento musical, o bien para suprimir el efecto de alguno de estos signos. Los signos se escriben antes de la nota que afectan: el sostenido eleva la nota un semitono; el bemol la descende un semitono; el doble sostenido y el doble bemol, respectivamente, la elevan y la descenden un tono entero; el becuadro (natural) cancela el efecto de cualquier otra alteración. Estos signos y sus nombres en español, inglés, francés, alemán e italiano, se muestran en la Tabla 1 (algunas formas antiguas aparecen entre paréntesis).

Los orígenes de estos signos pueden rastrearse en la *Aliae regulae* (c. 1030) de Guido d’Arezzo. Guido sugería que podían usarse dos formas diferentes de la letra b para escribir las notas *si* bemol y *si* natural, estableciendo *b rotundum* (del latín “redondo”) para el primero y *b quadratum* (del latín “cuadrado”) para el segundo. Estas son las alteraciones más antiguas que se conocen en la música occidental y evolucionaron en los signos modernos de bemol (♭) y becuadro (♮) y, a partir de éstos, en el signo de sostenido (♯).

En el uso actual, un signo de alteración es válido para la nota a la que antecede (pero no para la misma nota en octavas superiores o inferiores) durante todo lo que reste del compás, a menos que se especifique lo contrario con otro signo. Algunos compositores acostumburan escribir determinadas alteraciones entre paréntesis para clarificar pasajes o acordes complicados. Sin embargo, en la música anterior a 1700 (inclusive en música tardía), una alteración no es válida para todo el compás sino únicamente para la nota a la que antecede y para las repeticiones inmediatas de esa misma nota (una práctica observada por Bach). Cuando

TABLA 1

	♯	♭	× ♯, ##	♭♭	♮
Español	sostenido	bemol	doble sostenido	doble bemol	becuadro, natural
Inglés	sharp	flat	double sharp	double flat	natural
Francés	dièse	bémol	double dièse	double bémol	bécarre
Alemán	Kreuz	Be	Doppelkreuz	Doppel-Be	Auflösungszeichen, Quadrat
Italiano	diesis	bemolle	doppio diesis	doppio bemolle	bequadro

una alteración afecta una nota con una ligadura que cruza sobre una barra de compás, su efecto sigue siendo válido para la nota ligada del siguiente compás. En el siglo XVII se adoptaron las formas modernas de doble sostenido y doble bemol; la aparición del primero se remonta a 1615 en *Il secondo libro de ricercare* de Trabaci.

En relación con la música medieval y del Renacimiento (hasta c. 1600), se desconoce hasta qué grado las alteraciones no se especificaban por escrito; lo que se ha podido establecer es que, con excepción de las tablaturas, en las partituras de este periodo no se especificaban todas las alteraciones requeridas por la música, dejando su aplicación a criterio del intérprete. Los principios que rigen la aplicación y la práctica de las alteraciones implícitas han sido objeto de gran controversia; en las ediciones eruditas modernas, las alteraciones recomendadas por el editor suelen aparecer en tipografía pequeña por encima de las notas correspondientes, indicando que en las fuentes originales no aparecen. Para ahondar en este tema véase MÚSICA FICTA; véase también HEXACORDO. -/AP

alternatim (lat., “alternancia”). Término con el que se describe la práctica de alternancia interpretativa musical entre dos o más ejecutantes, o entre grupos de intérpretes. En los ritos eclesiásticos, esta práctica es frecuente en la entonación de salmos y cánticos. Desde finales del siglo IV se ha practicado la alternancia de versos cantados, costumbre que conserva la liturgia cristiana actual bajo el nombre de salmodia antifonal.

Otra práctica más antigua era la alternancia entre un solista y la congregación o el coro; el solista cantaba los versos del salmo y el coro respondía con un refrán. La salmodia responsorial es un tipo de *alternatim* de práctica común en el *prokeimenon* y el *alleluiarion* de la liturgia bizantina, así como en el gradual, el tracto y el aleluya de la Misa romana.

A partir del siglo X se acostumbró en Occidente componer arreglos polifónicos de las partes a cargo del solista en la salmodia responsorial, testimonio de ello son las notables colecciones polifónicas de Winchester, a finales del siglo X, y de Notre Dame de París, a finales del siglo XII. Una vez desarrollado el canto coral a varias voces, las partes del coro fueron polifónicas, como en las composiciones de Taverner, Tallis y Sheppard.

Géneros estróficos tales como los himnos suelen interpretarse en *alternatim* y, de igual modo, lo polifónico puede alternar con versos en canto llano, como en los himnos y secuencias de Dufay.

A partir del siglo XV el órgano se utilizó cada vez más como sustituto de la polifonía vocal (véase *VERSET*). El repertorio más notable de música para órgano en *alternatim* fue escrito entre los siglos XVII y XVIII por compositores franceses como François Couperin y Grigny.

DH/ALI

alternativo (it.), **alternativement** (fr.). Término de uso frecuente en la música de danza del siglo XVIII que se refiere a una sección central contrastante (como en los *bourrées* de las suites de Bach), más adelante conocida como “trío”. En ocasiones el término se refiere a la pieza completa, en cuyo caso aparentemente implica que las dos secciones contrastantes pueden “alternarse” a discreción del intérprete.

Althorn (al.). La *trompeta tenor en *mi* bemol (*Eb*).

altiste (fr.). 1. “Ejecutante de viola”.

2. Cantante contralto (alto).

alto (it., “alto”). 1. Para la voz contralto masculina, véase CONTRALTO MASCULINO.

2. Voz femenina con registro grave formalmente llamada *contralto (en una agrupación coral normal SATB, la A representa la parte de contralto o alto, pero también puede representar una parte vocal masculina).

3. En una familia instrumental se refiere a un miembro de tono intermedio con un rango más grave que la soprano (in.: *treble*) y más agudo que el tenor.

(fr.). 4. “Viola”.

alto horn (in., “trompeta alto”). Nombre estadounidense para la *trompeta tenor en *mi* bemol (*Eb*).

altura [diapasón] (in.: *pitch*). Dimensión espacial del sonido musical que indica su calidad aguda o grave.

1. Introducción; 2. Altura moderna; 3. Diapasones históricos; 4. La elevación del diapasón en el siglo XIX.

1. Introducción

El concepto subjetivo de la altura del sonido está íntimamente relacionado con la frecuencia, es decir, el número de vibraciones por segundo. Se ha corroborado que dicha relación no es exacta, pues intervienen otros factores variables como la intensidad, el timbre y la duración. Sin embargo, en este artículo no se tomarán en cuenta estas ligeras diferencias y trataremos la altura como equivalente a la frecuencia. No nos ocuparemos de la altura relativa de las notas de una *escala, sino de la altura en términos absolutos, es decir, el parámetro de referencia usado en la fabricación y la afinación de los instrumentos y que permite tocar en conjunto. Con este propósito, se usa la nota *la'* como referencia para determinar la altura general del instrumento, ensamble

o pieza musical. Se le llama también “altura, diapasón o *la* de concierto” (fr.: *diapason*). El *la*’ exacto puede producirse con un *diapasón de horquilla (in.: *tuning-fork*), un *corista de lengüeta (in.: *pitchpipe*; pequeño tubo que se sopla con la boca) y, en tiempos recientes, con afinadores electrónicos. En la orquesta, el oboe, uno de los alientos de madera al que menos afectan los cambios de temperatura, es el instrumento que proporciona el *la*’ de concierto, excepto cuando en la música interviene un instrumento de teclado. Para instrumentos que deben conservar su afinación por largo tiempo, como pianos y órganos, los afinadores suelen usar afinadores electrónicos portátiles que producen con exactitud el sonido en la altura deseada.

La medición de la frecuencia se determina en ciclos por segundo o hertz (Hz). La frecuencia es una escala de medida “proporcional”, por lo que al elevarse la altura una octava, su frecuencia se duplica. De tal manera, si el *do*’ tiene 256 Hz, el *do*” tendrá 512 Hz. Otra forma de medición de la frecuencia es “aritmética”, que simplemente divide la octava en 1 200 partes iguales denominadas “cents” (100 cents por semitono en el temperamento igual). Véase también ACÚSTICA, 4.

2. Altura moderna

El parámetro convencional de altura actual, *la*’ = 440 Hz, se estableció en una conferencia internacional celebrada en 1939. El parámetro internacional anterior era de 435 Hz, la quinta parte de un semitono inferior, excepto en Inglaterra, donde era de 439, prácticamente igual al parámetro actual. La intención era que este acuerdo de 440 pudiera perdurar por largo tiempo, sin embargo, existe una tendencia de elevación gradual de la altura con el paso del tiempo. Los motivos de esto son tan enigmáticos como los resultados. Quizá un solista piense que puede lograr un efecto más brillante al tocar con una afinación ligeramente más alta que el acompañamiento (siempre y cuando permanezca dentro de la tolerancia que permite al oído distinguir la altura); o tal vez las cuerdas de una orquesta toquen con una afinación un poco más alta, anticipándose a la elevación natural de los alientos en el curso de la interpretación. Por lo mismo, en los conciertos para piano en Berlín, la afinación de los pianos puede alcanzar una altura de 450 y, para compensar esta diferencia de altura, algunos fabricantes alemanes de instrumentos de viento se han visto obligados a afinar sus instrumentos a una altura de 446 o superior, lo que implica un regreso muy cercano a la antigua “afinación sostenida” (véase

infra, 4) que fue el parámetro de altura convencional hasta hace relativamente poco tiempo en muchos países, incluyendo Inglaterra.

3. Diapasones históricos

A lo largo de los cinco últimos siglos y hasta donde ha sido posible establecer a partir de antiguos *diapasones de horquilla, órganos y algunos instrumentos de aliento, la altura de la afinación ha variado alrededor de 300 cents en promedio (tres semitonos). El *la*’ ha cambiado desde el equivalente al *sol*’ actual hasta un *sib*’ y más arriba aún, lo cual no es un valor tan significativo si se considera el largo tiempo transcurrido. Rara vez una altura determinada ha prevalecido por completo en todos los lugares y bajo cualquier circunstancia, aunque los músicos, en sus viajes de un país a otro, han tendido a conservar una altura convencional que ha perdurado en algunos casos durante periodos relativamente largos, con épocas de inestabilidad y cambios constantes. En la Tabla 1 se muestran aproximadamente las alturas convencionales que han prevalecido desde la década de 1690.

TABLA 1. Alturas aproximadas de 1690 a la fecha.
Las alturas se indican en intervalos de cuarto de tono

<i>la</i> ’ = 466 altura adoptada en algunos momentos históricos	(<i>sib</i> ’ moderno)
<i>la</i> ’ = 452 “altura sostenida” anterior	
<i>la</i> ’ = 440 altura internacional actual	(<i>la</i> ’ moderno)
<i>la</i> ’ = 422 altura “barroca-clásica”	
<i>la</i> ’ = 415 “altura histórica” o “altura barroca” usada comúnmente en la actualidad	(<i>sol</i> #’ moderno)
<i>la</i> ’ = 403 altura barroca francesa superior	
<i>la</i> ’ = 392 altura barroca francesa común	(<i>sol</i> ’ moderno)

El siglo XVIII ha sido uno de los periodos más estables de la historia en cuanto a la altura. Entre aproximadamente 1740 y 1820, la altura de concierto se ubicó entre *la*’ = 420-428 (es decir, cerca de un cuarto de tono inferior a la actual altura de 440). Esta fue la altura alemana *Cammerton* (altura de concierto) en que la música de Mozart se interpretó originalmente, como también la mayor parte de la música de Bach, Handel y Beethoven. La altura francesa podía ser insignificadamente inferior, pero en la primera parte del siglo era claramente inferior, adoptándose en Inglaterra y Alemania temporalmente a causa de la fuerte influencia francesa

en la fabricación de instrumentos de aliento barrocos. De tal modo, las flautas de pico fabricadas en Londres por Bressan, quien había llegado de París antes de 1700, pueden estar casi un tono por debajo de la altura moderna. En Alemania, esta altura baja se denominó “*Cammerton* bajo” (o “altura francesa”) y estaba aproximadamente un tono por debajo del *Cammerton* normal.

En las interpretaciones modernas de la música del siglo XVIII con instrumentos originales o réplicas, se ha adoptado ampliamente la altura $la' = 415$, un semitono inferior a la altura internacional moderna. Aunque suelen surgir algunas complicaciones, esta altura permite a los ejecutantes de teclado transponer correctamente un semitono cuando deben tocar en instrumentos afinados en la altura actual; asimismo, es una altura en la que pueden tocar satisfactoriamente muchos de los instrumentos de aliento de época, como también instrumentos de cuerda que han sido restaurados a su estado original (véase VIOLÍN). Por lo mismo, las réplicas de instrumentos de aliento antiguos suelen fabricarse con esta altura, aunque en tiempos recientes ha habido una tendencia más especializada de fabricación, alternativa o por encargo, de instrumentos con diapasones aproximadamente un cuarto de tono superior o inferior a éste.

En algunos países del siglo XVIII, como Italia, se usaron también diapasones más altos. Los testimonios al respecto son más escasos, pero se ha dicho que las alturas de concierto eran superiores al *Cammerton* alemán, con un diapasón veneciano casi un tono más alto, según Quantz. Superiores aun fueron los diapasones de los órganos, no sólo en Alemania sino también en los órganos hechos en Inglaterra por fabricantes alemanes. El término alemán para estas alturas era *Chorton*. Por las partes orquestales de J. S. Bach es bien sabido que la parte de continuo para órgano pudo haberse tenido que escribir un tono entero por debajo de la tonalidad de los otros instrumentos, incluso tono y medio, para hacerlos concordar.

A lo largo del siglo XVI y gran parte del XVII los diapasones estimados han variado significativamente. En Alemania, Michael Praetorius (*Syntagma musicum*, ii, 2/1619) mencionaba dos alturas distintas con diferencia de un tono. Muchos instrumentos de aliento que han sobrevivido, en especial los italianos aunque también algunos alemanes, parecen estar en la región del diapasón barroco italiano, que alcanzaba hasta los 460 Hz, mientras que los instrumentos franceses tenían ya una altura inferior. Igual que las voces, los instrumentos de cuerda, solos o combinados entre sí, solían elegir su

altura preferida, excepto, claro está, cuando había acompañamiento de órgano. En este caso, el rango de las voces y en particular el límite superior, puede indicar las alturas de afinación de los órganos, aunque evidentemente constituye un parámetro impreciso y aproximado.

4. La elevación del diapasón en el siglo XIX

Para 1820, las alturas de concierto europeas comenzaron a elevarse rápidamente, alcanzando la región de $la' = 434$ en París, Londres y Viena por igual, y hasta 440 hacia 1830, con elevaciones graduales poco tiempo después. Hubo varias causas posibles: la tendencia de los solistas a interpretar con una afinación ligeramente sostenida, en particular en los grandes salones y ante audiencias más populares; y en especial, la inmensa proliferación de bandas militares (de las que solían salir los músicos orquestales) y su tendencia a tocar con afinación sostenida para ganar brillantez sonora, sobre todo tocando al exterior, lo que a su vez influyó en los fabricantes de instrumentos. Esta fue una época difícil para los instrumentistas de aliento. El corno principal de la Ópera de París en 1829, que había mandado acortar su instrumento para ajustarse a esta elevación de la altura, objetó enérgicamente cuando se propuso bajar la altura. Asimismo, durante algún tiempo se adaptaron mecanismos de afinación deslizables en instrumentos como el fagot para que los ejecutantes pudieran aceptar compromisos en diferentes teatros y casas de ópera.

En 1834, J. H. Scheibler, importante científico alemán especialista en el tema del diapasón, recomendaba usar como altura común de afinación el $la' = 440$ (la altura internacional moderna), la cual estableció mediante un promedio de las afinaciones usadas para el gran piano en Viena. Sin embargo, elevaciones posteriores que alcanzaron la región de 453 Hz en la década de 1850 impulsaron a los directores de teatros y conservatorios de toda Europa a colaborar enviando diapasones de horquilla y comentarios a una comisión establecida en París que en 1859 estableció una altura de $la' = 435$, el *diapasón normal* o “altura convencional” antes mencionada. No obstante, la aceptación internacional de este parámetro común tardaría muchos años en llegar. En 1879, fue preciso elevar la altura del órgano de Covent Garden de 441 a 446, pues resultaba imposible para los instrumentos de aliento tocar por debajo de esa altura.

El resultado general fue una polarización de la altura en “baja” y “alta”; la “baja” era el *diapason normal* (confirmado en una conferencia celebrada en Viena

en 1885) y la “alta” se usaba en circunstancias que impedían bajar la altura, como en las bandas militares. A partir de la década de 1870, la altura “alta” o “sostenida” en Inglaterra era aproximadamente de 452, tanto para los conciertos sinfónicos como para las bandas militares, mientras que la altura baja se usaba solamente en determinadas ocasiones de 1890 en adelante, igual que en los Estados Unidos. Para 1930 muchas orquestas inglesas de provincia seguían usando la altura sostenida, por lo que un instrumentista de aliento que aceptara trabajar fuera de su región habitual estaba obligado a cambiar de instrumento a bajo o alto, según fuera el caso.

Muchas bandas de viento conservaron sus instrumentos de altura sostenida durante mucho tiempo después de la segunda Guerra Mundial, hasta que se volvió imperativo enfrentar el gasto de adquirir instrumentos de afinación baja para poder participar en concursos (que congregaban bandas inmensas) y coincidir con los instrumentistas que ya habían realizado el cambio. La abolición de la altura sostenida ha tenido grandes ventajas para las asociaciones corales. Obras como la *Sinfonía “coral”* de Beethoven, con partes corales que se mantienen largo tiempo en la región aguda, se vuelven demasiado demandantes para las sopranos cuando la altura es de $la' = 452$. En los años anteriores a su sordera, Beethoven habría podido distinguir este cambio de un semitono inferior en la afinación. AB/NT

📖 A. MENDEL, *Studies in the History of Musical Pitch* (Ámsterdam, 1968) [incluye tres artículos de A. J. ELLIS]; *Pitch in Western Music since 1500: A Re-examination* (Kassel, 1979). C. KARP, “Pitch”, *Performance Practice: Music After 1600*, ed. H. M. BROWN y S. SADIE (Londres, 1989), pp. 147-168.

altura francesa. Altura de referencia usada en el siglo XVIII, aproximadamente un tono más bajo que la actual; véase ALTURA, 3.

altus (lat., “Alto”). En la música vocal antigua, forma abreviada para *contratenor altus* (voz aguda por encima del tenor), es decir, la voz superior inmediata del tenor en un conjunto vocal. Véase CONTRATENOR.

Alwyn, William (n Northampton, 7 de noviembre de 1905; m Southwold, 11 de septiembre de 1985). Compositor, flautista y maestro inglés. Estudió con J. B. McEwen en la RAM (1920-1923), escuela en la que después enseñó composición (1926-1955). En 1926 se incorporó como flautista a la LSO. Menospreció sus obras anteriores a 1939 (que incluyen conciertos, varios cuartetos de cuerda y un oratorio de grandes dimensiones, *The Marriage*

of Heaven and Hell, de 1936) por considerarlas técnicamente inferiores. Después de 1939 destacan en su producción creativa cinco sinfonías, junto con óperas, canciones y piezas de cámara. Escribió también música para unos 120 documentales filmicos y 69 películas, como *Desert Victory* (1943), *Odd Man Out* (1946) y *The Fallen Idol* (1948). Su apología artística está consagrada en el poema-ensayo *Daphne, or The Pursuit of Beauty*, que escribió en 1972 ya estando jubilado en Southwold. JDI

📖 F. ROUTH, “William Alwyn”, *Contemporary British Music William Alwyn: A Catalogue of his Music* (Hindhead, 1985) [incluye breve biografía].

alzato [*alzati*] (it., de *alzare*, “levantar”, “quitar”). Instrucción para retirar, por ejemplo, la sordina en el curso de una interpretación.

Alzira. Ópera en un prólogo y dos actos de Verdi con libreto de Salvadore Cammarano basado en la obra teatral de Voltaire *Alzire, ou Les Américains* (1736) (Nápoles, 1845).

all', alla (it.). “A la”, “en la”, es decir, a la manera de, como **alla zingarese*.

alla breve (it.). Indicación que significa “duplicar la velocidad”; de tal manera, un compás de 4/4 *alla breve*, duplica su velocidad para convertirse en un compás de 2/2 (esto significa que la blanca se convierte en la nueva unidad básica de tiempo, en sustitución de la negra escrita en el indicador de compás).

alla mente (it.). Pasaje improvisado.

alla Palestrina (it., “en el estilo de Palestrina”). Para el siglo XVII esta expresión se denominó *stile antico* o *stile osservato*. El estilo fue restablecido en el siglo XIX por el movimiento *ceciliano. El académico danés Knud Jeppesen fue el primero en hacer un análisis detallado de la polifonía de Palestrina (*The Style of Palestrina and the Dissonance*, trad. al in. 1927, 2/1946), libro que tuvo una influencia de gran alcance en la enseñanza del contrapunto.

alla turca (it., “en el estilo turco”). Término aplicado a la música del periodo Clásico compuesta al supuesto estilo turco, a menudo con instrumentos de percusión, derivado de la música *jenizara tradicional. Ejemplos notables son el *Rondo alla turca* (de la *Sonata para piano en la K331/300i*) y *Die Entführung aus dem Serail* (El rapto del serrallo) de Mozart. SS

alla zingarese (it.). “En el estilo gitano”.

alla zoppa (it., “cojo”, “cojeando”). 1. Término usado en el siglo XVII para referirse a movimientos de danza con ritmo sincopado.

2. Término que se refiere más específicamente a un ritmo en el que se acentúa la segunda corchea de un compás de 2/4 (Ej. 1).

Ej. 1



allant (fr.). 1. “En marcha”, es decir, **andante*; *un peu plus allant*, “un poco más rápido”.

2. “De manera continua”, como *allant grandissant*, “creciendo continuamente”, es decir, aumentando el volumen.

allargando (it.). “Ampliando”, es decir, volverse más lento, por lo general a la par de un *crescendo*.

alle (al.). “Todos”, es decir *tutti* (véase *TUTTO*).

allegramente (it.), **allégrement** (fr.). “Alegramente”; véase *ALLEGRO*.

allegretto (it., dim. de *allegro*). Se refiere a un tiempo más rápido que *andante* pero más lento y ligero que *allegro*. El término también se usa para referirse a una pieza o movimiento breve con tiempo marcado como *allegretto* o *allegro*.

Allegrí, Gregorio (n 1582; m Roma, 7 de febrero de 1652). Compositor y cantante italiano. Después de pasar sus primeros años como niño corista y después como tenor en la iglesia romana de S. Luigi dei Francesi, se volvió discípulo de G. M. Nanino en 1600. Más adelante ocupó varios puestos como cantante y compositor hasta su designación como tenor del coro papal. Escribió abundante música sacra tanto en estilo *concertato* como contrapuntístico, pero se conoce mejor su arreglo del *Miserere* que se cantaba en la Capilla Sixtina cada año durante la Semana Santa. Irónicamente, la música sigue un estilo **falsobordone* poco evidente, cuyo interés radica casi por completo en los adornos agregados tradicionalmente por los cantantes y, por lo tanto, seguramente no pertenecientes a Allegrí. Dichos pasajes fueron mantenidos en secreto papal hasta 1840, pero Mozart los transcribió de memoria al cabo de dos audiciones (o tal vez sólo una) a sus 14 años, una sorprendente proeza. DA/TC

allegro (it.). “Brillante”, “vivo”. El término se usó en un principio más como una marca expresiva que como una indicación de tiempo, como *allegro e presto*, *andante allegro*, pero ahora significa simplemente “rápido”. También se usa para una pieza o movimiento rápido, en particular el primer movimiento (en forma sonata) de una sonata, sinfonía u obra similar con varios movimientos.

Allegro, il Penseroso ed il Moderato, L'. Obra coral (1740) de Handel con texto de Charles Jennens basado parcialmente en Milton.

allein (al.). “Solo”; como *eine Violine allein*, “un violín solo”.

Alleluiasymphonie. Sinfonía no. 30 en *do* mayor de Haydn, llamada así porque en su primer movimiento cita parte de un alleluia de Pascua en canto llano (1765).

allemande (fr., “alemán”; it.: *alemana, allemanda*) [*alman, almaine*]. Danza de pareja popular desde comienzos del siglo XVI hasta finales del XVIII; como forma instrumental fue un de los cuatro movimientos comunes de la *suite barroca. La música de la *allemande* apareció por primera vez en libros de danzas (como los publicados por Phalèse y Susato); su tiempo era binario y moderado y con frecuencia le seguía una danza más viva en tiempo ternario (la “tripla”).

La forma instrumental de la *allemande* (en oposición a la danza) se desarrolló a partir del siglo XVII; existen ejemplos para conjuntos e instrumentos solistas como laúd, guitarra y teclado (el *Fitzwilliam Virginal Book* contiene más de 20). Como parte de la suite barroca, después de la *allemande* seguía una *courante* con el mismo material temático (como la *Suite para teclado en re menor* de Handel), con carácter fluido e imitativo y por lo general al cuádruple del tiempo de la *allemande*.

Hacia comienzos del siglo XIX, “à l’allemande” se refería simplemente a cualquier danza “en el estilo alemán”, como por ejemplo el *ländler* (como en la Bagatela op. 119 de Beethoven). -/JBE

Allen, Sir Hugh (Percy) (n Reading, 23 de diciembre de 1869; m Oxford, 17 de febrero de 1946). Director, organista y pedagogo inglés. Al término de sus estudios en la Reading School recibió el nombramiento de organista asistente de la catedral de Chichester. Una beca para órgano en el Christ’s College de Cambridge en 1892 antecedió a sus puestos en St Asaph (1897-1898), Ely (1898-1900) y el New College de Oxford (1901-1918). A la muerte de Parry en 1918, fue nombrado director del RCM; ese mismo año también sucedió a Walter Parratt como profesor de música en Oxford. Se retiró del RCM en 1937 pero mantuvo su puesto en Oxford hasta su muerte en un accidente de carretera. Competente director coral, trabajó con los coros de Bach de Londres y Oxford. Dirigió el Leeds Festival de 1913 junto con Elgar y Nikisch. DA/JDI

📖 C. BAILEY, *Hugh Percy Allen* (Londres, 1948).

allentando, allentamente (it.). “Bajando la velocidad”; véase también *RALLENTANDO*.

Allison [Alison], **Richard** (fl 1588-1608). Compositor inglés. Al parecer, fue un músico al servicio de la nobleza y la aristocracia, con patronos como Ambrose Dudley, el duque de Warwick y sir John Scudamore. Allison compuso obras ingeniosas para conjuntos instrumentales combinados y adaptaciones más serias de salmos métricos, algunos de los cuales (publicados en 1599) suelen tener partes de acompañamiento para laúd, *orphanion*, sistro y bajo de viola. JM

allmählich (al.). “Gradualmente”.

allo. Abreviatura de **allegro*.

all'ongarese (it., “en el estilo húngaro”). Música en el estilo “húngaro”, es decir, basada en danzas gitanas, muy popular a comienzos del siglo XIX; compositores como Beethoven y Schubert escribieron piezas para piano “all'ongarese”. Más avanzado el siglo, las danzas húngaras de Liszt, Joachim y Brahms dieron un nuevo impulso a la popularidad del estilo húngaro.

amabile (it.). “Amable”, “querible”.

Amadei, Filippo (fl 1690-1730). Compositor y violonchelista italiano. En Roma, fue un instrumentista activo bajo el patronazgo del cardenal Ottoboni, de 1690 hasta c. 1719; también compuso cantatas y oratorios. En sus conciertos londinenses de 1719 se le conoció como “Sigr Pippo”. En 1720 ingresó a la orquesta de la Royal Academy of Music bajo la dirección de Handel. La ópera *Muzio Scevola*, escenificada en 1721, fue compuesta en colaboración con Amadei, Giovanni Bononcini y Handel. Amadei escribió también arias para otras producciones de la Royal Academy. Es probable que haya regresado a Roma alrededor de 1723 para entrar nuevamente al servicio del cardenal Ottoboni hasta 1729. DA/ER

Amadigi di Gaula (Amadís de Gaula). Ópera en tres actos de Handel con libreto anónimo adaptado del libreto *Amadis de Grèce* (1699) de Antoine Houdar de Lamotte (Londres, 1715).

Amahl and the Night Visitors. Ópera en un acto de Gian Carlo Menotti con libreto propio; fue la primera ópera para televisión (NBC, Nueva York, 1951; escenificada en Bloomington, IN, 1952).

amarevole, amarezza (it.). “Amargo”, “con amargura”.

Amati. Familia italiana de constructores de violines que trabajó en Cremona. Andrea (*n* antes de 1511; *m* 1577) creó y perfeccionó el violín, la viola y el violonchelo. Sus hijos Antonio (c. 1540-1607) y Girolamo (c. 1561-1630) experimentaron con la forma. El hijo de Girolamo, Nicola (1596-1684), fue el constructor más refinado de la familia con instrumentos ligeramente más anchos y

de extraordinaria respuesta (Grand Amatis); tuvo entre sus alumnos a Andrea *Guarneri y Antonio *Stradivari.

AL

ambitus (lat., “circuito”). El rango de una melodía de canto gregoriano.

Ambros, August Wilhelm (*n* Mauth [Vysoké Mýto, cr Praga], 17 de noviembre de 1816; *m* Viena, 26 de junio de 1876). Escritor austriaco especializado en música. Distinguido abogado y funcionario público en Praga y después en Viena, cuya pasión por la música lo llevó a escribir gran cantidad de artículos de música para la prensa, culminando con una sobresaliente historia de la música en tres volúmenes (Leipzig, 1862-1868); se agregaron dos volúmenes póstumos elaborados con sus anotaciones y transcripciones. Profesor activo, se involucró en proyectos como la Central Commission for the Study and Preservation of Artistic and Historical Monuments (Comisión para el Estudio y Preservación de Monumentos Artísticos e Históricos) y la St Cecilia Association. Fue de los primeros en reconocer la grandeza de muchos compositores del Renacimiento. DA/LC

âme (fr., “alma”). Poste de resonancia o alma de un instrumento de cuerda.

Amén (heb., “así sea”). Palabra final de una oración en el culto judío, cristiano y musulmán. Muchas veces ha sido incorporada por los compositores en obras de grandes dimensiones, como el “Amen Chorus” del *Messiah* de Handel, así como en obras más breves para uso litúrgico. El denominado *Amén de Dresde fue compuesto por J. G. Naumann para la capilla real de Dresde; fue conocido en toda Sajonia y lo usaron Wagner en *Parsifal* y Mendelssohn en su *Sinfonía de la “Reforma”*.

amener (fr., “dirigir”). Danza ternaria del siglo XVII que se encuentra en las suites instrumentales de Heinrich Biber y J. C. F. Fischer. El término *amener* probablemente deriva de **branle*, danza en la que una pareja dirige a los demás participantes.

América Latina. 1. Diversidad de tradiciones; 2. México y Centroamérica; 3. Sudamérica hispanoparlante; 4. Brasil; 5. La región del Caribe.

1. Diversidad de tradiciones

América Latina, con una población de más de 340 millones de habitantes, se extiende desde México y Cuba hasta el Cabo de Hornos, en el sur del continente americano. En general, la música de América Latina puede considerarse una fusión de las culturas indias nativas, con elementos importados de África y Europa. Lo que

imprime a cada música regional su carácter distintivo es la influencia relativa de cada uno de estos elementos culturales. La música rural de las tierras altas de los países que cuentan con una importante población indígena (es decir México, Guatemala, Perú, Bolivia y Ecuador), integra diversos elementos autóctonos, como melodías “concisas” o “fuera de tono” y elementos festivos rituales. En el siglo XX, compositores destacados de México (Carlos Chávez, Candelario Huízar, Daniel Ayala, Silvestre Revueltas), Guatemala (Jesús y Ricardo Castillo) y Perú (Daniel Alomía Robles, Teodoro Valcárcel, Andrés Sas), incorporaron magistralmente en sus obras melodías indígenas originales y estilizaciones de las mismas.

Por otra parte, las influencias africanas predominan tanto en la música folclórica como en la música culta de las naciones de las islas caribeñas, en las que a partir de 1550 la mano de obra indígena local fue reemplazada con esclavos africanos provenientes del sur del desierto del Sahara. Entre las naciones de habla hispana, las influencias africanas han moldeado la música folclórica de las costas de México, Guatemala, Honduras, Panamá, Venezuela, Colombia, Ecuador y Perú. Las marimbas del sur de México y Guatemala, así como los tambores de piso ejecutados por la población negra de las costas de Colombia y Ecuador, se consideran de origen africano. En Brasil, país de habla portuguesa que comprende la mitad del territorio y de la población de América del Sur, la influencia africana es mucho mayor; las obras de brasileños mulatos como José Joaquim Emerico Lóbo de Mesquita (c. 1745-1805) y Nunes Garcia (véase *infra*, 4), tal vez no denoten un lenguaje musical africano, pero el repertorio brasileño de *samba de roda* y las danzas procesionales de *maracatu* ejemplifican indiscutiblemente los elementos africanos que persisten en la actualidad.

Así como los elementos indígenas, relativamente débiles, que conforman la música de América Latina en general, o los elementos africanos que destacan en las regiones de Brasil y del Caribe, toda la música de América Latina es innegable heredera de los modelos europeos. La amplia variedad de guitarras que abundan en la música folclórica regional de América Latina, deriva en su totalidad de los modelos europeos; inclusive el *charango*, vihuela pequeña o laúd popular andino con trastes y cuerpo de caparazón de armadillo, tuvo su predecesor en un instrumento de cinco órdenes dobles y afinación variable descrito por Mersenne. Los violines y trompetas que imprimen a la música mexi-

cana de *mariachi* su color característico, son de origen europeo, aun cuando no se ejecuten con las técnicas europeas. Asimismo, muchos ritmos latinos, y en particular los acordes armónicos tonales, también derivan principalmente de modelos europeos. Los ritmos sesquiálteros (es decir, ritmos rápidos con hemiola o alternancia de compases de 6/8 y 3/4) que imprimen la viveza al *son jarocho* de la región de Veracruz, en México, con acompañamiento de arpa y jaranas (vihuelas pequeñas) son de origen español, como también lo son las hemiolas de la *marinera* peruana y de la *vidalita* argentina. La estructura armónica de la música de América Latina es igualmente convencional.

2. México y Centroamérica

Mucho antes de la llegada de los conquistadores españoles, el territorio mexicano fue la cuna de grandes civilizaciones. En la época en que el *organum* surgía en Europa, los totonacas de la región de Veracruz tocaban flautas de arcilla con tres y cuatro tubos, que podían producir acordes de tres o cuatro sonidos. Algunas flautas arcaicas de arcilla, halladas en excavaciones arqueológicas en Tabasco, cuentan con una protuberancia cercana a la embocadura que desvía el aire hacia una “cámara reverberante”, produciendo un timbre similar al de un instrumento de lengüeta. Los mayas, con sus delicadas flautas de seis perforaciones provenientes de la isla de Jaina, fueron la cultura griega del México antiguo; los aztecas, con sus flautas de cuatro perforaciones, equivaldrían a los romanos. Entre las culturas maya y azteca aparecieron los toltecas, quienes ejecutaron flautas con cinco perforaciones talladas en huesos humanos.

En el pensamiento del pueblo mexicano (descendiente de los aztecas), regía el principio de la dualidad masculino-femenina como origen del universo, de donde se desprende la importancia que dieron a instrumentos como el *teponaztli*, pequeño tambor de madera hueca, con dos lengüetas fijas que se golpean con sendas baquetas de punta de caucho; o el *huehueltl*, tambor vertical cilíndrico de grandes dimensiones, con parche de piel de jaguar o de venado, que se golpea con baquetas gruesas o con las manos; estos dos instrumentos de percusión, con la capacidad para producir por lo menos dos sonidos fundamentales, fueron parte esencial de los ritos ceremoniales. Los músicos mexicanos fueron tan apreciados que se les exentaba del pago de impuestos.

Con la Conquista, la cultura mexicana asimiló la música europea en todos sus aspectos. Para 1561, la cantidad

de músicos indígenas en la Nueva España era tan grande, que Felipe II expidió una cédula solicitando la reducción “del número excesivo de indígenas que tocan trompetas, clarines, sacabuches, flautas, cornetines, dulzainas, pífanos, violas, rabeles y otros instrumentos, en gran desorden y variedad”. En 1865, las autoridades eclesiásticas mexicanas extendieron una nueva petición a la corona para “limitar el número excesivo de cantantes indígenas”.

Los indígenas mexicanos tuvieron una capacidad extraordinaria para asimilar la música europea y aprendieron de inmediato a construir réplicas ingeniosas de los instrumentos europeos, a la par que siguieron construyendo los propios; por esto, para mediados del siglo XVI habían logrado desarrollar acompañamientos instrumentales con posibilidades tímbricas hasta entonces desconocidas, y comenzaron también a escribir su propia música. De acuerdo con el cronista de indias Juan de Torquemada (1565-1624), “sus villancicos, su polifonía a cuatro voces, algunas misas y otras obras litúrgicas, todas compuestas con gran ingenio, han sido juzgadas como obras de arte de alto nivel por los maestros de composición españoles”. Entre los compositores indígenas cuyas obras han sido publicadas, Tomás Pascual (*fl* Guatemala, 1595-1635) y Juan Mathías (*fl* México, a mediados del siglo XVII) muestran el dominio que alcanzaron los músicos indígenas sobre las formas menores. El más notable compositor colonial de origen indígena fue don Juan de Lienas (activo en la Ciudad de México entre 1630 y 1650), autor de sublimes *Salves*, misas y Lamentaciones; de sus obras, se han editado y grabado una Misa a cinco voces y cuatro *Salves* vocales a cuatro voces. Gran parte de su música, descubierta en la década de 1970, es para coro doble.

Los principales compositores mexicanos anteriores a 1800 nacidos en España o de ascendencia española, fueron Hernando Franco (maestro de capilla de la catedral, 1575-1585), Antonio Rodríguez de Mata (1625-1643), Luis Coronado (1643-1648), Francisco López Capillas (1654-1674), Antonio de Salazar (1688-1715) y Manuel de Zumaya (1715-1739); todos ellos legaron repertorios importantes. Tanto López Capillas como Zumaya nacieron en la Ciudad de México. Zumaya, considerado el más grande de los compositores de la Nueva España, compuso la primera ópera mexicana, *Il Partenope* (1711), con libreto de Silvio Stampiglia que, tiempo después, también utilizaría Handel. Ignacio de Jerusalem (1749-1769), compositor de extraordinaria sensibilidad melódica nacido en Lecce, fue el primer

italiano que tuvo a su cargo, simultáneamente, tanto la dirección musical de la catedral como la del Teatro Coliseo.

En la ciudad de Puebla, los compositores más prominentes fueron Gaspar Fernandes (organista y maestro de capilla nacido en Portugal, 1606-1629) y su sucesor Juan Gutiérrez de Padilla (1629-1664), nacido en Málaga. Entre los autógrafos de Fernandes se cuentan más de 250 *chansonetas* y villancicos festivos, que ocasionalmente incorporan giros de dialectos y ritmos de influencia africana. Bajo la dirección de Padilla, la música en Puebla alcanzó su máximo esplendor, legando una importante cantidad de obras para coro doble, entre ellas cuatro misas a ocho voces; fue un maestro extraordinario de ilustres discípulos y dignos sucesores como Juan García Zéspedes (1619-1678).

Con la Independencia, la inestabilidad social y política se dio un serio vacío en las actividades musicales, lo que anuló las posibilidades de educación formal y desarrollo de los músicos novohispanos en todo el continente. Los compositores mexicanos del siglo XIX centraron sus esfuerzos en la música operística italiana, único género con el que podían aspirar a la fama en esa época, y en las formas menores de música de salón; a lo largo del siglo destacaron Aniceto Ortega (1825-1875), Cenobio Paniagua (1812-1882), Tomás León (1826-1893), Melesio Morales (1838-1908), Felipe Villanueva (1862-1893), Gustavo Emilio Campa (1863-1934) y Ricardo Castro (1864-1907). El vals *Sobre las olas*, de Juventino Rosas (1868-1894), músico de origen indígena otomí, es tal vez una de las obras de América Latina más conocidas a nivel mundial. Aparte del himno nacional mexicano, compuesto en 1854 por Jaime Nunó (1824-1908), músico catalán radicado en el país, una de las melodías mexicanas del siglo XIX más divulgadas por el mundo es *Las golondrinas* de Narciso Serradell (1862), una melancólica canción de despedida.

La canción mexicana de concierto más conocida del siglo XX es *Estrellita* de Manuel M. Ponce (1882-1948); entre las obras mayores de este notable compositor destaca el *Concierto del sur* (1941), escrito para el guitarrista Andrés Segovia. El principal responsable del surgimiento de la escuela de composición mexicana del siglo XX fue Carlos Chávez (1899-1978) quien, a partir de la década de 1920, impulsó la incorporación de elementos indígenas y autóctonos para la creación de una música nacionalista identitaria. Su contemporáneo Silvestre Revueltas (1898-1940), fue uno de los más refinados exponentes del nacionalismo mexicano, con obras sin-

fónicas extraordinarias como *Sensemayá* (1938). La generación de compositores que continuó y clausuró el movimiento nacionalista mexicano estuvo formada por músicos como José Pablo Moncayo (1912-1958) y el indígena huichol Blas Galindo Dimas (1910-1993), cuyas obras *Huapango* (1941) y *Sones de mariachi* (1940), respectivamente, lograron capturar la colorida esencia de la danza folclórica mexicana. El compositor español Rodolfo Halffter (1900-1987), quien llegó al país como asilado político en 1940, fue una influencia crucial para los jóvenes compositores que buscaron abandonar los modelos nacionalistas para abrazar la modernidad de las vanguardias. De esta generación se desprendieron músicos como Manuel Enríquez (1926-1994), Héctor Quintanar (*n* 1936), Mario Lavista (*n* 1943), Federico Ibarra (*n* 1943) y Juan Trigos (*n* 1965), quienes han incursionado en los diferentes estilos de la música del siglo XX. Nuevas generaciones de compositores mexicanos irrumpen en la escena internacional de la música del siglo XXI con valiosas propuestas eclécticas, en ocasiones de clara identidad mexicana.

3. Sudamérica hispanoparlante

Los instrumentos musicales predilectos de los indígenas peruanos fueron las *antaras* (rondadores o flautas de pan) y las *quena-quenas* (flautas rectas). Si bien estas flautas, halladas en excavaciones arqueológicas en la costa de Perú, indican que el sistema musical de Nazca tuvo la posibilidad de utilizar microtonos en los registros agudos, las melodías de los incas fueron predominantemente pentatónicas. En Cuzco, la capital inca, tanta importancia se daba al colorido de la gran diversidad de tambores como al timbre de *qquepas* (trompetas) y *pincollos* (flautas) en las ceremonias rituales dedicadas a su deidad solar o al deceso de sus gobernantes. Para 1560, Cuzco importaba la música europea de la más alta calidad. Partituras impresas de misas de Morales (1544) llegaron a la capital inca apenas una década después de su publicación. El compositor más distinguido del siglo XVI en Sudamérica fue Gutierre Fernández Hidalgo (c. 1547-1623), autor de obras litúrgicas de extraordinaria belleza e intensidad que aún se conservan, como diversos *Salve*, *Magnificat* y salmos. La primera composición polifónica editada en la Nueva España fue una exquisita canción tipo marcha para coro mixto con texto en quechua, el idioma de los incas, aparecida en Lima en 1631.

Entre los compositores de origen español peninsular llegados a Lima, capital virreinal del Perú (el dominio más rico del imperio español), destacan el célebre

organista de la capilla real portuguesa Estacio de la Serna (activo en Lima entre 1612 y 1614) y Tomás de Torrejón y Velasco (1676-1728). Basado en un libreto escrito en 1660 por Pedro Calderón de la Barca, Torrejón y Velasco compuso la zarzuela *La púrpura de la rosa*, si no la primera, sí la más antigua que se conserva, escenificada en el palacio virreinal de Lima en 1701. Como sucedió en el resto de la Nueva España, las cruentas y prolongadas luchas independentistas propiciaron que, a partir de 1821, Perú perdiera su hegemonía musical. José Bernardo Aizedo (1788-1878), quien en ese mismo año compusiera el himno nacional peruano, emigró a Chile y se convirtió en director musical de la catedral de Santiago. La música peruana del siglo XX recibió un fuerte impulso con la llegada de músicos importantes como el belga Andrés Sas (1900-1967) y el alemán Rodolfo Holzmann (1910-1992).

En 1717, Argentina recibió al italiano Domenico Zipoli (1688-1726). Gracias a sus ediciones de obras para teclado, Zipoli fue el músico más reconocido de todos los misioneros jesuitas enviados a Argentina y Paraguay antes de 1767. Buenos Aires, capital de Argentina, fundada antes de 1776, destacó en el siglo XIX como un importante centro musical del continente americano de habla hispana, con sus propias publicaciones musicales y una intensa vida operística y de concierto. El actual Teatro Colón (con cupo para 3 950 personas), inaugurado en 1908, fue precedido por el antiguo Teatro Colón (1857-1888), el Teatro de la Ópera (1872), el Teatro Nacional (1882) y otros más, en los que se representaron óperas italianas, francesas y, en menor número, argentinas. Alberto Ginastera (1916-1983), el más renombrado compositor sudamericano de su generación, alcanzó reputación internacional con sus óperas. Otros compositores argentinos reconocidos en el mundo son Arturo Berutti (1862-1938), Constantino Gaito (1878-1945) y Juan José Castro (1895-1968). También el extraordinario intérprete y compositor de música de tango, Astor Piazzolla, incursionó en el terreno de la ópera con *María de Buenos Aires* (1967), una de sus obra más ambiciosas.

Compositores chilenos del siglo XX, como Enrique Soro (1884-1954), Alfonso Leng (1894-1974), Domingo Santa Cruz (1899-1987), Alfonso Letelier Llona (1912-1984) y Juan A. Orrego-Salas (*n* 1919), evitaron la música escénica. En Santiago de Chile se encuentra uno de los más importantes centros de investigación musicológica de América del Sur; la *Revista musical chilena*, fundada en 1945, continúa siendo una de las

más importantes y respetadas publicaciones periódicas editadas en Latinoamérica.

4. Brasil

La más antigua obra musical brasileña fechada que se conoce es un recitativo y aria compuesto en 1759 por Caetano de Mello Jesus, maestro de capilla de la catedral de Bahía. En 1763, la capital se trasladó a Río de Janeiro, donde el sacerdote mulato José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) se convirtió en maestro de capilla de la catedral en 1798. El magnífico repertorio de música litúrgica de todos los géneros que se conoce de Garcia recuerda a Haydn y a Mozart, músicos a los que admiraba profundamente, pero también reflejan su propia creatividad melódica. Su discípulo Francisco Manuel da Silva (1795-1865) compuso el himno nacional de Brasil en 1831.

En la época del imperio brasileño (1822-1889, que llegó a su fin con la abdicación de Pedro II), Río de Janeiro aportó la mejor biblioteca del sur del continente, la más floreciente industria editorial de música de toda Latinoamérica, temporadas de conciertos en las que se presentaron virtuosos como Thalberg y Gottschalk y, sobre todo, una floreciente vida operística. Carlos Gomes, protegido de Pedro II, compuso dos óperas para Río antes de trasladarse a Milán, donde se produjeron ocho de sus óperas entre 1867 y 1891.

Heitor Villa-Lobos (1887-1959), quien opacara a todos los demás compositores sudamericanos de su generación, fue prácticamente el único músico brasileño en lograr un impacto significativo en Europa. Inspirado por los nacionalismos nacies y consciente de lo que se requería para impactar a la crítica europea, irrumpió con nuevas formas de concierto en obras como *Chôros* y *Bachianas brasileiras*, fincó su lenguaje musical en la música folclórica y popular de Brasil, e incluso se dio a conocer como descendiente de una tribu indígena brasileña. Aunque opacados por la imponente figura de Villa-Lobos, otros destacados músicos brasileños del siglo XX han sido, entre otros, Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948), Camargo Guarnieri (1907-1993), Cláudio Santoro (1919-1989), Édino Krieger (n 1928) y Marlos Nobre (n 1939).

5. La región del Caribe

La inmensa riqueza de las colonias continentales hizo a España descuidar sus posesiones caribeñas. Cuba no tuvo un compositor de primer orden hasta que apareció Esteban Salas y Castro (1725-1803). En el siglo XIX,

el primer compositor cubano de género dramático que llamó la atención en Europa fue Caspar Villate (1851-1891), quien logró montar tres de sus óperas en París, La Haya y Madrid. Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944), Alejandro García Caturla (1906-1940) y Amadeo Roldán (1900-1939), tipificaron las tendencias de derecha, centro e izquierda de la música cubana de su generación. De los tres, Roldán, autor de *Danza negra* (1928) y *Poema negro* (1930), fue el más comprometido con la herencia cultural africana de Cuba y, por lo mismo, tal vez el que goza de mayor prestigio en la Habana de hoy. Ernesto Lecuona, expatriado en España, publicó zarzuelas, refinada música para piano y canciones que aún perduran entre las composiciones más difundidas del repertorio de música latinoamericana.

En la segunda mitad del siglo XVIII, Haití (Saint-Domingue) fue escenario de continuas temporadas de ópera y otras obras escénicas de Gluck, Piccinni, Monsigny, Duni, Blaise y Rousseau, entre otros. Después de Toussaint l'Ouverture y Henri Christophe, se abandonó esta tradición de presentar obras francesas y se reemplazó con una cultura musical de tendencia africana con predominancia de tambores.

El mulato Juan Manuel Olivares (1760-1797) estuvo a la cabeza de la música en los años de máximo esplendor musical de la época colonial de Venezuela. Dos de sus discípulos fueron Juan José Landeta (1780-1814) a quien se atribuye la música del himno nacional venezolano, *Gloria al bravo pueblo*, y Lino Gallardo (1773-1837). El renombrado compositor venezolano y director musical de la catedral de Venezuela, Cayetano Carreño (1774-1836), fue abuelo de la célebre pianista Teresa Carreño. El Conservatorio de Caracas recibió el nombre de José Ángel Lamas (1775-1814), quien es considerado el compositor venezolano más talentoso de su tiempo. El más destacado compositor venezolano del siglo XIX, José Ángel Montero (1832-1881), compuso la primera ópera escrita por un venezolano, *Virginia* (1873), estrenada en Caracas y repuesta ahí en 1969. RST/CW

📖 R. STEVENSON, *Music in Mexico: A Historical Survey* (Nueva York, 1952); *The Music of Peru* (Washington, DC, 1960). G. CHASE, *A Guide to the Music of Latin America* (Washington, DC, 1962). R. STEVENSON, *Music in Aztec and Inca Territory* (Berkeley, CA, 1968); *Foundation of New World Opera* (Lima, 1973). D. MALMSTRÖM, *Introduction to Twentieth Century Mexican Music* (Uppsala, 1974). R. STEVENSON, *A Guide to Caribbean Music History* (Lima, 1975); *Latin American Colonial Music* (Washington, DC, 1975). G. BÉHAGUE, *Music in Latin America: An*

Introduction (Englewood Cliffs, NJ, 1979). C. E. ROBERTSON (ed.), *Musical Repercussions of 1492: Encounters in Text and Performance* (Washington, DC, 1992).

American in Paris, An (Un americano en París). Poema tonal de Gershwin (1928).

American Musicological Society (AMS; Sociedad Estadunidense de Musicología). Fundada en 1934 para el “avance en la investigación en diversos campos de la música como rama del aprendizaje”, la AMS sostiene una conferencia anual y coordina juntas dentro de sus 15 divisiones regionales. Entre sus publicaciones están la revista trimestral *Journal of the American Musicological Society* (JAMS) y un boletín informativo bianual (*Newsletter*). JBO

American organ (in., “órgano estadounidense”). Variante de *órgano de lengüetas que se diferencia del *armonio por tener fuelles de succión en lugar de fuelles de presión.

“American” Quartet (Cuarteto “americano”). Sobre nombre del *Cuarteto de cuerda en fa* op. 96 (1893) de Dvořák, llamado así debido a que lo compuso en los Estados Unidos con material temático afroamericano.

Amériques. Obra orquestal de Varèse (1921); incluye partes para silbato ciclónico, sirena de incendios, llamador de cuervos y otros objetos sonoros.

Amfiparnaso, L'. Comedia madrigal en un prólogo y 13 escenas de Orazio Vecchi con texto propio (posiblemente en colaboración con Giulio Cesare Croce). Esta obra para cinco voces, cuya escenificación no estaba considerada, se estrenó en Módena en 1594 (publicada en 1597).

Amico Fritz, L'. Ópera en tres actos de Mascagni con libreto de P. Suardon (pseudónimo de Nicola Daspuro) basado en Erckmann-Chatrian (Roma, 1891).

Ammerbach, Elias Nikolaus (n Naumburg, cr Leipzig, c. 1530; m Leipzig, sep. 29 de enero de 1597). Organista y arreglista alemán. Estudió en la Universidad de Leipzig y de 1561 a 1595 fue organista en Santo Tomás en Leipzig. Publicó algunas llamativas obras para teclado, con algunos arreglos de danzas e himnos. Su primer libro, *Orgel oder Instrument Tablatur* (Leipzig, 1571), fue la primera música alemana impresa para órgano; para indicar las notas usó letras con los valores rítmicos escritos por encima. Sus instrucciones para la ornamentación y la digitación constituyen valiosas fuentes de información sobre la escuela alemana de órgano. DA/LC

Amner, John (n Ely, 1579; m Ely, 1641). Músico de iglesia, organista y compositor inglés. Toda su vida adulta activa transcurrió al servicio de la catedral de Ely,

donde sirvió de organista y fue nombrado *Master of the choristers* en 1610; también fue canónigo menor. En 1613 recibió el grado de B. Mus. de la Universidad de Oxford, y Cambridge lo distinguió con un título similar un año antes de su muerte. Amner es mejor conocido por sus himnos y su música religiosa escritos en la tradición polifónica de Byrd y Gibbons. En 1615 publicó *Sacred Hymnes*, una colección de piezas para uso personal que contienen el encantador *anthem* navideño *O ye little flock*. JM

amor brujo, El. Ballet en un acto de Falla basado en una leyenda gitana andaluza con argumento de Gregorio Martínez Sierra (Madrid, 1915); incluye canciones originalmente pensadas para ser cantadas por la bailarina principal, y la conocida **Danza ritual del fuego*. Falla hizo una adaptación para suite orquestal en 1916.

amor de las tres naranjas, El (*Lyubov' k tryom apel'sinam*). Ópera en un prólogo y cuatro actos de Prokofiev con libreto propio basado en el drama de Carlo Gozzi, *L'amore delle tre melarance* (1761), adaptado por Vsevolod Meyerhold, Vladimir Solov'iov y Konstantin Vogak (Chicago, 1921, con el título *L'Amour des trois oranges*). Prokofiev compuso una suite orquestal basada en esta obra (1919, revisada en 1924).

amore (it., “amor”; fr.: *amour*). 1. La palabra se usa como indicación expresiva, como *amorevole*, *amoroso* (it.), “con amor”; *amorevolmente*, *amorosamente* (it.), “amorosamente”, “cariñosamente”.

2. En relación con nombres instrumentales (como *viola d'amore* y *flûte d'amour*), el término se refiere a un tono más rico y redondo que el del instrumento original y en ocasiones de tono más bajo. Las maderas “d'amore” suelen tener campana con forma de globo y los instrumentos de cuerda tienen cuerdas simpáticas (es decir que vibran por simpatía). JMO

amoroso (it.). “Con amor”, “afectuoso”. El cuarto movimiento de la *Sinfonía* no. 7 de Mahler lleva la indicación *Andante amoroso*. Véase también AMORE, 1.

Amy, Gilbert (n París, 29 de agosto de 1936). Compositor francés. Estudió con Messiaen y Milhaud en el Conservatorio de París (1955-1960), en el que también recibió lecciones de Boulez. A partir de 1962 se especializó en la dirección de música contemporánea y fue sucesor de Boulez como director de los conciertos de la *Domaine Musical* (1967-1973). Sus primeras obras siguen un estilo similar al de Boulez, pero en las décadas de 1970 y 1980, tuvo un giro paulatino hacia una música más continua, relajada e inclusive romántica. PG

An der schönen, blauen Donau (Junto al bello río Danubio). Vals, op. 314 (1867) de Johann Strauss (ii). Es conocido simplemente como *El Danubio azul*.

An die ferne Geliebte (Al amante en la distancia). Ciclo de canciones, op. 98 (1815-1816) de Beethoven. Estas seis canciones para voz y piano tienen textos tomados de la poesía de Alois Jeitteles. No debe confundirse este ciclo con las canciones de Beethoven *Lied aus der Ferne* y *Der Liebende* (las dos de 1809), con texto de Christian Ludwig Reissig, y *An die Geliebte* (1811, revisada en ?1814), con texto de J. L. Stoll.

Anacreontic Society. Sociedad londinense fundada en 1766 para músicos aristocráticos amateur, con algunos músicos profesionales como miembros honorarios. Se reunían en un taberna de la calle Strand donde cantaban canciones, *catches* (cánones rítmicos a tres o más voces) y *glees* (canciones para voces masculinas sin acompañamiento) antes y después de la cena. La sociedad contaba con gran reputación (la membresía era muy cotizada) y Haydn la visitó en 1791. Su canción constitutiva, cantada en toda reunión, era *To Anacreon in Heaven* de John Stafford Smith, melodía que años después se adaptó como himno nacional de los Estados Unidos, *The Star-Spangled Banner*. La sociedad se disolvió en 1794.

El mismo nombre fue usado por una sociedad de conciertos en Belfast (1814-1866), creada para impulsar la música orquestal.

anacrusa (al.: *Auftakt*; fr.: *anacruse*; in.: *anacrusis, upbeat*). Tiempo “débil” o *upbeat* del compás que anticipa el primer tiempo “fuerte” o **downbeat* del siguiente compás (Ej. 1). Véase DIRECCIÓN DE ORQUESTA.

Ej. 1



anacrusa (del gr. *anakrousis*, “golpear hacia arriba”). Nota o notas iniciales de una frase musical, que preceden al **tiempo fuerte* o acentuado. En poesía el término se refiere a la sílaba inicial no acentuada de un verso.

análisis. 1. Introducción; 2. Historia; 3. Schenker y la estructura subyacente; 4. Schoenberg y el entramado musical; 5. *Set theory* (teoría de grupos); 6. Conclusiones.

1. Introducción

Análisis es interpretación –incluso una especie de ejecución–, pues los analistas trabajan con los materiales y significados de las composiciones y comunican sus

conclusiones de manera hablada o escrita. Por un lado, la interpretación analítica puede considerarse crítica derivada del estudio metódico regido por conceptos y especulaciones personales que suelen ser más instintivas que conscientes, sin importar el nivel de conocimiento del analista. Por otro lado, la interpretación analítica aplica toda una gama de teorías acerca de la música, técnicas de análisis y procedimientos compositivos que merecen ser escuchados por derecho propio. Históricamente, estas dos formas de análisis se han clasificado como hermenéutica y formalista respectivamente.

La interpretación **hermenéutica* pone énfasis en métodos interpretativos de evaluación tanto de los contextos histórico, social y estético, como del material musical de la composición, métodos que no reparan en comentarios sobre el contenido expresivo y el contexto genérico de cualquier tipo de música, y no exclusivamente de la que contenga textos o indicaciones programáticas escritas. En contraste, la interpretación formalista centra su análisis en las funciones melódica, armónica, contrapuntística y rítmica de una composición, así como en todos sus elementos estructurales, a pequeña o gran escala. Para el estudio del desarrollo de una obra musical, los analistas dependen principalmente de la edición más confiable de la partitura; pero el arduo proceso generativo de dicha edición a partir de borradores, bosquejos y otros documentos no suele formar parte del análisis, a menos que el analista cuente con la preparación académica y aptitud requeridas para la interpretación de esos materiales.

Todo esto indica que el análisis es una disciplina progresiva, en la cual la interpretación de la obra integra una variedad de técnicas y procedimientos. Si bien los analistas suelen presentar los resultados de sus investigaciones no sólo como relevantes, sino también como verdaderos (según su propia experiencia y comprensión de la obra), son conscientes de que sus “afirmaciones”, aunque no necesariamente provisionales, son en cierto modo parciales y factibles de ser complementadas con posturas analíticas diferentes, tanto hermenéuticas como formalistas. Estas posturas, sobra decirlo, no excluyen una a la otra, y muy pobre resultaría un análisis que no contribuyera a intensificar, incluso transformar la experiencia aural de la música en quienes tienen la capacidad de comprender el análisis. El propósito último del análisis es ofrecer interpretaciones que permitan una mejor apreciación de la obra musical, tanto estética como conceptualmente, o por lo menos una alternativa distinta de la que se tenía antes de conocer el análisis.

2. Historia

Si bien antes del siglo XIX no había una sistematización teórica de técnicas de análisis, el material sobre teoría musical era abundante. Desde los tiempos de Platón, Aristóteles, Aristoxeno y otros pensadores griegos de la antigüedad, pasando por filósofos medievales como *Boecio, hasta llegar a los escritores de comienzos del Renacimiento, la especulación sobre la fuerza espiritual y psicológica de la música trajo consigo un consistente interés por el estudio del sonido como fenómeno acústico natural a disposición del ser humano para su manipulación creativa. Hacia finales del siglo XV, con la asimilación del concepto de compositor como alguien que escribía música para ser interpretada por otros, y no como un mero intérprete de sus propias obras (véase COMPOSICIÓN), hubo entre los teóricos una creciente tendencia a discutir acerca de composiciones específicas y sus creadores.

Por lo mismo, fue relativamente corto el paso entre el análisis crítico y técnico de compositores, plasmado en los tratados de *Tinctoris, *Glarean y *Zarlino anteriores al siglo XVI, y los primeros trabajos de análisis genuino, como el estudio de Burmeister sobre el carácter retórico del motete de Lassus *In me transierunt* (1606). No fue sino hasta muchos años después que el análisis pasó de ser un método práctico para la enseñanza de la composición, como se aprecia en los tratados de Kirnberger y Koch de finales del siglo XVIII, a un estudio con sustento técnico y motivado esencialmente por la admiración de la obra en cuestión. De hecho, ensayos como el de E. T. A. Hoffmann sobre la *Quinta sinfonía* de Beethoven (1809-1810), o el estudio de Schumann sobre la *Symphonie fantastique* (1835) de Berlioz, por encima de toda intención pedagógica, son una ventana abierta a los misterios y retos plasmados por el genio creador en su momento más imaginativo e imperturbable.

Del siglo XIX en adelante, los escritos críticos y técnicos tendieron a vincularse estrechamente, a la par que la enseñanza académica daba mayor importancia a los procedimientos compositivos de las obras maestras que eran codificados e imitados por los estudiantes, pocos de los cuales aspiraban a alcanzar un grado de maestría comparable. Hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX, Arnold *Schoenberg y Heinrich Schenker, radicados en Viena, comenzaron a producir una serie de obras teóricas en las que revelaban una diferente y contrastante perspectiva del análisis en la enseñanza de la composición y la apreciación crítica.

Entre ambos establecieron temas centrales de análisis musical cuya trascendencia sigue vigente.

3. Schenker y la estructura subyacente

En lo que respecta a la música tonal —o por lo menos música de finales del siglo XVII a comienzos del XX que se ajuste inequívocamente a la clasificación de música tonal—, los principios teóricos y analíticos de Heinrich Schenker (1868-1935) irrumpieron como el método más exhaustivo y sofisticado para establecer la importancia relativa entre todos los elementos contrapuntísticos, armónicos y melódicos de una composición, en referencia tanto a las relaciones verticales como horizontales. Como puede apreciarse en el Ej. 1, hay una inmensa diferencia entre la interpretación schenkeriana de la estructura tonal y la de teóricos (como Schoenberg) que cifran la constitución vertical de los acordes para comprender su relación con la tonalidad principal (como en I 6-3), pero muestran un menor interés por la significancia relativa y funcional dentro de la estructura general. No menos radical —y distinta de la de Schoenberg— fue la manera en que Schenker evitó especulaciones superficiales sobre el material temático y menospreció la significancia de categorías formales generales (ternaria, rondó, sonata, etc.), por considerarlas simples estructuras secundarias de la composición dentro de la verdadera estructura tonal.

Los diversos tratados de Schenker abundan en valiosos ejemplos analíticos que no especifican los procedimientos analíticos aplicados, y la dificultad para reconocer y sistematizar dichos procedimientos se debe a que fueron desarrollados en menos de tres décadas. Por otra parte, en sus escritos más importantes, en particular *Das Meisterwerk in der Musik* y *Der freie Satz*, no sólo incluye una explicación —a menudo con argumentos densos e indirectos— de su propia concepción de la estructura tonal, sino también un ataque contra esos compositores, desde Wagner hasta Schoenberg y Stravinski, que parecían buscar la destrucción de lo que él más valoraba. Mucho habla a favor de la fuerza de sus percepciones técnicas el hecho de que otros analistas y teóricos se hayan convencido de ellas, a pesar del desagradable lenguaje en ocasiones racista que usó para expresarse. La visión de Schenker se centraba en un arte derivado de la naturaleza (la *serie armónica expresada en la triada), consumado por unos pocos expertos alemanes que “habían logrado crear, incluso en sus obras de mayor extensión, entidades factibles de ser escuchadas y percibidas como una unidad”; más aún, una unidad

particular cuya “finalidad lo es todo”. Schenker integra la noción de unidad y finalidad bajo el concepto del *Ursatz*, una estructura básica a dos voces que genera todas las composiciones tonales verdaderas, en la que una voz superior desciende por tono a partir de una nota de la triada de tónica hasta la tónica misma.

El Ej. 1a es una adaptación del análisis de Schenker del Vals op. 39 no. 1 de Brahms; el *Ursatz* aparece en la parte superior, junto con otros dos niveles subsecuentes que representan el *background* (nivel básico) y el *middleground* (nivel intermedio) de la estructura. El esbozo del *foreground* (nivel principal) de Schenker de los primeros ocho compases se muestra en el Ej. 1b. Esto deja en claro que la técnica esencial consiste en reducción y abstracción; las abundantes repeticiones y duplicaciones de la música en sí ni siquiera aparecen representadas en el nivel principal, y el registro de la línea de bajo se modifica para que el ejemplo quepa en un sólo pentagrama.

Aun así, sería un error considerar que el proceso analítico schenkeriano consiste en la progresiva eliminación de todos los elementos decorativos, motivicos y otros recursos menos importantes hasta reducir la música a su *Ursatz* abstracto y sin ritmo –lo que pondría en duda el análisis de los cientos de composiciones que puedan compartir la misma estructura básica–. Una descripción más precisa sería considerar el proceso analítico como una suma de varios niveles independientes, pero aun así interrelacionados, clasificables en tres tipos básicos (principal, intermedio y básico), en los que todos tienen como finalidad la coherencia musical –la proyección y elaboración en torno a una tónica unificadora–. Esta elaboración, o prolongación, en concordancia con los procesos lineales de la conducción de voces, fue vista por Schenker como una derivación de los procedimientos del contrapunto estricto (“conducción de voces” es la traducción más precisa del término alemán *Stimmführung*; la traducción “escritura de partes o voces” no es adecuada puesto que no implica una finalidad). Este análisis hace una clara distinción entre elementos estructurales y decorativos (de prolongación), y sistematiza las relaciones funcionales de tal modo que el analista pueda descubrir las más importantes y exclusivas de la obra, así como los elementos que comparte con otras composiciones tonales.

El interés que llevó a Schenker a ser un adepto incondicional del estilo clásico de composición fue la integración orgánica que se genera a partir de una estructura subyacente, en la que el contraste y la diversidad

no sólo se subordinan a fuerzas unificadoras, sino que se generan a partir de la evolución espacial y temporal de dichas fuerzas. Este concepto constituyó uno de los aspectos más logrados de la filosofía estética del siglo XIX, que sin embargo, deja de lado ciertos conceptos complementarios sin los cuales gran parte de la música romántica y todo el arte moderno son inconcebibles. Ciertamente, las ambigüedades temporales y locales, inclusive las discontinuidades del concepto schenkeriano de la música tienen un lugar, pero nunca tendrán el papel fundamental y la importancia decisiva que la expresión musical no clásica hace posible.

4. Schoenberg y el entramado musical

Los escritos teóricos de Schoenberg manifiestan ciertos elementos de este análisis alternativo de menor profundidad orgánica. Lejos de perseguir un modernismo exhaustivo –independientemente de cualquier otra cosa, rara vez hacen referencia al cromatismo total y a la técnica de 12 notas–, las teorías de Schoenberg suelen destacar características superficiales de acordes específicos, el significado inmediato de ideas temáticas generativas y las diferentes cualidades de los modelos formales convencionales. Estas ideas, que fueron continuadas por una larga genealogía de teóricos alemanes del siglo XIX, tuvieron gran influencia en la práctica analítica anterior a 1900, a pesar de que –igual que las nociones de Schenker sobre la estructura tonal– son difíciles de sistematizar en principios y procedimientos directos para la enseñanza académica del análisis.

Después de Schoenberg mismo, Rudolph Réti (1885-1957) y Alan Walker (n 1930) fueron algunos de los teóricos que estudiaron el grado en que una forma básica (en ocasiones equiparada con el término alemán *Gestalt* o *Grundgestalt*) puede servir como célula temática generativa, transformada en una diversidad de formas que, a pesar de su aparente contraste, interconectan todos los temas a lo largo del entramado musical. Tales líneas de experimentación quedan inevitablemente inconclusas y son susceptibles de ser objetadas con argumentos específicos por su incapacidad para establecer procedimientos suficientemente globales. El Ej. 2 muestra la interpretación de Réti de la interconexión temática de la obra *Kinderszenen* de Schumann. Correspondió a Hans Keller (1919-1985) llevar hacia otro plano el proceso completo de análisis temático mediante sus análisis “compuestos” y “funcionales” que, desarrollados a la par o intercalados, ayudan al oyente bien preparado a oír el proceso evolutivo y la

Ej. 1a

The image displays a musical score for 'Ursatz' in G major, 3/4 time, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score is organized into several layers:

- Ursatz:** The top two staves show the main melodic and harmonic lines. The first staff has a treble clef and a key signature of three sharps. The second staff has a bass clef and a key signature of three sharps. Both staves feature a 3/4 time signature and a '3' above the first measure, indicating a triplet. The notation includes a fermata over the first measure and a '1' below the first measure.
- Background (nivel básico):** The third staff shows the basic background structure, including the key signature and time signature.
- Middleground (nivel intermedio):** The fourth staff is labeled 'Tempo giusto' and 'f' (forte). It contains a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests, typical of a middle ground in a Schenkerian analysis.
- Foreground:** The bottom two staves show the foreground notation, including a treble clef, a key signature of three sharps, and a 3/4 time signature. The first measure is marked with a '9' and a 'p' (piano) dynamic. The notation includes a 'cresc.' (crescendo) marking and a '(47)' marking below the staff.

(continúa)

Ej. 1a (continuación)

t.a. = tono auxiliar (vecino).

Adaptación del análisis de Schenker de *Der freie Satz*, Fig. 49, 2.

interconexión motivica de la obra, y no simplemente a comprenderlo por escrito.

Sin embargo, las justificaciones analíticas de las múltiples implicaciones y tendencias compositivas del entramado musical se diversificaron apropiadamente aún más en las últimas décadas del siglo XX. Por una parte, la nueva ciencia de la psicología cognitiva, adoptada por un grupo de importantes escritores, desde Leonard B. Meyer y Eugene Narmour hasta John Sloboda y Fred Lerdahl, justificó una nueva definición sobre la manera y el grado en que los procesos y patrones de transformación musical pueden ser percibidos por los oyentes. Por otra parte, ha habido intentos de desarrollar procedimientos analíticos compositivos que hagan uso de técnicas derivadas del estudio sistemático de la lingüística. La semiología o *semiótica en esencia estudia sistemas de signos y, al igual que la psicología cognitiva, sus aplicaciones musicales, desarrolladas por Jean-Jacques Nattiez y Raymond Monelle entre otros, han sido muy valiosas para contrarrestar la tendencia que favorece las estructuras profundas o abstractas que se encuentran no sólo en Schenker sino en gran parte de la teoría

Ej. 1b

Foreground (nivel principal)

postonal (véase *infra*, 5). Psicólogos y semiólogos cognitivos coinciden en que el entramado real de una composición merece un estudio cercano y metódico con métodos que impliquen la clara definición del grado de similitud y diferencia, no sólo en la tonalidad sino en todas las partes constitutivas.

5. Set theory (teoría de grupos)

El énfasis schenkeriano en establecer la dirección, unidad y elaboración de los elementos musicales a partir de la triada tonal, difícilmente puede transferirse sin modificación a la música anterior a la consolidación del

Ej. 2

No. 1



No. 2



No. 3



No. 4



No. 5



No. 6



No. 7



No. 8



No. 9



No. 10



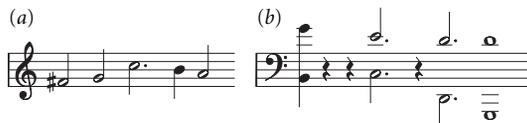
No. 11



No. 12



No. 13



Tomado de Rudolph Rétí, *The Thematic Process in Music* (1962).

sistema tonal y la armonía triádica, a pesar de que las jerarquías particulares de la composición modal anteriores a 1600 y posteriores a 1900 permiten demostrar varios niveles estructurales dentro de la conducción de voces. De igual modo, pocos avances ha logrado la aplicación del análisis de conducción de voces en la música postonal o atonal; esto es comprensible, pues ante texturas excesivamente fragmentadas, resulta difícil la identificación de conexiones lineales y de cualquier sentido de direccionalidad. Asimismo, gran parte de la música atonal es aparentemente atemática, por lo que la identificación de células y formas básicas resulta una labor igualmente azarosa debido a la falta de prin-

cipios generales para integrar un amplio repertorio en una clasificación común.

Una solución a este problema ha sido el desarrollo de un método para identificar todo tipo posible de agrupación de tonos e *intervalos clasificados (in.: *class) sin referencia a funciones triádicas o tonales. Este procedimiento reduce el número total de grupos o *sets a una cantidad manejable, con la posibilidad de relacionar ciertos grupos aparentemente diferentes dentro de un mismo grupo básico o “forma primaria”. De tal manera, si se considera el grupo *do-reb-mib* como una forma primaria (pues el menor de los dos intervalos clasificados aparece en primer término), entonces *mib-reb-do* y

Ej. 3

do-mib-reb pueden considerarse permutaciones de este grupo primario y no grupos distintos. Como resultado, el número total de grupos de forma primaria que contienen entre tres y nueve tonos clasificados es de 220.

Este procedimiento deriva de los principios matemáticos de la *set theory*. La figura decisiva en el desarrollo de este método analítico fue Milton Babbitt (*n* 1916), compositor estadounidense que, si bien jamás estudió con Schoenberg, asimiló sus métodos a partir del análisis de su música. Sin embargo, no fue sino hasta el comienzo de la década de 1970 que otro estadounidense, Allen Forte, publicó la primera lista exhaustiva de las posibilidades analíticas de la *set theory* (*The Structure of Atonal Music*, 1973). El Ej. 3 muestra el método gráfico de análisis aplicado por Forte en la pieza para violín y piano, op. 7 no. 3, de Webern, con grupos de diferentes tamaños identificados por su número de clasificación de tono correspondiente (que en este caso comprenden del 3 a 8). De tal manera, 3-1 es el primero del grupo de tres tonos y 3-9 el noveno (la letra Z se usa para identificar una propiedad asociativa característica del sistema). A partir de la década de 1970 muchos escritores como Joseph Straus han partido del trabajo de Forte aprovechando la clara codificación de los procedimientos analíticos de este teórico.

La *set theory* es sin duda un método analítico útil sobre todo para abordar obras de grandes dimensiones

Tomado de Allen Forte, *The Structure of Atonal Music* (1973).

como *Wozzeck* de Berg, en las que el tipo de relaciones son menos obvias pero de mayor interés estético que las de miniaturas como las Piezas para piano op. 19 de Schoenberg. Para facilitar proyectos tan ambiciosos, existen en la actualidad programas computarizados que identifican los grupos y definen sus relaciones, aunque este procedimiento “mecánico” suele generar dudas en quienes son conscientes de las dificultades que implica la división –fragmentación– adecuada de una

composición que permita conocer sus grupos constitutivos. Aun así, el método analítico de la *set theory* se ha generalizado y se usa con frecuencia, sea como método independiente o como parte de un ejercicio más amplio dentro del estudio hermenéutico y “formal” de obras atonales complejas. Independientemente del caso particular de la composición dodecafónica, en que el análisis puede partir del conocimiento de la identidad de los grupos elegidos por el compositor, la dificultad que ofrece la música atonal para el tipo de sistematización o práctica aplicable a la composición modal o tonal, constituye un reto particular para una interpretación analítica de la música.

6. Conclusiones

Ninguna explicación breve de lo que implica el procedimiento analítico basta para justificar el análisis, mucho menos para explicar por qué esta actividad puede ser tan satisfactoria. El objetivo del análisis no es ensalzar (ni siquiera perfeccionar) una técnica analítica en particular, sino mostrar que el contenido expresivo y formal de una gran obra maestra puede realzar su valor mediante las convenciones y los procedimientos específicos de dicha técnica. El magnífico estudio de Schenker sobre la *Sinfonía “Heroica”* de Beethoven, con sus gráficas de niveles principal, intermedio y básico de los cuatro movimientos de la obra, puede significar muy poco o nada sobre la concepción y creación de la obra, y menos aún sobre la naturaleza y la importancia de su conexión con el concepto de lo heroico. Y, mientras el análisis de una composición dodecafónica de Webern parece aproximarse más al propio pensamiento del compositor sobre cuestiones de técnica y procedimiento, aún así, muchos aspectos de esa composición, más que ofrecer certezas, sólo podrán ser objeto de la especulación –de manera informada, por supuesto– de los analistas.

Un análisis, sea verbal o gráfico, será siempre una especie de *alter ego* de la composición. Pero en lo que respecta a su ejecución, la lectura de un texto analítico –en la medida en que tenga el objetivo de persuadir a los escuchas de que se trata de una interpretación personal convincente de la partitura– contribuye a reforzar el carácter del analista como alguien que busca fundir la subjetividad con la autoridad para comunicar una convicción. Por lo tanto, es lógico que el análisis de la interpretación musical haya adquirido tanta relevancia desde la década de 1980, bajo una perspectiva musicológica que reconoce en la idea de la interpretación

un concepto tan complejo y diverso como la composición en sí o como los principios teóricos y las técnicas analíticas aplicables a la interpretación musical. AW

📖 I. BENT y W. DRABKIN, *Analysis, The New Grove Handbooks in Music* (Londres, 1987). J. DUNSBY y A. WHITTALL, *Music Analysis in Theory and Practice* (Londres, 1988). J. N. STRAUS, *Introduction to Post-Tonal Theory* (Englewood Cliffs, NJ, 1990). M. EVERIST (ed.), *Models of Musical Analysis: Music before 1600* (Oxford, 1992). J. DUNSBY (ed.), *Models of Musical Analysis: Early Twentieth-Century Music* (Oxford, 1993). I. BENT (ed.), *Music Analysis in the Nineteenth Century*, i: *Fugue, Form, and Style*; ii: *Hermeneutic Approaches* (Cambridge, 1994). N. COOK, *Analysis through Composition: Principles of the Classical Style* (Oxford, 1996). A. CADWALLADER y D. GAGNÉ, *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach* (Oxford, 1998).

anapesto. Pie poético compuesto por tres sílabas: débil-débil-fuerte. El adjetivo es “anapéstico”. En relación con su equivalencia en los modos rítmicos, véase NOTACIÓN, 2. **Ancient Voices of Children.** Obra (1970) de Crumb para soprano y niño soprano con conjunto instrumental, con texto de Federico García Lorca.

ancora (it.). 1. “Otra vez”, indicación para repetir una sección.

2. “Aún”, “todavía”, como *ancora più forte*, “más fuerte aún”.

anche (fr.). “Lengüeta”, “caña”.

andamento (it., “caminando”). Término del siglo XVIII que se refiere a una secuencia (véase SECUENCIA, 1) o a un sujeto de fuga más largo de lo normal.

andante (it., “caminando”). Moderadamente lento; a partir de finales del siglo XVIII se ha usado para indicar una velocidad entre **adagio* y **allegro*. *Più andante* o *molto andante* suelen significar más lento que *andante*. El término también se usa para una pieza o movimiento con un tiempo moderadamente lento y de naturaleza menos solemne que un *adagio*.

Andante favori. Pieza para piano de Beethoven, originalmente escrita como el movimiento lento de su *Sonata para piano en do* op. 53 (1803), “Waldstein”, pero separada de aquélla y publicada como obra independiente.

Andante spianato. Op. 22 para piano (1834) de Chopin, compuesta como introducción a su *Gran Polonesa en mi bemol* (1830-1831) para piano y orquesta.

andantino (it.). Diminutivo de *andante*, usado en la actualidad para indicar un tiempo ligeramente menos lento que *andante*, aunque en el siglo XVIII implicaba un tiempo más lento que *andante*. El término también se usa para una pieza o movimiento con ese tiempo.

Anderson, Julian (David) (*n* Londres, 6 de abril de 1967). Compositor inglés. Estudió con John Lambert y Alexander Goehr y con Tristan Murail en París. Su mezcla característica de refinamiento tímbrico y texturas libres, fluidas y translúcidas se debe en cierto modo a Oliver Knussen, sin duda otro importante mentor. Anderson ganó el premio para compositores jóvenes de la *Royal Philharmonic Society* en 1992 y obtuvo su primer gran éxito con *Khovorod*, obra comisionada por la London Sinfonietta en 1994. Combina sus actividades de maestro de composición en el RCM, con la producción constante de obras nuevas, entre las que destacan dos grandes partituras orquestales comisionadas por la BBC, *The Crazy Moon* (1996) y *Stations of the Sun* (1998). AW

Anderson, Laurie (*n* Chicago, 5 de junio de 1947). Compositora e intérprete estadounidense. Estudió historia del arte en el Barnard College y escultura en la Columbia University; a mediados de la década de 1970 comenzó a ofrecer recitales con su voz (y en su idiosincrático lenguaje poético), con tecnología electrónica avanzada y una postura a medio camino entre música experimental y estrella de *rock*. Con *Big Science* (1982) y álbumes posteriores ingresó al mundo del *rock*, pero ha logrado manter su individualidad como intérprete de vanguardia con obras como la ópera *Songs and Stories from Moby Dick* (1999). PG

Anderson, Leroy (*n* Cambridge, MA, 29 de junio de 1908; *m* Woodbury, CT, 18 de mayo de 1975). Compositor estadounidense de ascendencia sueca. Estudió música e idiomas en el New England Conservatory y en Harvard y, de 1929 a 1935 se desempeñó como organista, director de coro, director de orquesta y maestro. En 1935 se volvió compositor y arreglista *freelance*, trabajando principalmente para la Boston Pops Orchestra, la cual dirigía ocasionalmente. Después de servir en el ejército (1942-1946) volvió a la Boston Pops que, gracias a la grabación de sus obras, le confirió prestigio internacional. Su música ligera y a menudo humorística, con novedosos efectos orquestales, incluye *Jazz Pizzicato* (1938), *Fiddle-Fiddle* (1947), *Sleigh Ride* (1948) y *The Typewriter* (1950). PGA

André. Familia alemana, de origen francés, de compositores y editores de música. Johann [Jean] André (1741-1799) tomó lecciones de bajo continuo mientras se preparaba para ocupar un puesto en el negocio familiar de manufacturas de seda. En Francfort comenzó a traducir *opéras comiques*. Su primer obra escénica original, *Die Töpfer* (1773), fue admirada por Goethe, quien le

comisionó la música para su libreto *Erwin und Elmire* (1775). Escribió cerca de 20 *Singspiele*, otras obras escénicas y canciones. En 1774, André dejó la empresa familiar de seda para establecer una casa editora de música en Offenbach. Entabló relaciones con Pleyel, Haydn y Gyrowetz y, para 1797, su editora contaba con un centenar de obras publicadas.

Su hijo Johann Anton (1775-1842) estudió en Mannheim. A la muerte de su padre tomó la casa editora familiar, introdujo el proceso litográfico y abrió filiales en París y Londres. En 1800, en Viena, compró el "Mozart-Nachlass" a la viuda del compositor y a partir de entonces se entregó a catalogar y preparar ediciones de las obras de Mozart; preparó el camino no sólo para Otto Jahn y Ludwig Köchel sino para todos los estudios posteriores sobre Mozart. Recibió varios encargos de la corte y compuso dos óperas y música instrumental y vocal dentro de la mayoría de los géneros clásicos; de su *Lehrbuch der Tonsetzkunst*, sólo completó dos de los seis volúmenes programados. Tuvo varios hijos músicos, **Carl August** (1806-1887), **Julius** (1808-1880) y **Jean Baptiste** (1823-1882); August continuó a cargo de la casa editorial (1817-1887), misma que pasó a manos de sus descendientes. En la actualidad es conocida por sus abundantes archivos. AL

Andrea Chénier. Ópera en cuatro actos de Giordano con libreto de Luigi Illica (Milán, 1896).

Andricu, Mihail (Gheorghe) (*n* Bucarest, 3 de enero de 1895; *m* Bucarest, 4 de febrero de 1974). Compositor, pianista y maestro rumano. Estudió en el Conservatorio de Bucarest (1903-1909), en el que más adelante fue maestro (1926-1959); realizó grandes viajes como acompañante de Enescu. Prolífico compositor, de elegante estilo neoclásico y música finamente trabajada en el estilo de Haydn, su producción comprende tres ballets, 11 sinfonías (1944-1970), 13 *sinfoniettas* (1945-1972), ocho suites para orquesta (1924-1967), tres sinfonías de cámara (1927, 1961, 1965) y conciertos para violín (1960) y violonchelo (1961), así como música de cámara, obras para piano, canciones y piezas corales. MA

Andriessen, Hendrik (Franciscus) (*n* Haarlem, 17 de septiembre de 1892; *m* Heemstede, 12 de abril de 1981). Compositor, organista y maestro holandés. Hermano del compositor, pianista y maestro Willem Andriessen y padre de los compositores Louis y Jurriaan (1925-1996) Andriessen. Tomó lecciones de piano y órgano con Louis Robert y J. B. de Pauw, y de composición con Bernhard Zweers en el Conservatorio de Ámsterdam (1914-1916), en el que más adelante enseñó armonía

(1926-1934). Organista de gran reputación, desempeñó puestos en St. Joseph en Haarlem, como sucesor de su padre (1913-1934), así como en la catedral de Utrecht (1934-1949); sus improvisaciones, con uso frecuente de canto gregoriano, fueron muy admiradas. Fue muy apreciado también como educador, fue director del Conservatorio Real de La Haya (1949-1957) y maestro en la Universidad Católica de Nijmegen.

El estilo de Andriessen, que revela un gusto por lo monumental, se basa en una gran preparación contrapuntística inspirada en su amor por Bach. La combinación de armonías diatónicas y cromáticas le permiten el uso libre de la disonancia dentro de un marco estrictamente tonal (y en ocasiones con inflexiones modales). Compuso prolíficamente para el órgano, produciendo uno de los más grandes e importantes repertorios del siglo XX, que incluye *Fête-Dieu* (1916), *Sonata da chiesa* (1927), *Passacaglia* (1929), *Sinfonía* (1940) y *Tema y variaciones* (1949). Escribió cuatro refinadas sinfonías (1930, 1937, 1946, 1954), abundante música sacra, incluyendo dos misas y dos versiones del *Te Deum*, así como música de cámara y canciones. La talla de Andriessen aún tiene que ser reconocida. Su voz, anclada en el pasado con proyección hacia el futuro, es por completo original; su música es majestuosa y de belleza exquisita. MA

Andriessen, Louis (Joseph) (n Utrecht, 6 de junio de 1939). Compositor y maestro holandés, hijo de Hendrik Andriessen. Estudió con su padre (a partir de 1953) y tomó lecciones de composición con Kees van Baaren en el Conservatorio Real de La Haya (1957-1962), y más adelante con Berio en Milán y Berlín (1962-1965). Su música de vanguardia y conciencia política tuvo un impacto considerable en Holanda hacia finales de la década de 1960. En 1972 formó el conjunto de alientos De Volharding (Perseverancia) para la promoción de la música nueva; en 1976 formó Hocketus, otro grupo experimental que duró hasta 1978. Andriessen regresó como maestro a su *alma mater* en 1974 y a partir de 1978 asumió la cátedra de composición.

Su revelación como compositor fue en 1976 con *De Staat* ("La República", inspirada en Platón), para cuatro voces femeninas y conjunto instrumental. Es un prolífico compositor que abarca un rango extraordinariamente amplio de combinaciones instrumentales y vocales: *The Garden of Ryoan-gi* (1967) para tres órganos electrónicos; *Hoe het is* (Cómo es, 1969) para electrónica en vivo y 52 cuerdas; *The Nine Symphonies of Beethoven* (1970) para orquesta y campana de vendedor de helados; *Workers Union* (1975) para "cualquier

grupo de instrumentos de alto volumen"; y *De Stijl* (El estilo, tercera parte de la trilogía *De Materie*, 1984-1985) para cuatro voces femeninas, narradora femenina, ocho voces y gran conjunto instrumental. Ha compuesto también abundante música para conjuntos más convencionales, aunque la música en sí no sea en absoluto convencional. Andriessen, creador de un estilo minimalista personal y muy distinto del desarrollado en la costa occidental de los Estados Unidos, está abierto a una amplia variedad de influencias que van desde la música medieval, Bach, Ives y Stravinski, hasta Charlie Parker y Miles Davis, todas ellas amalgamadas en un estilo expresivo capaz de combinar una ola de alto voltaje eléctrico con un irónico sentido de lo macabro, como su *Trilogy of the Last Day* (1996-1997). MA

▢ E. RESTAGNO (ed.), *Andriessen* (Turín, 1996).

Andrieu, Jean-François d'. Véase DANDRIEU, JEAN-FRANÇOIS.

Anerio, Felice (n Roma, c. 1560; m Roma, 26 o 27 de septiembre de 1614). Compositor italiano. Niño corista de S. Maria Maggiore y niño soprano de la Cappella Giulia, ocupó diversos puestos como cantante hasta su nombramiento como *maestro di cappella* del Collegio Inglese. Músico muy solicitado en Roma, en 1594 fue sucesor de Palestrina como compositor de la capilla papal; más adelante fue comisionado, junto con Soriano, para reformar el Gradual católico romano (véase CANTO LLANO, 3). Escribió música sacra en el estilo de Palestrina, así como música más ligera; algunas de sus *canzonettas* inspiraron (por no usar un adjetivo más fuerte) el conocido libro *Canzonets to Two Voyces* de Morley. DA

Anerio, Giovanni Francesco (n Roma, c. 1567; m Graz, junio de 1630). Compositor italiano, hermano de Felice Anerio. Su vida profesional en Roma fue similar a la de su hermano. Durante algunos años se desempeñó como *maestro di cappella* de la catedral de Verona y en la década de 1620 se trasladó a Polonia como director de la música del rey Segismundo III. También seguidor de Palestrina, compuso algunos motetes para voz solista en un estilo más moderno, así como algunas piezas en diálogo importantes dentro de la historia temprana del oratorio (véase ORATORIO, 1). DA

Anfang (al.). "Comienzo"; *vom Anfang*, "desde el comienzo", por lo tanto es equivalente a **da capo*.

Anfossi, Pasquale (n Taggia, 25 de abril de 1727; m Roma, ?febrero de 1797). Compositor de ópera italiano. Después de comenzar su vida profesional en Nápoles como violinista de orquesta de teatro, se volcó a la composición, estudiando con Sacchini y Piccinni. En la década

de 1770 trabajó principalmente en Roma y Venecia. A finales de 1782 viajó a Londres, donde su ópera *Il trionfo della costanza* se representó en el King's Theatre el 19 de diciembre; más adelante fue director musical en dicho teatro para después volver a Italia en 1786. En julio de 1792 fue designado *maestro di cappella* de S. Juan de Letrán en Roma, donde permaneció hasta su muerte. Escribió más de 60 óperas –posiblemente más de 70– tanto heroicas como cómicas, muchas de ellas son espectaculares y están basadas en temas exóticos. Compuso además música sacra y cerca de 20 oratorios. LC

ángel en llamas, El (*Ognenniy angel*). Ópera en cinco actos de Prokofiev con libreto propio basado en la novela de Valery Bryusov (1907). Compuesta entre 1919 y 1923 y revisada en 1926-1927 (París, 1955). Prokofiev usó material de esta ópera en su *Tercera sinfonía en do menor* (1928).

angelica (it., “laúd de ángel”; fr.: *angélique*; al.: *Angelika*). Tipo de laúd grande de finales del Barroco, parecido a una tiorba pequeña pero con 16 o 17 cuerdas afinadas en escala diatónica, de modo que parece un arpa con cuerpo de laúd. JMO

anglaise (fr.). 1. Tipo de danza campesite de los siglos XVII y XVIII, por lo general en tiempo binario rápido (como en la *Suite francesa* no. 3 de Bach).

2. Cualquier danza que se crea relacionada con Inglaterra (como el hornpipe; véase *HORNPIPE*, 2).

Anglebert, Jean-Henry d'. Véase D'ANGLEBERT, JEAN-HENRY.

angosciosamente (it.). “Angustioso”, “angustiosamente”.
ängstlich (al.). “Ansioso”, “inquieto”.

anhalten, anhaltend (al.). “Seguir”, “continuar”.

Anhang (al.). “Apéndice”, “suplemento”. Término usado en las ediciones académicas de música para referirse a los apéndices que puedan contener, por ejemplo, lecturas alternativas o variantes de ciertos fragmentos de música o texto. También puede usarse para apéndices de catálogos con obras adicionales.

anima (it., “alma”). Alma o poste de resonancia de un instrumento de cuerda.

animando (it.). “Animando”; *animandosi*, “animarse”; *animato* (it.), “con ánimo”. Frecuentemente usado como calificativo de *allegro*, en cuyo caso indica tiempo rápido (cada vez más rápido).

animé (fr.). “Animado”, es decir, en tiempo rápido moderado.

animo, animoso (it.). “Con espíritu”, “animado”.

Animuccia, Giovanni (*n* Florencia, c. 1500; *m* Roma, marzo de 1571). Compositor italiano. Poco se sabe de su vida,

excepto que estuvo a cargo de los cantantes de la Cappella Giulia de Roma a partir de 1555, año en que reemplazó a Palestrina. Fue amigo de Filippo Neri y el primer *maestro di cappella* del famoso oratorio de S. Girolamo (véase *ORATORIO*, 1), para el cual escribió algunos *laudi*. Experimentó también con un estilo coral más simple, acatando las exigencias del *Concilio de Trento que establecía que el texto debía ser claramente audible. Prolífico y destacado compositor, fue el primero en escribir ciclos extensos de madrigales en Florencia. DA/TC

anmutig (al.). “Con gracia”.

Anna Amalia, duquesa de Saxe-Weimar (*n* Wolfenbüttel, 24 de octubre de 1739; *m* Weimar, 10 de abril de 1807). Compositora y patrona alemana. Sobrina de Federico el Grande, a los 16 años desposó al duque Ernst de Saxe-Weimar; a la muerte de éste, dos años después, asumió la regencia, hasta que en 1775 fue sucedida por su hijo mayor. Estudió con Ernst Wolf y se caracterizó por rodearse de grupos de escritores, artistas, músicos e intelectuales notables como Wieland, Herder y Goethe. El clacisismo en Weimar no sólo fue literario; tanto *Die Jagd* de J. A. Hiller como *Alceste* de Anton Schweitzer se estrenaron en Weimar y Anna Amalia compuso la música para *Singspiel Erwin und Elmire* y la obra teatral *Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilen*, ambas de Goethe. Su música es ingeniosa y está bien resuelta, no menos profesional que la de otros compositores de su época, aunque su verdadero logro fue ser patrona y creadora de un centro artístico único en su tiempo y ejemplo para años posteriores. WT/JW

Anna Amalia de Prusia (*n* Berlín, 9 de noviembre de 1723; *m* Berlín, 30 de marzo de 1787). Compositora y patrona alemana. Fue la hermana más joven de Federico el Grande y aprendió música con el organista catedralicio Gottlieb Heyne (1684-1758), convirtiéndose en competente ejecutante de instrumentos de teclado con cuerdas, así como de órgano; al parecer también tocaba el violín, el laúd y la flauta. Estudió composición con J. P. Kirnberger y escribió una pasión-oratorio, *Der Tod Jesu*, con libreto del poeta K. W. Ramler. Sus veladas musicales atrajeron a artistas ilustres de toda Europa, aunque no gustaba en absoluto de los estilos modernos de su época. Legó una inmensa biblioteca musical que en la actualidad se conserva en la Königliche Bibliothek de Berlín. LC

Anna Bolena. Ópera en dos actos de Donizetti con libreto de Felice Tomani basado en *Enrico VIII ossia Anna Bolena*, de Ippolito Pindemonte, y *Anna Bolena*, de Alessandro Pepoli (Milán, 1830).

Anna Magdalena, libros de. Dos colecciones de música para teclado de Bach (de su **Clavier-Büchlein*) compuestas en 1722 y 1725 para su segunda esposa, Anna Magdalena.

Années de pèlerinage (Años de peregrinaje). Tres volúmenes de piezas para piano de Liszt, compuestas entre 1835 y 1877. El libro 1 (publicado en 1855), basado en temas suizos, contiene muchas piezas compuestas entre 1835 y 1838, se publicó como *Album d'un voyageur* y fue revisado más adelante; el libro 2 (1858) trata sobre temas italianos; el libro 3 (terminado en 1877) es una colección más heterogénea y muchas de sus piezas llevan títulos que hacen referencia a la estancia de Liszt en Villa d'Este, cerca de Tívoli.

anónimo. Término genérico usado para designar autores desconocidos de tratados medievales, como el *Anónimo IV* (*fl* en el siglo XIII).

anreissen (al., “romper en el acto”). En la ejecución de instrumentos de cuerda, significa un *pizzicato* de fuerza excepcional.

Ansatz (al.). 1. En instrumentos de viento, “embocadura”.
2. En instrumentos de cuerda, “ataque”.
3. En canto, ajuste del aparato vocal.
4. En la ejecución del piano, “toque”.

Anschlag (al.). 1. En la ejecución del piano, “toque”.
2. Doble **apoyatura*, como segunda acepción del término.
3. “Ataque”.

anschwellend (al.). “Incrementando”, es decir, aumentando el volumen.

Ansermet, Ernest (*n* Vevey, 11 de noviembre de 1883; *m* Génova, 20 de febrero de 1969). Director suizo. Después de comenzar la carrera de matemáticas, estudió música en París y Génova y fue director autodidacta. Obtuvo su primer éxito como director en 1915 dirigiendo los ballets rusos de Diaghilev, con los cuales realizó extensas giras. En 1918 fundó la Orquesta de la Suisse Romande, la cual dirigió durante cerca de medio siglo. Exagerado en cuestiones de detalle y claridad, fue un extraordinario intérprete de música contemporánea que estrenó obras de Stravinski, Ravel, Falla, Satie y otros; desarrolló técnicas para dirigir complejas obras de vanguardia. Se le considera particularmente destacado como intérprete de música francesa. JT

Ante-Communion (in.). Primera parte de la sagrada comunión en el servicio anglicano.

antecedente y consecuente. Términos que se refieren a un procedimiento común para la construcción de frases musicales. De acuerdo con Schoenberg (*Fundamentals*

of Musical Composition, 1967), un **periodo*, en su forma más simple, se compone de dos partes complementarias: una frase (o motivo) inicial o antecedente y una frase (o motivo) consecuente, las dos, por lo general, de dimensiones iguales (véase Ej. 1). Lejos de ser una antítesis del antecedente, el consecuente suele tener características iguales o similares al antecedente. El equilibrio se logra mediante la armonía. Si el antecedente expone una progresión de tónica a dominante, el consecuente tenderá a resolver en la tónica; de acuerdo con Schoenberg, esto ocurre “cuando el periodo es una pieza completa (como en las canciones infantiles)”. En estructuras más sustanciales con un antecedente centrado en la armonía de tónica, el consecuente puede desarrollarse en la dominante, en algún otro acorde, o bien permanecer en la tónica. AW

Ej. 1



Beethoven, Trío “Archiduque”, segundo movimiento, compases 1-8.

Antheil, George [Georg] (Johann Carl) (*n* Trenton, NJ, 8 de julio de 1900; *m* Nueva York, 12 de febrero de 1959). Compositor estadounidense de origen alemán. Después de estudiar con Ernest Bloch se trasladó a Europa donde de inmediato se incorporó al movimiento de vanguardia; se relacionó con James Joyce y fue admirado por Ezra Pound. Su obra más conocida, el *Ballet mécanique*, originalmente concebida en 1923 como acompañamiento de una película abstracta de Fernand Léger, se transformó después en una obra de concierto para ocho pianos, pianola, ocho xilófonos, dos timbres de puerta eléctricos y hélice de avión. Representación de lo que Antheil denominó “ingeniería musical”, la obra afirma la supremacía de la estructura rítmica, mostrando la influencia de Stravinski en sus cambios métricos, obstinados y desarrollo de unidades rítmicas pequeñas; igual que la *Airplane Sonata* para piano (1922), representa el arte de la “era de las máquinas”, encabezado por los “futuristas” italianos.

En 1933, Antheil regresó a los Estados Unidos y su música se volvió mucho más conservadora, con vigoroso contrapunto y construcción temática neoclásicas.

En este nuevo periodo compuso varias obras dramáticas y orquestales, así como partituras de ballet para George Balanchine (*Dreams*, 1935) y para Martha Graham (Course, 1936). PG

📖 E. POUND, *Antheil and the Treatise on Harmony* (Chicago, 1927/R1968). G. ANTHEIL, *Bad Boy of Music* (Garden City, NY, 1945/R1990).

anthem (in., “himno”). Pieza coral en lengua inglesa y de extensión moderada para uso religioso, por lo general con texto en prosa tomado de la Biblia o la liturgia. El término no se usa en referencia a la entonación de textos litúrgicos invariables como los *cánticos (véase también SERVICIO). Algunos “anthems” tienen textos en verso —desde paráfrasis de salmos e himnos hasta poemas originales—, aunque estos cantos no se denominaron *anthem* sino hasta bien entrado el siglo XIX. Por extensión extraeclesiástica, la palabra se usa como denominación inglesa para *himno nacional (*national anthem*).

El *anthem* se ha cantado en la Iglesia de Inglaterra desde los tiempos de la Reforma y ha sido una de las formas más características de la música inglesa, con una evolución muy al margen de los lenguajes continentales europeos. En diferentes etapas de su larga historia, el *anthem* ha alcanzado momentos de gran belleza y creatividad; en tiempos recientes, diferentes ramas del protestantismo lo han incorporado a sus servicios.

El *anthem* es susceptible de un amplio rango expresivo y de significado. Algunos *anthems* están indicados para el culto cotidiano y otros para ocasiones especiales; unos son de carácter público y extrovertido, y otros expresan emociones más íntimas. El *anthem* puede consistir en una parte única y homogénea o bien ser grandes dimensiones con contrastes de intensidad, tonalidad y carácter entre sus diferentes secciones. Común a todo tipo de *anthem* es la música coral que define, guía y realiza la religiosidad de una congregación.

1. El *anthem* catedralicio hasta 1714; 2. El *anthem* catedralicio a partir de 1714; 3. El *anthem* parroquial y no anglicano.

1. El *anthem* catedralicio hasta 1714

El origen de la palabra *anthem* es anterior a la Reforma. Anglicismo de *antífona, originalmente se refería a un canto llano latino breve entonado antes de un salmo, o bien a uno más extenso cantado al final de los oficios diarios de Laudes, Completas y Vísperas, en particular como canto devocional para la virgen o cualquier otro santo. Los textos de estas antifonas también se ponían en polifonía. Los primeros *anthems* en inglés datan de

poco antes de la instauración oficial de los servicios ingleses impuestos por la Act of Uniformity (Ley de Uniformidad, 1549); algunos eran adaptaciones de antífonas y motetes latinos, y otros quizá se derivaron de cantos devocionales personales. En sus *Injunctions* (Mandatos, 1559), Isabel I estableció la función y el carácter del estilo *anthem* que predominaría durante los siguientes cuatro siglos:

In the beginning, or in the end of common prayers, either at morning or evening, there may be sung an hymn, or such-like song, to the praise of Almighty God, in the best sort of melody and music that may be conveniently devised, having respect that the sentence of the hymn may be understood and perceived.

Al comienzo o al final de las oraciones ordinarias, tanto de la mañana como de la tarde, podrá entonarse un himno o canto similar para la veneración de Dios todopoderoso. La música y las melodías deberán elegirse cuidadosamente, teniendo en mente la claridad de las palabras y la fácil comprensión del mensaje del himno.

De tal manera, el *anthem* reformado quedaba fuera de la liturgia diaria y consentía un amplio margen para la elección tanto del texto como de la música. De hecho, este mismo mandato otorgaba permiso para el canto congregacional de salmos métricos en iglesias parroquiales. En catedrales y otros sitios con agrupaciones corales se cantaban *anthems* hasta cuatro veces al día, antes y después de las oraciones matutinas y vespertinas (también denominadas Maitines y Vísperas). En la revisión de 1622 del *Book of Common Prayer* (Libro de oraciones ordinarias) se aumentaron nuevas oraciones para el final del servicio. La tradición tan arraigada de entonar un *anthem* después de la tercera oración, que para entonces había dejado de ser la oración final, se reforzó con una sentencia muy divulgada desde su aparición: “In quires and places where they sing, here followeth the anthem” (En coros y y otras intervenciones cantadas, entonad después un *anthem*). Esto propició que el *anthem* se incluyera como parte del servicio por primera vez, sin que ello implicara el abandono de la práctica de entonar otro *anthem* antes de comenzar el servicio.

Los *anthems* isabelinos antiguos seguían el modelo de la antífona o del motete latinos, pero acataban con exactitud la orden de la reina de que fueran en su mayor parte silábicos, con el mínimo de contrapunto. *Anthems*

sencillos y de gran belleza a cuatro voces con este carácter fueron escritos por Tye, Tallis, Sheppard y Mundy, a menudo para coros masculinos pequeños sin voces infantiles, y que por lo mismo no pasaban del registro agudo de contralto (*meane*); se acompañaban con órgano.

La edad de oro del *anthem* fue aproximadamente de 1590 a 1640, tiempo en el que varias catedrales, y en particular la Chapel Royal, contaron con recursos suficientes para mantener buenos coros masculinos de niños para desarrollar así un programa musical más ambicioso. Byrd, Gibbons y Tomkins encabezaron un grupo numeroso de compositores encargados de la producción de un repertorio magnífico. Además del sereno tono devocional de los *anthems* antiguos, los compositores ahora podían representar las vivas y contrastantes emociones de alabanza, amor, penitencia, pena y temor descritas en las plegarias, incluso podían recurrir a figuras al estilo del madrigal para realzar el texto. La dotación convencional era de cinco voces; también se usaban de seis a ocho, aunque era poco común. En el **verse anthem* se alternaban voces solistas y coros, ocasionalmente acompañados con violas. Sin embargo, en contraste con la *seconda pratica* italiana, los compositores de *anthems* jamás llevaron la expresión verbal del texto hasta sus límites y conservaron el contrapunto imitativo, a menudo alternándolo con secciones homofónicas. Gibbons representó al típico compositor anglicano que supo mantener el equilibrio entre la expresividad y la sobriedad, con un exquisito tratamiento de los recursos expresivos de los patrones acentuales característicos del inglés.

Una segunda etapa de apogeo ocurrió durante la Restauración (1660-1714) que siguió al interregno puritano. Nuevamente, la Chapel Royal monopolizó a los mejores cantantes y compositores; además, Carlos II exigió el uso de los estilos franceses con los que estuvo en contacto durante su exilio. Los *anthems* escritos en este periodo para la Chapel Royal usaron profusamente ritmos firmes en tiempo ternario con valores de puntillo, con *ritornellos*, acompañamiento y oberturas para violines. Para complacer el gusto personal del rey, se evitó la melancolía, la profundidad expresiva y el contrapunto erudito. A raíz de la explotación de la voz espectacular de algunos cantantes solistas, el *verse anthem* perdió terreno y abrió paso a la nueva variante de “*anthem* para voz sola”, que consistía esencialmente en una cantata para voz sola que terminaba con un breve aleluya o un amén a cargo del coro.

Los compositores más importantes del momento, Locke, Humfrey, Blow y Purcell, poseían dotes extraor-

dinarias y, cuando no escribían música para el rey, seguían caminos más interesantes. Cultivaron técnicas barrocas de intensidad expresiva, quizá una derivación tardía de la escuela de Monteverdi, con uso abundante de la disonancia y el cromatismo. A la vez, hubo un notable resurgimiento de las tradiciones contrapuntísticas isabelinas, sobre todo en las catedrales de provincia, con los *full anthems* (cantados por todo el coro, a diferencia de los *verse anthems* que se entonaban alternando versos). La reina Ana (1702-1714) fue la última soberana inglesa que mostró un interés personal por la Chapel Royal; durante su reinado, compositores como Croft, Clarke y Weldon se apegaron a los convencionalismos de la época (sin que se les condicionara a ello).

2. El *anthem* catedralicio a partir de 1714

En el siglo XVIII, una vez terminadas las guerras religiosas y dinásticas, la Iglesia de Inglaterra entró en un periodo de paz, confianza y esplendor esporádico. Bajo una nueva ola de influencia italiana, el *anthem* tendió a dividirse en secciones independientes, como recitativo, aria, conjunto instrumental y coro; las arias se volvían cada vez más elaboradas y los coros enfatizaban la grandeza por encima de la intensidad. Los espléndidos *anthems* de Handel para la coronación de Jorge II (1727) y el funeral de la reina Carolina (1737) ejemplifican este nuevo ideal, a cuya cabeza estaba su contemporáneo inglés Greene, quien vivía su mejor momento dentro de esta conmovedora vena compositiva. Compositores georgianos posteriores como Boyce, Crotch y Attwood, siguieron escribiendo y publicando *anthems*, en ocasiones muy elaborados pero de escasa originalidad. Las dimensiones, la forma y la predilección por la voz solista propiciaron la exclusión del *anthem* del repertorio moderno. Se siguieron cultivando las tres formas de *anthem*: *full*, *verse* y para solista, pero los *full anthems* se interpretaban con menos frecuencia e incluso en éstos se intercalaban versos para voz sola en las secciones corales. Sin embargo, después de 1800 se hizo popular un nuevo tipo de *full anthem* breve que solía utilizar musicalizaciones de oraciones religiosas de la temporada.

En la época victoriana, este estilo de *anthem*, más íntimo y conmovedor, fue desarrollado por compositores como Goss, Walmisley y Stainer. Era evidente la fuerte influencia de los maestros clásicos, en particular de Mozart; otras influencias posteriores fueron Spohr, Mendelssohn y Gounod. Frente al declive de las condiciones de los coros catedralicios, la maestría incompa-

nable de Samuel Sebastian Wesley transformó el *anthem* de gran escala incorporando una magnífica selección de textos de gran fuerza dramática y su manejo personal de la disonancia. La reforma y la reducción de gastos de los coros catedralicios, especialmente después de 1870, junto con el aumento del número de coros disciplinados en muchas iglesias parroquiales, fueron un nuevo incentivo tanto para los editores como para los compositores. La publicación de *anthems* en ediciones económicas no tuvo precedentes y los mejores solían pertenecer a compositores no vinculados profesionalmente con la Iglesia, como Parry, Stanford y Vaughan Williams. No es de sorprender que el carácter secular y a menudo sinfónico que comenzó a prevalecer en el *anthem* lo llevó a otro breve florecimiento a comienzos del siglo XX. Como resultado del desarrollo extraeclesiástico del género, apareció el himno-*anthem*, que incorporaba himnos y villancicos populares, así como textos poéticos en lugar de los de las escrituras.

Algunos compositores posteriores como Herbert Howells, el estadounidense Leo Sowerby y el canadiense Healey Willan, siguieron manejando el *anthem* como parte importante de su producción. Asimismo, a comienzos del siglo XX hubo un resurgimiento de las antiguas glorias de la música catedralicia, en particular de los periodos isabelino y jacobino, que ha perdurado hasta nuestros días. Por otra parte, la innovación victoriana de reemplazar el *anthem* con arreglos de himnos, fragmentos de oratorios y cantatas, partes de misas, motetes y adaptaciones, no ha desaparecido por completo, con lo cual, la tradición del *anthem* ha tomado rumbos más eclécticos.

Los cambios litúrgicos, a partir de la década de 1960, han tendido a suprimir las oraciones matutinas y vespertinas antes centrales en el Oficio de la Misa, contexto común para los *anthems*, y han impulsado el predominio del canto congregacional sobre el coral. La única referencia a los *anthems* que hace el nuevo libro para el servicio de la Misa, *Common Worship* (2001), es para aclarar que “himnos y *anthems*” son una de las tres opciones de *The Book of Common Prayer* para finalizar el servicio de las “oraciones matutinas y vespertinas”, siendo las otras un sermón y otras plegarias. Con la constante disminución en la asistencia congregacional y la escasez de coristas, sólo unos pocos coros catedralicios y colegiados tienen la capacidad de rendir justo tributo a los grandes *anthems* del pasado y enfrentar los retos que presentan los nuevos. Estos contados coros suelen tener sorprendentes niveles interpretativos y se

esfuerzan afanosamente por defender y preservar la gran tradición catedralicia. Pero inevitablemente, igual que las misas y cantatas sacras anteriores, los *anthems* se han movido del servicio eclesiástico al concierto coral y al estudio de grabación, y en la actualidad son más apreciados como música en sí y no como parte integral de una experiencia religiosa.

3. El *anthem* parroquial y no anglicano

A finales del siglo XVII, las iglesias parroquiales anglicanas, en su mayoría sin órgano, comenzaron a organizar coros voluntarios a los que se les pedía “as much as may be, to imitate their mother churches and *cathedrals*” (en la medida de lo posible, imitar a sus iglesias madre y a las catedrales). A partir de 1701 (en el libro de Henry Playford, *Divine Companion*), se comisionó a los compositores del momento la producción de *anthems* simplificados para los coros parroquiales. Pronto fueron imitados por maestros de canto rurales que desarrollaron un tipo de *anthem* muy alejado de los cánones de la música de arte, pero que constituían una forma de expresión legítima para los cantantes rurales que después de 1760 solían acompañarse con ensambles de iglesia. Esta tradición se ha revalorado y está resurgiendo en la actualidad bajo el nombre de “west gallery music” (música de iglesias parroquiales). Sin embargo, en la época victoriana esta práctica disminuyó paulatinamente conforme los organillos y armonios fueron desplazando a los grupos instrumentales, y los tradicionales cantantes de galería fueron reemplazados con grupos corales vestidos con sobrepelliz ubicados en el presbiterio. Como consecuencia, hubo un regreso a la música de arte y compositores profesionales como Goss y Stainer se entregaron nuevamente a la práctica de escribir himnos parroquiales sencillos.

El *anthem* rural del periodo georgiano dio lugar a un sorprendente florecimiento de *anthems*, sobre todo en comunidades congregacionistas y unitarias de los Estados Unidos (1770-1810), con Billings a la cabeza, tendencia vencida por la prosperidad urbana. Tanto en Inglaterra como en los Estados Unidos, muchas iglesias protestantes no anglicanas adoptaron el canto del *anthem* a menudo con participación congregacional. Tanto el sistema de solfeo *tónica sol-fa en Inglaterra como el sistema *fasola o de *formas de nota en sus colonias americanas, facilitaron a los cantantes sin preparación el canto de *anthems* escritos por compositores profesionales. En la actualidad, muchas iglesias protestantes urbanas de los Estados Unidos cuentan con numerosos

coros y músicos que, en las partes del servicio correspondientes al *anthem*, interpretan tanto *anthems* originales compuestos en Inglaterra o en los Estados Unidos, como otros tipos de música sacra. NT

📖 E. A. WIENANDT y R. H. YOUNG, *The Anthem in England and America* (Nueva York, 1970). P. LE HURAY, *Music and the Reformation in England, 1549-1660* (Cambridge, 2/1978). N. TEMPERLEY, *The Music of the English Parish Church* (Cambridge, 1979). W. J. GATENS, *Victorian Cathedral Music in Theory and Practice* (Cambridge, 1986). I. SPINK, *Restoration Cathedral Music, 1660-1714* (Oxford, 1995).

anthems, national. Véase HIMNOS NACIONALES.

anticipación, anticipo. Nota que aparece inmediatamente antes del acorde al que pertenece; en el Ej. 1, la corchea *mi* forma parte del siguiente acorde de *do* mayor y es una anticipación del mismo.

Ej. 1



Antico, Andrea (*n* Montona, Istria, c. 1480; *m* después de 1538). Editor musical y compositor italiano. Estuvo activo en Roma y Venecia, donde fue el principal competidor de Ottaviano *Petrucci. Mientras que Petrucci imprimía música con el método de impresiones múltiples, Antico lo hacía en una sola impresión con grabados en madera hechos por él mismo. Publicó principalmente música secular, con varios libros de *frottolas* y madrigales de compositores como Arcadelt y Verdelot. Sus escasas publicaciones sacras incluyen motetes de Willaert. JWA

antífona. Tipo de canto litúrgico entonado como refrán de los versos de un salmo. La palabra griega *antiphonon* fue usada por algunos escritores griegos antiguos para referirse a la “octava”. Su significado como canto independiente del rito cristiano, interpretado junto con salmos, data del siglo IV, y era práctica habitual en las iglesias de Antioquía y Jerusalén.

Las antífonas proselitistas cantadas por las multitudes ortodoxas y arias en las calles de Constantinopla durante el episcopado de san *Juan Crisóstomo (398-404), establecieron patrones de salmodia que posteriormente dominaron los oficios y la liturgia procesional del rito bizantino catedralicio maduro. Así, el término *antiphonon* se usó para nombrar el conjunto de entonaciones, versículos y refranes que formaban parte de cada salmo antifonal. En la Iglesia ortodoxa oriental

moderna, el término suele referirse a: (1) salmos antifonales tomados de ritos invariables de Constantinopla, organizados en grupos de tres para la Liturgia Divina; (2) por extensión, al Salmo 103, el Salmo 145 y las Beatitudes (la *Typika*), que en el uso monástico palestino se agregan al comienzo de la Liturgia Divina de muchos días; (3) los *anavathmoi*, cantos poéticos del *oktoechos*, originalmente entonados en domingo y en los Orthros festivos a manera de refranes de los salmos de la Ascensión (Salmos 120-133); y (4) las 15 antífonas de la Pasión, cantadas hoy en día sin sus versos en el Orthros del viernes Santo.

La descomposición de formas salmódicas antiguas también se encuentra en el occidente latino, donde la repetición de una antífona después de cada verso de un salmo fue cada vez menos frecuente a partir del siglo IX; en su lugar, las antífonas solían cantarse únicamente antes y después de un salmo. Las fuentes musicales más antiguas (aparecidas a partir del siglo X) indican que en la Edad Media muchos de los salmos entonados en los servicios diarios contienen alrededor de 1 200 antífonas e incluso más de 2 000. La mayor parte eran de estilo sencillo y muchas tenían melodías “prototipo”, es decir melodías populares adaptadas al número de sílabas del nuevo texto. El modo de la antífona determina el tono salmódico para la entonación del siguiente salmo. En consecuencia, hay muchas colecciones de antífonas ordenadas tonalmente (primero todas las antífonas en el modo de *re*, después en el modo de *mi*, y así sucesivamente), contenidas en libros denominados “tonarios”, pero el principal libro de música de antífonas fue el *antifonario.

En el rito romano, las antífonas eran más frecuentes en los salmos del Oficio (los grupos más grandes correspondían a Maitines, Laudes y Vísperas), pero se usaban también en la Misa para los cantos del introito, el ofertorio y la comunión. Existen dos categorías especiales de antífonas no relacionadas con los salmos y por lo general de estilo nada simple: las *antífonas de la virgen María, cantadas diariamente en las Completas a partir del siglo XIII, y las antífonas procesionales, cantadas en las procesiones religiosas o en los lugares en que la procesión se detenía (estaciones). DA/ALI

📖 O. STRUNK, *Essays on Music in the Byzantine World* (Nueva York, 1977). D. HILEY, *Western Plainchant: A Handbook* (Oxford, 1993). E. NOWACKI, “Antiphonal psalmody in Christian antiquity and early Middle Ages”, *Essays on Medieval Music in Honor of David G. Hughes*, ed. G. BOONE (Cambridge, MA y Londres, 1995), pp. 287-316.

antífona votiva. Antífona latina que se canta junto con un versículo y una colecta al término de un oficio religioso, en específico el de Completas, en la que se trata un tema distinto al del servicio principal (véase MEMORIAL). Aunque el término se refiere con mayor frecuencia a las cuatro *antífonas de la virgen María que siguieron vigentes después del *Concilio de Trento, fuentes más antiguas como el libro coral de Eton contienen muchas otras. ALI

antifonario [*antifonal; antiphonal, antiphonale*]. Libro litúrgico del rito romano que contiene los cantos del *Oficio de las Horas (es decir Maitines, Laudes, Prima, Tercia, Sexta, Nona, Vísperas y Completas). Los antifonarios seculares y monásticos se caracterizan por el número y el orden de sus cantos. Las ediciones modernas anteriores al Concilio Vaticano Segundo (1962-1965) incluyen el *Antiphonale monasticum* (1934) publicado por los monjes benedictinos de Solesmes, y la edición vaticana para iglesias seculares publicada en 1912 (rev. 1949). El *Psalterium monasticum* (1981) y el *Liber hymnarius* (1982) reflejan los cambios litúrgicos promovidos con la promulgación en 1971 de la Liturgia de las Horas (Liturgia Horarum).

Véase también LIBER USUALIS. AP/ALI

antífonas de la virgen. Se refiere a las *antífonas devocionales de la virgen María que acostumbran cantarse al término de una de las horas del *Oficio Divino. En el rito apostólico romano se cantan al final de las *Completas. Véase también ANTÍFONAS.

antífonas de la virgen María [*Beatae Mariae Virginis*] [*antífonas marianas*]. Antífonas del rito romano entonadas en honor de la virgen María sin después entonar salmos. Aunque existen antífonas muy antiguas, las más conocidas y elaboradas datan del siglo XI en adelante. A partir del siglo XIII, se acostumbró cantar una en las Completas diarias. Las más conocidas son *Alma Redemptoris mater*, que se canta desde el comienzo del Adviento hasta el 2 de febrero; *Ave regina coelorum*, del 2 de febrero al miércoles Santo; *Regina coeli laetare*, del domingo de Pascua al viernes previo al Pentecostés; y *Salve regina*, del domingo de la Trinidad hasta el sábado previo al primer domingo de Adviento. -/ALI

antífonas marianas. Véase ANTÍFONAS DE LA VIRGEN.

antifonía. Término derivado del canto cristiano que se refiere a la entonación de un canto con dos coros alternados. "Antifonía" también se refiere a la alternancia en la música polifónica coral e instrumental (véase *CORI SPEZZATI*), y suele aparecer en estudios etnomusicológicos sobre prácticas similares de "pregunta y respuesta" en la música no occidental. PW

Antígona. Dramas de Sófocles y Eurípides que han sido tema de diversas óperas de compositores como Hasse (1743), Gluck (1756), Zingarelli (1790), Honegger (1927) y Orff (1949); Mendelssohn (1841) y Saint-Saëns (1894) escribieron música incidental para el drama de Sófocles.

antimasque (in.). Una de las entradas o movimientos del género *masque.

Antony and Cleopatra. Ópera en tres actos de Barber con libreto de Franco Zeffirelli basado en Shakespeare (Nueva York, 1966).

Antwort (al.). "Respuesta", en una *fuga.

Aperghis, Georges (n Atenas, 23 de diciembre de 1945). Compositor griego. Se estableció en Francia en 1963. Sus primeras obras muestran clara influencia de Xenakis, pero su mayor afinidad sin duda ha sido con el compositor Mauricio Kagel. Aperghis describe su estilo como "faire musique de tout" (hacer música de todo). La mayor parte de sus obras, incluso las instrumentales, incorporan elementos teatrales. En 1976 formó el Atelier Théâtre et Musique para interpretar su propia música. Aperghis ha compuesto seis óperas, como *Tristes tropiques* (basada en Lévi-Strauss, 1996). *Récitations* para soprano (1982), obra basada en conceptos lingüísticos y narrativos se interpreta con bastante frecuencia. ABUR

aperto (it., "abierto"). 1. "Claro", "inteligible".

2. Término usado en la técnica de ejecución del corno para indicar notas abiertas sin presión de válvulas.

3. En la música del siglo XIV servía para indicar finales alternativos de secciones (véase también *OUVERT Y CLOS*).

4. En algunas de sus primeras obras, Mozart utilizó el término como calificativo de *allegro*, pero se desconoce la verdadera intención del compositor.

aplausos. La costumbre de demostrar aprobación por la música mediante manifestaciones ruidosas, por lo general palmeando las manos y en ocasiones pateando el piso, es tan antigua como la música misma y es motivada por la necesidad espontánea de un público para manifestar satisfacción y entusiasmo. El volumen de los 15 segundos finales de una interpretación condiciona en gran medida el nivel del aplauso que le sigue; un final brillante e intenso suele "hacer temblar el teatro" sin importar el mérito o demérito de la composición y de la interpretación (una nota aguda al final de una obra vocal suele provocar un efecto similar).

El público acostumbra aplaudir al término de la parte cantada de un aria operística (aplausos a menudo acompañado con esporádicos gritos de "bravo"), opa-

cando, en consecuencia, la belleza del posludio orquestal; lo mismo ocurre al finalizar la *cadenza* solista de un concierto, aunque esto es menos común debido a que el público que asiste a los conciertos orquestales suele ser más conocedor que el de la ópera. En la ópera, por igual, el aplauso suele irrumpir antes de la caída del telón, y todo efecto escénico espectacular acostumbra celebrarse con fuertes aplausos sin importar lo que esté sucediendo en ese momento entre el director y los músicos. El público en ocasiones aplaude o ríe con las situaciones humorísticas que aparecen en los *subtítulos para el público, justo antes de que el intérprete cante el texto correspondiente. El público de ballet por lo general aplaude no sólo después de cada intervención de un solista y de los *pas de deux*, sino también cuando el intérprete estelar entra a escena.

El público, tanto en teatros como en salas de conciertos, en ocasiones se pone de pie para “dar una ovación”; pero en general, el público de hoy es mucho más reservado que el de antes, pues ahora no se considera adecuado aplaudir al final de cada movimiento de una sinfonía, un concierto o una sonata, por emotivo que éste sea. También se considera impropio aplaudir entre las canciones de los recitales de *Lieder* y entre las piezas instrumentales de los conciertos de música antigua.

Se ha discutido mucho sobre el derecho del público a expresar su desaprobación. En algunos países son comunes los silbidos, pero en general existe el criterio común de que las protestas enturbian la atmósfera social. Si bien en Inglaterra el abucheo era poco común, desde la década de 1980 ha atraído a los medios de comunicación. No es raro que al final de una ópera el público aplauda calurosamente al elenco y al director, pero abucheé al director de escena y al escenógrafo. Los aplausos descoordinados y a ritmo lento (que en Inglaterra significan desaprobación) pueden tener connotaciones expresivas distintas en diferentes partes del mundo.

En ocasiones, el público acostumbra manifestar más que simples protestas ruidosas, y arrojar naranjas al escenario parece haber sido un modo ampliamente aceptado para mostrar decepción. En los conciertos futuristas de Marinetti en Italia, a comienzos de la década de 1920, el público solía arrojar tanto utensilios de barro como frutas y verduras, y cuando hacia 1930 se interpretó en Francfort *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* de Weill, se arrojaron bombas pestilentes y en la “reyerta” posterior, un hombre murió golpeado por un tarro de cerveza. De acuerdo con Grétry, a me-

diados del siglo XVIII el público de la ópera en Roma, cuando reconocía algún tipo de plagio, tenía por costumbre gritar el nombre del compositor plagiado, por lo que era frecuente oír gritos como “¡Bravo Sacchini! ¡Bravo Cimarosa! ¡Bravo Paisiello!”.

En la década de 1770, Burney escribió que en las iglesias italianas se prohibía aplaudir durante las interpretaciones musicales, por lo que los concurrentes “tosen, carraspean y se suenan la nariz para expresar su admiración”. Esto recuerda que en las iglesias inglesas del siglo XVII, los feligreses acostumbraban emitir un sonido gutural para expresar su aprobación en determinadas partes del sermón. Si bien en la actualidad no se acostumbra aplaudir durante un sermón, en los conciertos celebrados en iglesias se siguen las costumbres de la sala de conciertos; sin embargo, en los conciertos de música sacra, en particular las Pasiones de Bach, el aplauso está fuera de lugar, cuando menos hasta el final de la obra (incluso entonces, el mejor reconocimiento que el público puede dar a los intérpretes es un momento de silencio). Por otra parte, los oratorios de Handel, pensados para salas de concierto y teatros, se celebraban de la misma manera que las obras seculares de la época.

El aplauso también puede inducirse. El *claque* o grupo de personas contratadas para aplaudir, ha formado parte de la vida musical y teatral de muchos países; fue muy común en Londres a mediados del siglo XIX, en especial en la Royal Italian Opera, y a comienzos del siglo XX en la Metropolitan Opera de Nueva York.

Véase también *ENCORE*.

PS/DA/AL

Apollo. Véase *APOLLON MUSAGÈTE*.

Apollon musagète (*Apollo musagetes*; “Apolo, guía de las musas”). Ballet en dos escenas para cuerdas de Stravinski con coreografía de Adolph Bolm (Washington, DC, 1928) y posteriormente, en el mismo año, con coreografía de George Balanchine (París). En 1947, Stravinski revisó esta obra que en la actualidad se conoce como *Apollo*.

Apostel, Hans Erich (n Karlsruhe, 22 de enero de 1901; m Viena, 30 de noviembre de 1972). Compositor austriaco nacido en Alemania. Inició su vida profesional en la Ópera de Karlsruhe y en 1921 se trasladó a Viena, donde se desempeñó como maestro privado y posteriormente como corrector de un editor musical. Estudió con Schoenberg y Berg y utilizó la técnica dodecafónica en todas sus obras tardías, combinada con estructuras formales definidas. La música de Apostel estuvo prohibida durante el periodo nazi, pero después se interpretó con frecuencia y recibió varios premios. Compuso

obras para orquesta, para muchos instrumentos solos, para conjuntos instrumentales diversos, así como varios ciclos de canciones. ABUR

Apostles, The (in., “Los apóstoles”). Oratorio op. 49 de Elgar para seis solistas, coro y orquesta, con textos bíblicos compilados por el compositor (1903); posteriormente, Elgar compuso una obra complementaria, *The *Kingdom*.

apothéose (fr.). Obra que rinde homenaje a una persona fallecida, como las dos *apothéoses* de François Couperin para Corelli (1724) y Lully (1725). Véase también TOMBEAU.

apoyatura. Véase APOGGIATURA.

Appalachia. *Variations on an Old Slave Song* (Variaciones sobre una antigua canción de esclavos) de Delius, para barítono, coro y orquesta (1903). La obra es una reelaboración de su *American Rhapsody* para orquesta (1896).

appalachian dulcimer (in., “dulcema de los apalaches”). Tipo de cítara originaria del sureste de los Estados Unidos, muy usada en la actualidad por músicos folclóricos. Su caja de resonancia es ligeramente curva, tiene diapason y tres o más cuerdas, dos de ellas bordonas. La cuerda melódica se afina en el tono de dominante.

JMO

Appalachian Spring. Ballet en un acto para 13 instrumentos de Copland con coreografía de Martha Graham (Washington, DC, 1944). Copland la arregló en una *suite* (1944), para la cual hizo además una segunda orquestación (1945). También orquestó el ballet completo (1945).

“Appassionata”, Sonata. Título concebido por el editor de la *Sonata para piano* no. 23 en *fa* menor op. 57 de Beethoven (1804-1805) para una edición para dos pianos (1838).

appassionato, appassionata (it.). “Con pasión”.

appena (it.). “Apenas”, “poco”; véase PEINE, A.

Appenzeller, Benedictus (*n* c. 1480-1488; *m* después de 1558). Compositor flamenco. Estuvo al servicio de la capilla de María de Hungría en Bruselas desde 1536 hasta por lo menos 1551, año en que la acompañó en un viaje por Alemania. Su obra más conocida, un lamento por la muerte de Josquin, sugiere que tal vez estudió con él. Compuso también misas, motetes, arreglos del *Magnificat*, *chansons* y danzas. JM

applied music (in., “música aplicada”). Término estadounidense que designa un curso de estudios de interpretación, a diferencia de los cursos de teoría.

appoggiando (it., “con apoyo”). Estilo interpretativo en el que varias notas sucesivas se conectan íntimamente y se tocan de manera enfática.

appoggiatura (it., “apoyatura”; de *appoggiare*, “apoyarse”; al.: *Vorschlag*; fr.: *appoggiature*). Nota disonante que se “apoya” en una nota de la armonía tomando parte de su valor rítmico. La disonancia típica está a una distancia de un tono por arriba o por debajo de la nota principal. En la actualidad, el término tiene dos usos: el más común se refiere a un recurso armónico en el que una de las notas del acorde se prolonga y mantiene momentáneamente como nota discordante del acorde siguiente; el uso más específico se refiere a un *adorno. El adorno de apoyatura ha recibido muchos nombres diferentes (fr.: *appuyé, coulé, port de voix*; in.: *forefall, backfall*), con formas de notación e interpretación que difieren de un siglo a otro. Un signo barroco para la *appoggiatura* fue el gancho (Ej. 1). Su signo actual más común es una nota pequeña cuyo valor escrito no necesariamente corresponde a la duración interpretativa real.

Ej. 1



Poco después de 1750, escritores alemanes clasificaron la interpretación de la apoyatura en dos categorías básicas. La primera corresponde a la apoyatura larga (normal), que toma la mitad del valor de la nota principal o, si aparece antes de una nota con puntillo, toma dos terceras partes de su valor (en tiempo compuesto, una apoyatura que antecede a una nota con puntillo a su vez ligada a otra nota, toma el valor completo de la nota con puntillo). La segunda categoría corresponde a la apoyatura breve (Ej. 2a); en ciertos casos (como cuando la nota principal pertenece a una serie de notas reiteradas, o cuando la nota principal es corta y es seguida por otras del mismo valor) la apoyatura debe interpretarse con un valor mucho más breve (pero aun así sobre el tiempo), como en los ejemplos 2b y 2c. Cualquiera que sea el caso, es característico que las dos notas estén ligadas y se toquen en *diminuendo*. Existe también la “apoyatura de paso”, que se usa exclusivamente como nota de relleno entre dos notas separadas por intervalo de tercera, y no se toca sobre el tiempo sino antes de éste (caso excepcional para la interpretación de una apoyatura).

Tanto la apoyatura larga común y corriente como la ocasional apoyatura breve, son recursos característicos del periodo Clásico, pero la notación e interpretación de

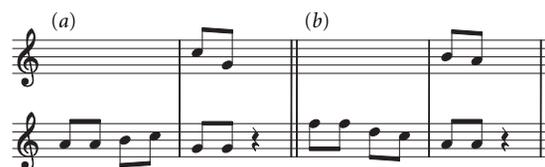
Ej. 2



la apoyatura antes de 1750 es un tema mucho más complejo y polémico. En la música de Bach, por ejemplo, existen casos en los que la apoyatura larga es inadecuada y el intérprete debe decidir cuándo acortar el adorno a una tercera o cuarta parte del valor de la nota principal, dependiendo del contexto melódico y armónico. El uso de la apoyatura como recurso expresivo improvisado fue común en el Barroco. Igual que muchos otros adornos (como el trino, con el cual suele asociarse), el hecho de que la apoyatura no se indicara en la notación no impidió su uso ni descartó su necesidad. En el recitativo vocal de finales del siglo XVIII, por ejemplo, se acostumbraba incluir una apoyatura en frases melódicas que terminaban con una misma nota repetida, como se muestra en el Ej. 3.

A lo largo del siglo XIX, los compositores comenzaron a escribir las apoyaturas largas con todas las notas implícitas, mientras que para la apoyatura breve se usaba el nuevo signo ♪ (con la plica y el ganchillo cruzados con una línea oblicua). El desacuerdo entre académicos del siglo XX sobre la interpretación de la apoyatura breve antes o después del tiempo, refleja las ideas contradictorias de los teóricos del siglo anterior. Tratados y tablas de ornamentación del siglo XIX sugieren que ambas interpretaciones eran comunes; en la práctica, la velocidad a la que se tocan dichas notas de adorno, en combinación con los sutiles matices rítmicos de una buena interpre-

Ej. 3



Ej. 4



tación, suelen dificultar al oído la labor de identificar con claridad si ocurren antes o sobre el tiempo.

La expresión “apoyatura doble” se ha usado en referencia a tres efectos distintos: dos apoyaturas simultáneas, la figura que se muestra en el Ej. 4, y el *portamento* (véase *GLISSANDO*, 2).

Apprenti sorcier, L' (El aprendiz de brujo). *Scherzo* sinfónico de Dukas (1897) basado en la balada *Der Zauberlehrling* de Johann Wolfgang von Goethe, basada a su vez en un diálogo de Luciano (siglo II d. C.). En la película *Fantasia* de Walt Disney, Mickey Mouse representa al aprendiz.

appuyé (fr. “apoyado en”). “Enfático”; véase *APPOGGIATURA*.

apreciación de la música. Término común en la primera mitad del siglo XX, en particular en el Reino Unido y en los Estados Unidos, usado para describir el proceso de aprender a escuchar la música culta. Implica no sólo el disfrute de la música, sino además un conocimiento que puede ayudar a pasar del deleite al “entendimiento” a quienes no tienen suficiente preparación. La “apreciación musical” se puso en boga tanto en las escuelas como entre el público en general, y sus principios y métodos siguen siendo la base de gran parte de la enseñanza de la música, en particular en los Estados Unidos.

1. Historia; 2. Técnicas.

1. Historia

La enseñanza de la apreciación musical se ha centrado en las obras canónicas del repertorio europeo occidental a partir del siglo XVIII y no siempre tiene un enfoque cronológico o histórico. En la primera mitad del siglo XX, los pioneros de esta disciplina estaban convencidos de las propiedades morales, espirituales y sociales de la música de arte. La publicación de libros que buscaban explicar y promover las obras serias en un lenguaje común y sin tecnicismos tuvo una amplia afluencia. Estas décadas también presenciaron el nacimiento de las transmisiones de radio y el impacto creciente del desarrollo de tecnologías anteriores como el gramófono y la pianola; de este modo, la experiencia musical se trasladó de la escena pública al hogar.

Muchas personas vieron en estos adelantos nuevas oportunidades para impulsar la apreciación de la música, en especial entre la población de menores recursos. Así, la idea de escuchar música fue promovida como una actividad valiosa en sí misma y, bajo el estímulo de la antigua noción de superación personal, se logró la participación musical de un amplio público. En Inglaterra, Percy Scholes y Walford Davies fueron muy populares con sus respectivos programas de radio en la BBC; el programa semanal de Antony Hopkins, *Talking about Music*, dedicaba cada emisión a una obra distinta y se transmitió durante más de 20 años. Iniciativas actuales de divulgación de la apreciación musical incluyen la serie de televisión *Howard Goodall's Big Bangs* (2000), la serie de radio *Discovering Music*, así como innumerables CD-ROMs y páginas de internet.

2. Técnicas

En la enseñanza de la apreciación musical, es necesario distinguir entre las artes de componer, interpretar y escuchar, actividades que requieren habilidades y preparación específicas. El aprendizaje de la escritura armónica a cuatro voces y el perfeccionamiento de las técnicas de ejecución instrumental contribuyen mínimamente a mejorar la capacidad de apreciación musical del escucha, por lo que el desarrollo de la apreciación musical más bien se centra en tres áreas básicas. Primero, se requiere de un repaso histórico general para ubicar las obras en su contexto individual; por lo general se centra la atención en la vida y obra de los “grandes” compositores y las circunstancias bajo las que compusieron sus obras principales. Segundo, es necesario el conocimiento de las formas musicales para que el escucha aprenda a distinguir la aparición y transformación de los temas melódicos principales, los patrones armónicos y la forma general de la obra. Tercero, es importante que el oyente conozca la terminología musical básica y aprenda a distinguir lo que implican términos formales como sonata y rondó, indicaciones expresivas y de tiempo, así como referencias armónicas (por ejemplo, la tónica y la dominante).

Es requisito indispensable escuchar cada obra muchas veces con atención (motivo por el cual la apreciación musical como disciplina educativa coincidió con la aparición de la música grabada). La repetición ofrece al escucha mayor posibilidad de comprensión mediante el reconocimiento del material temático y el lenguaje musical empleados. Una vez que se conoce bien la obra, ahondar en algún tipo de análisis determinado, como

puede ser el desarrollo temático, los métodos de modulación y orquestación o los patrones de tensión y relajamiento, el individuo incrementa la comprensión, el deleite y la discriminación entre obras musicales buenas y malas.

Véase también EDUCACIÓN.

MP

aprendiz de brujo, El. Véase *APPRENTI SORCIER, L.*

Après-midi d'un faune, **Prélude à "L"** (Preludio a la siesta de un fauno). Obra orquestal de Debussy (1894), “impresión” de un poema de Stéphane Mallarmé con coreografía y participación dancística de Vaslav Nijinski para los Ballets Rusos de Diaghilev (París, 1912). Debussy pretendía componer un *Prélude*, un *Interlude* y un *Paraphrase finale*, pero sólo completó el *Prélude aquarelle* (fr., “acuarela”). Título que en ocasiones se le otorga a una pieza musical de textura delicada.

Aquin, Louis-Claude d'. Véase *DAQUIN, LOUIS-CLAUDE.*

Arabella. Ópera en tres actos de Richard Strauss con libreto de Hugo von Hofmannsthal basado en su novela *Lucidor* (Dresde, 1933).

arabesque (fr., “arabesco”; al.: *Arabeske*). Término cuyo uso original se refería al estilo ornamental del arte y la arquitectura árabes. En música tiene dos acepciones: 1. En ballet, *arabesque* es una postura en la que el peso del cuerpo se apoya en una pierna y la otra se extiende horizontalmente hacia atrás; los brazos pueden adoptar posiciones diferentes. Con este significado, el término data por lo menos del siglo XVIII.

2. Composición florida y delicada, como por ejemplo las *Deux arabesques* para piano de Debussy.

Araia, Francesco (*n* Nápoles, 25 de junio de 1709; *m* después de 1761). Compositor italiano. Hizo su debut como compositor a los 14 años y para 1735 había compuesto óperas para varias ciudades italianas. En ese año fue nombrado *maestro di cappella* de la corte imperial rusa en San Petersburgo, donde radicó y compuso óperas y cantatas hasta 1759, año en que volvió a Italia. En 1762 fue llamado de nuevo a San Petersburgo para componer música para la coronación del emperador Pedro III, pero tras el asesinato de éste, volvió nuevamente a Italia para instalarse en Bolonia. No se sabe cuándo ni dónde murió.

ER

Aranjuez, Concierto de. Concierto (1939) para guitarra y orquesta de Rodrigo; el compositor lo arregló para arpa y orquesta.

Arban, (Joseph) Jean-Baptiste (Laurent) (*n* Lyons, 28 de febrero de 1825; *m* París, 9 de abril de 1889). Director y cornetista francés. Aunque su principal ocupación

fue como director de orquestas de salón e incluso de la orquesta de la Ópera de París, su obra pedagógica en el Conservatorio de París fue de particular importancia para las técnicas de ejecución de corneta y trompeta. Su método *Grande méthode complète pour cornet à pistons et de saxhorn* (París, 1864) se sigue usando en la actualidad. CF

árbol de campanas (in.: *bell tree*). Juego cromático de pequeñas campanas de copa montadas concéntricamente una encima de la otra en un mango; se tocan a menudo en *glissando*. A veces se le llamaba así a la *media luna turca del siglo XIX.

Arbre des songes, L' (El árbol de los sueños). Concierto para violín de Dutilleux (1979-1985).

Arcadelt, Jacques (n ?1505; m París, 1568). ?Compositor francés. Gran parte de su vida transcurrió en Italia. Al parecer, desde joven estuvo en contacto con los Medici y la ciudad de Florencia, y es posible que aproximadamente a partir de 1537 haya trabajado en Venecia. En 1551 viajó a Francia para entrar al servicio de Carlos de Lorraine y quizá también de Enrique II. Fue uno de los primeros compositores de madrigales (escribió más de 200) y su primer libro de madrigales a cuatro voces (1539) fue uno de los primeros grandes éxitos de la música impresa, con 33 ediciones a lo largo de un siglo. La mayor parte de sus 126 *chansons* fueron compuestas en Francia; prácticamente todas las últimas son homofónicas. DA/TC

arcata (it., "arcada"). En instrumentos de cuerda con arco se refiere al "golpe de arco"; después de este término suelen escribirse indicaciones como *in giù* (abajo) o *in su* (arriba). *Arcato*, "con arco", indica retomar el arco después de un pasaje en *pizzicato*.

arcicembalo. Término usado en Italia a mediados del siglo XVI por Nicola Vicentino para denominar un tipo de clavecín con 35 teclas por octava que puede producir microtonos. Véase TECLADO.

arco (al.: *Bogen*; fr.: *archet*; in.: *bow*). Vara, normalmente de madera, con pelo de caballo tenso entre sus extremos, que se usa para aplicar fricción a las cuerdas de un instrumento, lo que causa que vibren. El pelo debe estar tenso y debe aplicársele *brea u otro compuesto similar para provocar fricción contra la cuerda. El desarrollo del arco comenzó en Asia central aproximadamente en el 800 d.C., primero como un simple palo o tallo seco. Los arcos simples se tensan por la curvatura natural de la vara, como el arco de un arquero, que puede acentuarse con los dedos de la mano que sostiene el arco, actuando éstos sobre la vara y el pelo. En algunas

regiones de Asia y Europa, los primeros arcos consistían en una vara recta con el pelo atado holgadamente y el ejecutante podía tensarlo con los dedos de la mano del arco mientras tocaba.

En la Europa renacentista, la vara se volvió más recta y se insertó una *nuez de madera entre ésta y el pelo para elevarla al nivel del *talón. La nuez "movible" se fijaba en una ranura en la vara, pero durante el siglo XVII se incrementó la tensión tirando la nuez hacia atrás con un tornillo. Un violín o una viola barroca típica usaba una vara finamente afilada hecha de madera de *snakewood*, casi recta o ligeramente curvada hacia fuera.

A finales del siglo XVIII, fabricantes como François Tourte en París y John Dodd en Londres desarrollaron el arco moderno de violín, que hoy se conoce con el nombre de Tourte, cuya punta es más fuerte y mantiene el pelo, llamado también "cerdas", más lejos de la madera y con una curvatura interna que proporciona mayor resistencia. Los arcos modernos están fabricados de madera de pernambuco, pero en vista de que ésta se ha vuelto cada vez más cara y difícil de obtener, algunos fabricantes están experimentando con fibra de carbón y otros materiales sintéticos. Se fabrican también arcos más baratos hechos de fibra de vidrio y cerdas de *nylon* que son populares, pero aún nada es comparable al pelo de caballo y al pernambuco.

Al sostener el arco con la palma de la mano hacia abajo, como se hace siempre que el instrumento se sujeta horizontalmente (como en el caso del violín), la arcada hacia abajo (cuando el arco se pasa por las cuerdas) es la más potente; pero la arcada hacia arriba es más poderosa cuando el arco se sujeta con la palma hacia arriba, como en varios tipos de violines que se sostienen verticalmente, entre éstos las *gambas* (con la notable excepción del violonchelo y, a veces, del contrabajo). AB/JMO

arco (it.). "Arco"; *coll'arco* (con el arco), indicación para retomar el arco después de un pasaje en *pizzicato*.

arco musical. El instrumento de cuerda más antiguo y simple (se debate acerca de si surgió primero el arco del arquero o el arco musical). Se encuentra en todo el mundo y consiste solamente en una vara flexible con una cuerda (o cuerdas) tensa entre sus extremos. Algunos armónicos de la cuerda pueden hacerse resonar si el ejecutante sostiene el arco con la boca; también pueden producirse distintos armónicos al graduar la abertura de un resonador de calabaza apoyado contra el pecho del ejecutante (como en el *berimbau* brasileño).

Pueden obtenerse otras notas presionando la cuerda con el pulgar, un palo u otro objeto. Se utilizan técnicas de ejecución diferentes, como puntear, golpear o frotar la cuerda, o bien raspar las ranuras talladas a un lado de la vara. JMO

arch form (in.). Véase FORMA DE ARCO.

Archer, Violet (Balestreri) (n Montreal, 24 de abril de 1913; m Ottawa, 21 de febrero de 2000). Compositora, pianista y maestra canadiense. Estudió en el McGill Conservatorium de Montreal y en los Estados Unidos con Bartók y Hindemith. Fue maestra en McGill, en el North Texas State College, en la Universidad de Oklahoma y, de 1962 a 1978, en la Universidad de Alberta. Su música, con influencias del paisaje y el folclor canadienses, incluye una ópera y muchas obras orquestales, corales, de cámara y para piano. ABUR

📖 K. MACMILLAN y J. BECKWITH (eds.), *Contemporary Canadian Composers* (Toronto, 1975).

archet (fr.). “Arco”.

“Archiduque”, Trío. Sobrenombre del *Trío para piano en si bemol* op. 97 de Beethoven, dedicado a su patrono el archiduque Rodolfo de Austria (1810-1811).

archilaúd (it.: *arciliuto*). *Laúd con cuerdas graves que corren a un costado y paralelas al diapasón y se afinan diatónicamente. Las cuerdas parten de un clavijero independiente dispuesto en una extensión del brazo. Es un instrumento similar a la *tiorba, pero con el cuerpo más pequeño y las cuerdas principales más cortas. Mientras que el archilaúd tiene dos *órdenes con la afinación del laúd renacentista común, la tiorba suele tener encordadura simple con *afinación discontinua.

archivos sonoros. Colecciones de grabaciones comerciales agotadas en formatos diversos, junto con grabaciones radiofónicas discontinuadas (a partir de principios de 1930) y grabaciones comerciales no distribuidas comercialmente (que han sobrevivido en copias únicas o copias de éstas). La mayoría de las grabaciones antiguas que han sobrevivido datan de después de 1900, aunque existen algunas grabaciones precursoras que se remontan a 1877. Las colecciones institucionales más antiguas fueron grabaciones de campo etnomusicológicas hechas con el fonógrafo de *cilindro de Edison; la primera fue la Phonogrammarchiv de la Akademie der Wissenschaften de Viena, seguida por la Berlin Phonogrammarchiv de comienzos de siglo. En 1912 Bartók escribió que había hecho entrega de alrededor de 1 000 cilindros fonográficos al Museo Etnográfico de Budapest.

Durante el periodo de la entreguerra se reunieron varias colecciones, muchas de ellas pertenecientes a esta-

ciones de radio. La colección de la Biblioteca del Congreso en Washington, DC, se inició a partir de una serie de donativos de la compañía discográfica Victor en la década de 1920, expandiéndose gracias al programa American Folk Song, dando como resultado el establecimiento de un laboratorio moderno de grabación en 1940. La idea del archivo sonoro no tuvo gran arraigo sino hasta el establecimiento de colecciones nacionales después de la segunda Guerra Mundial. En el Reino Unido, el British Institute of Recorded Sound fue la obra de la vida completa de un solo hombre, Patrick Saul; inaugurado en 1955, se convirtió en parte de la British Library en 1983, y poco después pasó a ser el National Sound Archive. LF

Arditi, Luigi (n Crescentino, 22 de julio de 1822; m Hove, mayo de 1903). Compositor y director italiano. Estudió en el Conservatorio de Milán y se inició en la música como violinista. Antes de los 20 años de edad su ópera *I briganti* (compuesta en 1841) se escenificó en Milán y para 1843 era director de ópera en Vercelli. Ese mismo año realizó un viaje a La Habana, donde escribió y produjo su ópera *Il corsaro*. Realizó giras como director en las principales ciudades de América del Norte, viajó a Constantinopla en 1856 y se estableció en Londres en 1858, donde fue designado director del Queen's Theatre. Dirigió en el Covent Garden y otros teatros, y produjo por primera vez en Inglaterra obras como *Mefistofele* de Boito y *Cavalleria rusticana* de Mascagni. Dirigió también los Promenade Concerts (Proms) en el Covent Garden (1874-1877). Autor de muchas óperas y una abundante cantidad de canciones y danzas, se le recuerda principalmente por dos conocidas canciones vals, *Il bacio* (El beso, 1860) y *Parla* (1870). Publicó sus memorias bajo el título *My Reminiscences* (Mis recuerdos, Londres, 1896).

PGA/RP

ardito (it.). “Audaz”; *arditamente*, “con decisión”, “atrevidamente”.

Arenski, Anton Stepanovich (n Novgorod, 30 de junio/12 de julio de 1861; m cr Terioki, Finlandia [hoy Zelenogorsk, Rusia], 12/25 de febrero de 1906). Compositor ruso. Estudió con Rimski-Korsakov en el Conservatorio de San Petersburgo y tiempo después fue maestro de armonía y contrapunto en el Conservatorio de Moscú (tuvo entre sus alumnos a Medtner, Rajmaninov y Scriabin). En 1895 regresó a San Petersburgo como director de capilla de la corte imperial, retirándose en 1901 con una generosa pensión que le permitió entregarse por completo a la composición.

Rimski-Korsakov tuvo razón al comentar en su libro *Historia de mi vida musical*: "Arenski pronto pasaría al olvido"; aun así, se siguen interpretando ocasionalmente su primer *Trío para piano* (1894) y sus *Variaciones sobre un tema de Chaikovski* (1894). Compuso tres óperas, música para piano, canciones, música de cámara y obras orquestales diversas como dos sinfonías (no. 1, 1883; no. 2, 1889), un *Concierto para piano* (1882) y un *Concierto para violín* (1901). Rimski-Korsakov comparó el estilo musical de Arenski con el de Anton Rubinstein, seguramente porque los dos reflejan claras influencias de otros compositores. En cuanto al estilo ecléctico de Arenski, es innegable la notoria influencia de Chopin, Mendelssohn, Chaikovski y del propio Rimski-Korsakov. Arenski murió de tisis tras largos años de adicción a la bebida y al juego que afectaron su salud y situación económica. GN/MF-W

Arezzo, Guido d'. Véase GUIDO D'AREZZO.

Argentina. Véase AMÉRICA LATINA, 3.

Argento, Dominick (n York, PA, 27 de octubre de 1927).

Compositor estadounidense. Estudió en el Peabody Conservatory, en la Eastman School y tomó clases privadas con Weisgall, quien le inculcó el gusto por la ópera. Profesor de composición de la Universidad de Minnesota (1959-1997), en 1964 colaboró en el establecimiento de la Ópera de Minnesota. En un estilo operístico que concede particular importancia a los efectos teatrales y al lirismo italiano, ha compuesto óperas como *Christopher Sly* (Minneapolis, 1963), *Postcard from Morocco* (Minneapolis, 1971), *A Water Bird Talk* (Brooklyn, 1975), *The Voyage of Edgar Allan Poe* (St Paul, 1985) y *Casa Nova's Homecoming* (St. Paul, 1995). Ha escrito también obras corales y canciones. PG

aria (it., "aire"; al.: *Arie*; fr.: *air*). Canción autónoma para voz sola, que por lo general forma parte de una ópera u otra obra grande.

1. Origen y significados; 2. El aria en la ópera italiana; 3. Aria y *air* en otros contextos.

1. Origen y significados

La canción como forma musical autónoma es universal y existe desde tiempos inmemoriales, pero su asociación con la palabra "aria" data del siglo XVI, con la generalización de la frase "l'aere veneziano" (a la manera veneciana) para referirse a una canción en ese estilo. En la colección impresa de canciones para voz sola de Caccini, *Le nuove musiche* (1602), la diferencia entre el "aria" y el "madrigal" estribaba en el texto estrófico del aria con repetición idéntica de la música o ligeras

variantes con cada estrofa. El término no tardó en usarse para denominar las partes de óperas, oratorios y cantatas que formalmente eran canciones líricas, y diferenciarlas de las partes discursivas de los *recitativos. Hacia 1650, esta aplicación del término se generalizó hasta establecerse como su significado principal (véase *supra*, 2); mientras que una canción escrita como pieza individual era denominada "canzona", "canzonetta", "arietta", "Lied", "Gesang" o "chanson". En el periodo Clásico, el aria de concierto con acompañamiento orquestal se desarrolló, a imitación del aria operística, como un recurso de lucimiento para cantantes solistas en conciertos públicos, mientras que los otros términos antes mencionados se reservan para canciones con acompañamiento de teclado, arpa o guitarra.

El término "aria", o su equivalente en francés *air*, se usó también como nombre de una danza de suite melódica y en forma binaria, o bien para obras como *Aria mit verschiedenen Veränderungen* (Aria con variaciones); título con el cual se publicaron las Variaciones "Goldberg" de Bach. En el siglo XVIII, la palabra "aria" se usaba en Inglaterra como sinónimo de "canción", de "melodía" (en referencia a una voz individual de un himno), o "carácter melódico" (como la referencia de un crítico sobre el carácter "carente de aire" ["*wanting in air*"] de una de las sinfonías de Haydn).

2. El aria en la ópera italiana

La canción estrófica, con o sin variaciones, es el tipo más antiguo de aria operística. Una de las más complejas es "Possente spirito", del *L'Orfeo* de Monteverdi (1607), que destaca por una magnífica elaboración de largos melismas y adornos, elementos característicos de las arias más notables. Hacia 1650, el número usual de cuatro o cinco estrofas se redujo a dos, y la forma musical, en un inicio muy variable, se unificó en ABB', ABA' o ABA, cada sección conformada por una o dos frases complementarias. Esta brevedad formal abrió la posibilidad de componer hasta 40 o 50 arias para una misma ópera. El acompañamiento instrumental más común a lo largo del siglo XVII era el continuo; asimismo, entre las estrofas solían intercalarse **ritornellos* instrumentales a tres y cinco partes. El *aria concertata*, aparecida en 1640, introdujo la combinación de líneas melódicas vocales e instrumentales y el acompañamiento instrumental para la voz.

A partir de 1670 se generalizó la forma ABA o **da capo*, llamada así porque al final de la sección B, el término *da capo* indicaba la repetición de la sección A.

Ésta por lo general consistía de una melodía simple formada por una frase antecedente y una consecuente, con una semicadencia a la mitad; en ocasiones, la frase consecuente se ampliaba con alguna repetición. Las principales innovaciones de esta etapa fueron el *motto* inicial (breve sección declamatoria que interrumpía y retomaba la frase), la “coda” final (sección final similar al *motto*), y el juego imitativo entre la voz y el bajo. Estos recursos fueron usados abundantemente por Legrenzi y Alessandro Scarlatti; la ópera *Eraclea* (1700) de Scarlatti es un magnífico ejemplo (véase ÓPERA, 3 y 5).

Entre 1700 y 1760, el forma *da capo* ampliada se convirtió en el modelo convencional, al menos en la *opera seria*. Dos estrofas conforman el texto, ya sean del mismo o de distinto tamaño. La sección A es una entidad completa en forma binaria en que la primera frase se repite dos veces, con una cadencia intermedia y un *ritornello* en tonalidad de dominante (o en relativo mayor cuando la tonalidad del aria es menor); la frase se repite al final en la tónica, con reiteración de palabras y melismas y un trino final que prepara una **cadenza* solista que concluye con la repetición del *ritornello* en tonalidad de la tónica. La sección B, desarrollada a partir de la segunda estrofa, solía ser más corta y menos estable, pasando por varias tonalidades vecinas. Para terminar, la primera estrofa se repetía nuevamente dos veces en la recapitulación de la sección A. El acompañamiento, principalmente a cargo de las cuerdas, dejaba al cantante la responsabilidad del color musical.

Metastasio, quien en la década de 1720 se convirtió en el libretista más prominente de *opera seria*, tuvo el acierto de incorporar símiles que se prestaban para la representación musical (pájaros, viento, flechas, guerras e imágenes similares). Las dos estrofas de sus arias solían expresar emociones contrastantes o complementarias, en especial cuando el personaje atravesaba por momentos de indecisión, oportunidad aprovechada por los compositores para dar un tratamiento distinto a la sección B, con cambios de tonalidad, modo, metro o tiempo. La recapitulación de la sección A también fue susceptible a variaciones con adornos y a una *cadenza* más espectacular que no necesariamente aparecían por escrito en la partitura. En ocasiones no se repetía el *ritornello*, en cuyo caso la indicación *da capo* se sustituía con el término *dal segno* (desde el signo). En manos de Vinci o Hasse, un aria podía durar hasta 12 o 15 minutos causando una ruptura total en la acción

dramática, con el cantante de pie al centro del escenario y de frente al público, ignorando por completo a los otros personajes, incluso al que las palabras estaban dirigidas.

A mediados del siglo XVIII, las críticas contra el *aria da capo* propiciaron la búsqueda de diferentes maneras para reducirla, por lo general haciendo la segunda A más breve, sin abandonar la tonalidad de tónica. Otro recurso más drástico consistió en reducir la sección A binaria a un enunciado único para las dos estrofas del texto. Esta forma, en su momento llamada “cavatina”, predominó en la ópera *Montezuma* (1755) de Graun. Una modificación posterior de *aria da capo* llegó a parecerse a la forma **sonata* al finalizar la sección A en tonalidad de dominante y a la repetición retomar la tonalidad de tónica, como el aria “Zeffiretti lusinghieri” de la ópera *Idomeneo* (1781) de Mozart. Otras formas se originaron en la *opera buffa* (véase ÓPERA, 6), como la forma binaria simple ABA'B'. Para los personajes serios de *opera buffa*, los compositores acostumbraban componer arias en el estilo de la *opera seria*, mientras que para personajes cómicos como Figaro, usaban mayor variedad de formas y recursos, como canciones que se prestaran para acompañarse con palmadas e interrupciones repentinas para la participación en las acciones escénicas.

A partir de la década de 1770 comenzó a evolucionar un nuevo tipo de aria de lucimiento para la *prima donna* y los personajes principales, denominada *rondò* (no confundir con el rondó instrumental; véase FORMA RONDÓ). En esta forma, la repetición de la melodía rompe con la forma *da capo* e introduce un cambio con nuevo material melódico a un tiempo más rápido (“Dove sono” de *Le nozze di Figaro* de Mozart es un buen ejemplo). Otro recurso común fue la aún más rápida “stretta”, que sirvió para abreviar esta sección repetida y alcanzar un final más brillante. A partir de estas dos formas evolucionó la *cabaletta cantabile*, común para el despliegue virtuosístico de las grandes luminarias de la ópera del siglo XIX. Para la época de Rossini, esta forma había desplazado casi por completo a los otros tipos de aria en óperas cómicas y serias por igual (sirva como ejemplo “Io sono docile”, de *Il barbiere di Siviglia*, 1816). La forma *cabaletta cantabile* a menudo se ampliaba con introducciones en recitativo y pasajes arioso denominados “scena”, así como con interpolaciones entre las dos secciones principales que incluían acciones escénicas, entradas de otros personajes e incluso un coro, como en “Casta diva” de

Norma (1831) de Bellini, aria en que la parte cantabile comienza con una flauta que anticipa la línea vocal. Para esta época, muchas arias destacaban por un rico color orquestal que a veces incluía un *obbligato*, como el de trompeta en “Cercherò lontana terra”, de *Don Pasquale* (1845) de Donizetti.

Para finales del siglo XIX, el aria como entidad autónoma comenzó a desaparecer y las formas se volvieron más variadas; las tradicionales y altamente predecibles *cabaletta* y *stretta* dejaron de gustar y el propio Verdi, en sus últimos años, buscó transformar la ópera convencional de “números” sucesivos en una forma operística fluida y continua que pudiera expresar la acción dramática de manera más realista y sin interrupciones artificiales. La canción como pieza escénica tendió nuevamente a conformar un movimiento de carácter uniforme, como una “romanza”, o bien una pieza elaborada que respondiera a las emociones cambiantes del personaje, como en “Ritorna vincitor” de *Aida* (1871). Con las obras de Puccini y el *verismo, el aria perdió toda expectativa de apegarse a una forma particular y difícilmente podía separarse del resto de la obra, de manera que el término mismo comenzó a perder su significado original.

3. Aria y air en otros contextos

En la **tragédie lyrique* francesa del siglo XVIII, el equivalente al *aria da capo* se denominó, confusamente, “ariette”, y cada uno de los cinco actos solía comenzar con una. Por otra parte, el término *air* se reservaba para denominar breves secciones *arioso* del recitativo. En las canciones de grandes dimensiones de las óperas francesas a lo largo de casi todo el siglo XIX, predominó la forma ternaria, como en “Je dis que rien ne m’épouvante”, de la ópera *Carmen* (1875) de Bizet. El *couplet*, canción de corte popular con dos estrofas y un refrán, fue un género característico de la **opéra comique* que se inclinó por la canción de carácter, como “Votre toast” de *Carmen*. Las óperas vernáculas de otros países se inclinaron por las canciones estróficas simples o en forma rondó que difícilmente podían elevarse a la categoría de “aria”. Mozart importó las arias italianizadas en sus **Singspiel*; asimismo, *Die Zauberflöte* contiene canciones estróficas para Papageno y arias modificadas (en forma sonata) para Pamina (*Ach, ich fühl’s*) y la Reina de la Noche (*Der Hölle Rache*). Beethoven, Weber y Wagner (en sus primeras óperas) continuaron esta tradición, pero el aria ya no tuvo cabida en los dramas musicales posteriores de Wagner.

Como parte integral del oratorio, el aria siguió un camino muy similar al de la ópera seria. En sus oratorios ingleses, Handel estructuró arias con mayor libertad formal que en sus óperas al estilo italiano, partiendo por lo general de la forma *da capo* y combinando elementos de aria, recitativo y coros en seguimiento de la acción dramática. Las cantatas italianas para solista de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII contenían arias bajo el modelo operístico. Bach, en sus cantatas y pasiones eclesiásticas, recurrió con frecuencia a la forma *da capo*, pero amplió significativamente el rango del color instrumental en sus acompañamientos. La mayor parte de los oratorios del siglo XIX fueron conservadores en los tipos de arias que usaron, evitando la *cabaletta* y otras piezas de exhibición. Para la época en que Elgar compuso la ópera *The Dream of Gerontius* (1900), el “aria” como tal ya era parte del pasado.

NT

aria de salida (it.: *aria di sortita*; in.: *exit aria*). En la *opéra seria* italiana del siglo XVIII, la primer aria cantada por cada uno de los personajes principales. Invariablemente ocupaba la parte final de una escena, después de lo cual el cantante abandonaba el escenario. JBE
Ariadne auf Naxos (Ariadne en Naxos). Ópera en un acto de Richard Strauss con libreto de Hugo von Hofmannsthal; la primera versión (Stuttgart, 1912) se presentó junto con una versión condensada de *Le Bourgeois gentilhomme* (1670) de Molière, obra para la que Strauss había escrito música incidental, pero después se escenificó como obra independiente con un nuevo prólogo (Viena, 1916).

Ariane et Barbe-bleue. Ópera en tres actos de Dukas con libreto de Maurice Maeterlinck basado en Charles Perrault (París, 1907).

Arianna, L’. Ópera (*tragedia*) en un prólogo y ocho escenas de Monteverdi con libreto de Ottavio Rinuccini (Mantua, 1608); la partitura original se ha perdido y sólo se conserva la parte del *Lamento d’Arianna*. Alexander Goehr compuso una ópera con el mismo libreto de Rinuccini (Londres, 1995).

arietta (it., dim. de *aria*). Canción operística, más corta y menos desarrollada que el *aria. El término se usó por vez primera a mediados del siglo XVII.

ariette (fr.). En la ópera francesa del siglo XVIII, un *aria da capo* en el estilo italiano; en la **opéra comique*, una canción simple y breve.

Ariettes oubliées (*Ariettes* olvidadas). Seis canciones de Debussy para voz y piano con poemas de Paul Verlaine (1885-1887).

Ariodante. Ópera en tres actos de Handel con libreto adaptado de *Ginevra, principessa di Scozia* (1708) de Antonio Salvi, basado en *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto (Londres, 1735). Méhul escribió una ópera en tres actos sobre el mismo tema, con libreto de François-Benoît Hoffman (París, 1799).

arioso (it.). 1. En la música vocal, término que indica un estilo lírico de interpretación, a diferencia del estilo declamatorio.

2. Por extensión, un breve pasaje de *recitativo con acompañamiento y metro regular de carácter melódico.

3. Aria breve en óperas de compositores como, por ejemplo, Handel.

4. Aceptación poco común para referirse a una pieza o pasaje instrumental de carácter lírico (como la *Sonata para piano* op. 110 de Beethoven).

Ariosti, Attilio (Malachia [Clemente]) (*n* Bolonia, 5 de noviembre de 1666; *m* Inglaterra, ?1729). Compositor italiano. Hijo ilegítimo de la familia noble Ariosti, en 1688 ingresó como Frate Ottavio al monasterio Servite de Bolonia. En 1697, al cabo de una breve estancia en la corte de Mantua, fue enviado a Berlín como *Kapellmeister* de la princesa electora Sophia Charlotte, pero en 1703, a causa de su postura controversial como clérigo católico en una corte protestante, fue reclamado en Italia. Sin embargo, en lugar de esto entró al servicio de la corte austriaca como representante diplomático de José I en Italia; llevó una vida de lujos que estuvo a punto de costarle su expulsión de la orden monástica en 1711. A partir de 1716 se desempeñó exitosamente en Londres –asociado con Handel en la Royal Academy of Music–, pero todo rastro suyo desaparece a partir de 1728. Además de óperas, compuso muchas obras interesantes para *viola d'amore*, las cuales fueron muy populares en su tiempo. Algunas de sus obras se han transcrito para la viola y el violonchelo modernos. DA/ER

arlecchinesco (it.). Música con espíritu de arlequín.

Arlecchino (Arlequín). Ópera en un acto de Busoni con libreto propio (Zürich, 1917).

Arlen, Harold [Arluck, Hyman] (*n* Buffalo, NY, 15 de febrero de 1905; *m* Nueva York, 23 de abril de 1986). Compositor estadounidense. Entre sus canciones destacan “Get Happy”, “Stormy Weather”, “It’s Only a Paper Moon”, “That Old Black Magic” y “Over the Rainbow” (*The Wizard of Oz* [El mago de Oz], 1939). Compuso también música incidental como *St Louis Woman* (1946). PGA/ALA

Arlésienne, L' (La mujer de Arles). Música incidental de Bizet para el drama de Alphonse Daudet (París, 1872); consiste en 26 partes, algunas de las cuales usó también en el ballet de *Carmen*. Existen dos suites orquestales sobre esta obra, una de Bizet (1872) y otra, póstuma, de Ernest Guiraud (1879).

armadura. Grupo de signos de sostenido o bemol escritos al comienzo de una composición (después de la clave) o en el curso de una composición (por lo general después de una doble barra) para indicar la *tonalidad de la música. Por su posición en el pentagrama, los signos muestran cuáles notas deben tocarse sostenidas o bemoles consistentemente a lo largo de toda la pieza, en todas las octavas, estableciendo así la tonalidad principal de la música. El Ej. 1 muestra las 14 armaduras comunes, relativas a todas las tonalidades diatónicas mayores y menores. Cada armadura indica una de dos tonalidades: la nota blanca representa la tonalidad mayor, la negra la tonalidad menor con la misma armadura (la “relativa” menor, con la nota fundamental a distancia de tercera menor inferior a la tonalidad mayor).

Las notas principales de las armaduras “sostenidas” ascienden una quinta justa con la adición de cada sostenido, y la nota principal mayor está siempre un semitono arriba del último sostenido; las notas principales de las armaduras “bemoles” descienden una quinta justa con la adición de cada bemol, y la nota principal mayor está siempre una cuarta justa por debajo del último bemol (es decir, la correspondiente al penúltimo bemol). El orden de los sostenidos en la armadura también es por quintas ascendentes; el orden de los

Ej. 1



bemoles es por quintas descendentes y equivalente al orden inverso de los sostenidos.

Las tonalidades con seis sostenidos (*fa#* mayor y *re#* menor) son los equivalentes *enarmónicos de las tonalidades con seis bemoles (*solb* mayor y *mib* menor); las tonalidades con siete sostenidos (*do#* mayor y *la#* menor) son los equivalentes enarmónicos de las tonalidades con cinco bemoles (*reb* mayor y *sib* menor). Los compositores utilizan una u otra armadura de acuerdo con la conveniencia y la familiaridad, pero el “color tonal” puede también influir en su elección: por ejemplo, se supone que las tonalidades sostenidas sugieren colores brillantes, y las bemoles, colores sobrios (véase COLOR Y MÚSICA).

Aunque el uso de un bemol como armadura está en la notación en pentagrama más antigua (siglos XI-XII), la asociación de una armadura inicial con una tonalidad particular no ocurrió sino hasta el siglo XVIII. Los principios modales de la música medieval a menudo dieron origen a armaduras “parciales” en que las distintas voces tenían armaduras diferentes; las más graves solían tener un bemol más que las agudas. Los sostenidos en las armaduras no se hicieron comunes sino hasta el siglo XVII. Durante los periodos renacentista y barroco se utilizó un mayor rango de tonalidades de lo que sugieren las armaduras: las piezas en tonalidades menores a menudo se escribían con un bemol menos y en tonalidades mayores con un sostenido menos de lo normal en la actualidad, a la vez que las alteraciones “faltantes” aparecían regularmente en el curso de una pieza donde la notación moderna los incluiría en la armadura.

A finales del siglo XIX y en el XX, el cromatismo y la atonalidad contribuyeron al declive de la utilidad de la armadura. A la vez, algunos compositores experimentaron con armaduras “híbridas” e incluyeron tanto sostenidos como bemoles para llamar la atención sobre ciertas características tonales especiales en su música.

Véase también ALTERACIONES; CÍRCULO DE QUINTAS; MÚSICA FICTA; TONALIDAD. PS/JN

armadura parcial. Véase ARMADURA; MÚSICA FICTA.

Armide. Ópera en cinco actos de Gluck con libreto de Philippe Quinault basado en el poema de Torquato Tasso *Gerusalemme liberata* (1581) (París, 1777). Existen cerca de 50 óperas basadas en esta historia de Tasso, compuestas por autores como Lully (1686), Handel (*Rinaldo*, 1711), Jommelli (1770), Salieri (1771), Haydn (1784), Rossini (1817) y Dvořák (1904).

armonía. 1. Introducción; 2. Historia y teoría hasta 1900; 3. Historia y teoría a partir de 1900; 4. Práctica y principios; 5. La armonía a partir de 1900.

1. Introducción

La mayoría de las definiciones que ofrecen los diccionarios sobre este concepto musical tan conocido señalan su permanente ambigüedad y tienden a interpretar aspectos que abarcan desde la textura hasta la estética, con definiciones como: “combinación de sonidos musicales simultáneos que forman acordes y progresiones armónicas”; “efecto agradable que resulta de la distribución correcta de las partes; concordia; unidad” (*Pocket Oxford Dictionary*). La ambigüedad es, por una parte, estética, y está en la implicación de que sólo las consonancias placenteras pueden ser propiamente armoniosas; por otra parte, la ambigüedad es de textura, en tanto que es posible distinguir (en la música real y no en simples ejercicios técnicos) entre caminos armónicos, en los que se relacionan sonidos simultáneos, y caminos contrapuntísticos, en los que se relacionan sonidos sucesivos. Mientras que la historia de la teoría musical parece depender exclusivamente de dicha distinción entre armonía y *contrapunto, es evidente que la evolución de la naturaleza de la composición musical a lo largo de los siglos siempre ha considerado la interdependencia entre las dimensiones espaciales vertical y horizontal de la musical, en ocasiones integradas y en otras como recurso de tensión.

El enorme valor que las sociedades civilizadas confieren a la música que no sólo es armónica sino armoniosa, parece ser un resultado natural y correcto. Aún cuando la melodía vocal pura sin acompañamiento le anteceda históricamente y dicha música haya sido receptáculo de cualidades espirituales y líricas relevantes (canto llano, canción popular), existe una clara correspondencia entre el concepto de sociedad como un bien público de respaldo mutuo, y las manifestaciones de música concertada y teatral aceptadas colectivamente como manifestaciones “civilizadas”. La interpretación colectiva, como el canto de diferentes líneas vocales interdependientes con un mismo texto, puede considerarse el equivalente musical de una democracia civilizada. Tanto un himno como un himno nacional engloban la armoniosidad de rituales y creencias compartidas, mientras que instrumentos específicos como el órgano, el piano o la guitarra, a menudo denominados “instrumentos armónicos”, ofrecen un soporte armónico de acordes, sin el cual la línea melódica parecería incompleta. El desarrollo de la música popular del siglo XX sirvió para reforzar la función de soporte de la armonía con acordes, inseparable del discurso y de la comunicación musical. Tanto en esta música como

en la litúrgica, los “instrumentos armónicos” bien pueden ser electrónicos.

2. Historia y teoría hasta 1900

Desde la época de la cultura griega clásica, muchos escritores han disertado en torno a la naturaleza acústica de la armonía y sus efectos físicos y emocionales. Las investigaciones sobre la formación de los intervalos musicales o la construcción de determinadas escalas o modos anteceden por siglos a los primeros estudios de la combinación vertical de dos o más notas. Después de que a comienzos del siglo XVII los nuevos adelantos colocaron al recitativo con acompañamiento de acordes al frente de la práctica cultural, debieron transcurrir más de 100 años para que la palabra “armonía” apareciera en el título de una composición musical. Además, las investigaciones teóricas sobre la armonía comenzaron mucho tiempo antes de la publicación del tratado de Rameau (*Traité de l'harmonie*, 1722) y han continuado después de lo que muchos consideran el último ejemplo más significativo de proporciones similares, el *Harmonielehre* de Schoenberg, aparecido en 1911.

Tratados como éstos tienden a compartir ideas y valores íntimamente vinculados con la evolución de la tonalidad y de la composición tonal entre 1700 y 1900, de Monteverdi a Richard Strauss. El principio fundamental es que la armonía implica armoniosidad, es decir que crea un efecto placentero, respetando determinadas reglas compositivas establecidas que derivan de la idea de que no todos los acordes son iguales y que la combinación de diferentes notas de la escala genera diferentes grados de estabilidad e inestabilidad, de consonancia y disonancia. La sensación de que la música comunica tanto procedimientos como efectos mediante la diferenciación entre consonancia y disonancia, así como por medio de reglas establecidas para moverse entre estos dos tipos de armonía, estaba perfectamente establecida antes de 1700, época en la que predominaban las composiciones contrapuntísticas.

La estructuración de las frases y las formas musicales para obtener una puntuación final convincente, es decir las cadencias, fue una fuente productiva para el desarrollo y la divulgación de la teoría armónica; la integración de ambos principios alcanzó la cumbre de la sofisticación técnica y del poder expresivo en la música de Handel y Bach. Estudios de los procedimientos repetidos constantemente por estos maestros permitieron tanto a Rameau como a los teóricos posteriores la codificación de una práctica armónica. La tendencia

general del siglo XVIII a concebir la música a partir del *bajo fundamental como base o raíz de los acordes, concepto que fue desplazando gradualmente la noción anterior de análisis armónico basada en el *bajo cifrado, contribuyó también a la idea de que las reglas de la práctica armónica eran tan lógicas como aceptables y deseadas. Para el aprendizaje, se daba a los estudiantes ejercicios técnicos simples para la resolución de las disonancias y la construcción de progresiones armónicas coherentes, como preparación para la composición real y libre en la que dichas reglas se respetaban, pero ocasionalmente también se rompían. Una de las reglas más difundidas fue la prohibición del movimiento paralelo de las voces en intervalos de quinta y octava, con lo cual se logró una relativa independencia del movimiento de las voces que refuerza la interdependencia de la armonía y el contrapunto.

3. Historia y teoría a partir de 1900

El verdadero potencial para llevar a cabo un estudio realista de la naturaleza de las estructuras y las funciones armónicas de la música tonal partió de la propuesta de Heinrich Schenker en el siglo XX, que daba prioridad a los procedimientos contrapuntísticos básicos de fondo como elemento determinante de dichas estructuras (véase ANÁLISIS, 3). A partir de una idea en que las progresiones y las relaciones de los acordes en la superficie musical –con sus duplicaciones, su espaciamiento y sus colores instrumentales– son de menor importancia y significación que las estructuras simples reducidas a dos voces fundamentales, Schenker formuló una de las teorías musicales más radicales del siglo XX; su presentación fue más aún impactante por su determinación a limitarse al estudio de las “obras maestras” de los periodos Barroco, Clásico y Romántico. La alternativa no menos radical, propuesta por *Schoenberg, que plantea la superficie musical como la esencia misma y niega la existencia de una nota “no armónica” (contradiendo así los elaborados conceptos de Schenker sobre la prolongación, la elaboración contrapuntística y la armonía de fondo), trajo un cambio que permitió la clasificación de todo acorde formado por la sobreposición de tres a 12 notas a partir de un bajo o nota fundamental y sus intervalos respectivos. Sin embargo, para la conformación de una disciplina pedagógica eficaz, la teoría armónica siempre ha sido más dependiente de los principios que rigen las progresiones que de las diferentes estrategias para la clasificación de los acordes.

4. *Práctica y principios*

Por muchas razones, la indicación más importante para la práctica armónica tonal no se refiere a la disposición vertical sino a la dimensión horizontal. Los libros de texto indican que una buena armonía se logra cuando las notas constitutivas de cada uno de los acordes alcanzan un equilibrio entre la independencia y la interacción de las voces; los corales de Bach se usan como modelo perfecto de esta armonización, como se muestra en el Ej. 1. Las prácticas armónicas de los periodos Barroco, Clásico y Romántico, en gran medida se ciñeron esencialmente a los principios aceptados de la conducción de voces derivada de una concepción vocal, incluso a una línea de bajo que demandaba moverse por saltos interválicos más que por grados conjuntos. Esta armoniosidad se reforzaba con principios de estructuración rítmica y de organización formal que ponían énfasis en la regularidad de la estructuración de la frase musical como norma, así como en la clara distinción jerárquica entre partes más fuertes o acentuadas dentro de la métrica imperante y partes más débi-

les inevitablemente perceptibles como complemento intermedio o vínculo entre las partes fuertes, de manera que la jerarquía de las relaciones armónicas tonales pudiera integrarse.

La noción de integrar a la educación musical ejercicios de armonía con reglas fijas ayudó a reforzar el hecho reconocido de que la aplicación de las reglas de la armonía de ninguna manera implicaba un condicionamiento estilístico para el compositor; tampoco implicaba que al pasar de formas pequeñas a formas más extensas, el compositor tuviera la necesidad de cambiar la conformación armónica por una armonía libre o una serie de reglas por otras. Un movimiento sinfónico de 20 minutos de duración escrito por Mahler se moverá en un espectro tonal mucho más amplio que el de un movimiento de 10 minutos escrito por Haydn, y tendrá una paleta armónica más cromática y elaborada, con mayor proporción de contraste entre las consonancias y las disonancias. Conforme la resolución explícita de la disonancia se vuelve cada vez menos imperativa, la gramática armónica básica de Haydn y Mahler es

Ej. 1

The image displays a piano arrangement of the chorale 'Nun ruhen alle Wälder' by Johann Sebastian Bach. The score is presented in three systems, each with a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C). The music features a variety of chordal textures and melodic lines, with some notes marked with accents and slurs. The bass line is particularly active, often moving in intervals that are not strictly stepwise, reflecting the vocal-style approach mentioned in the text.

Bach, armonización del coral Nun ruhen alle Wälder.

comparable, como lo son también en el ámbito operístico las de Handel y Verdi, o las de Mozart y Richard Strauss. La idea de que los compositores del siglo XIX tenían como propósito sistemático debilitar los principios tradicionales de la armonía –dicho así para suavizar el camino extremo planteado por Schoenberg– es simplista, pues su objetivo final seguía siendo realzar el camino que lleva a una consonancia conclusiva, a un final que tal vez se retrasa, pero que es evidente cuando aparece; esto es más patente en Wagner y muy frecuente en Liszt, a pesar de sus últimos experimentos. Los acordes cromáticos y las estrategias de disonancia de los compositores románticos contribuyeron al enriquecimiento de la tonalidad. Este panorama tonal siguió en uso a lo largo de todo el siglo XX y, a la par de iniciativas más radicales, continuó su desarrollo.

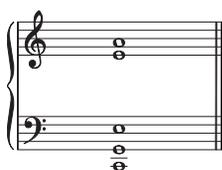
5. La armonía a partir de 1900

Las iniciativas radicales antes mencionadas suelen asociarse con el paso de la armonía tonal a la armonía postonal. Los modelos evolutivos de la historia de la música explican esta evolución aludiendo a la inevitabilidad del cambio y la decadencia de conceptos que, después de ser en extremo comunes, comenzaron en cierto modo a desgastarse. A partir de que Mahler finaliza una obra en un acorde que no es una simple tríada en posición de fundamental (Ej. 2), como en *Das Lied von der Erde* (1908-1909), o que Debussy, aproximadamente en la misma época, en su pieza para piano *Mouvement* cambia de una tonalidad diatónica mayor a una modalidad con tonos enteros, resulta evidente que el proceso evolutivo continuaría hasta que la tonalidad y la armonía fueran reemplazadas por sus opuestos. Este modelo fue respaldado por la “emancipación de la disonancia” de Schoenberg; sin embargo, en un intento por demostrar lo irrelevante de las comparaciones absolutas entre consonancia y disonancia, Schoenberg jamás pretendió desechar la oposición mucho más elemental y alternativa entre la estabilidad y la inestabilidad. Con la “emancipación” de la disonancia seguía desarrollar nuevas maneras de coherencia

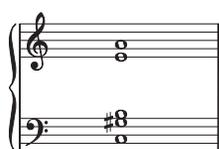
y estabilidad por medios armónicos; dicho de otro modo, si era posible alcanzar una coherencia alejada de la estabilidad armónica, entonces la estabilidad o la consistencia –es decir los medios para que la música lograra complacer a los oyentes– debía perseguirse por otros medios.

El indicador más simple de dicho desarrollo puede apreciarse en una obra como la tercera de las *Cinco piezas orquestales* op. 16 (1909) de Schoenberg, en la que un solo acorde, disonante dentro de los parámetros convencionales, establece gracias a su contexto un parámetro de estabilidad que nos hace apreciar todo lo demás como meros elementos ornamentales e inestables (Ej. 3). Estilísticamente, resulta evidente que esta música no está tan alejada de los grandes logros expresivos de las últimas obras de los compositores románticos e impresionistas, que todavía usaron la armonía tonal. A partir de 1909 la música ha cambiado sustancialmente en su manera de abordar la creación o el rechazo de la estabilidad y la coherencia en términos armónicos. Mientras que muchos compositores originales, aunque no radicales, desde Stravinski hasta Schnittke, usaron acordes lo suficientemente cercanos a los convencionales como para establecer relaciones de consonancia y disonancia entre dichos acordes y sus diferentes funciones posibles (o la diferenciación de acordes tonales reales según el grado que ocupan en la escala, en el caso de existir un rechazo “funcional”), otros compositores han logrado librarse de la necesidad de alcanzar una coherencia por medio de la armonía, considerada un glosario de acordes. Este tipo de música (véase por ejemplo *Klavierstück III* de Stockhausen, citada en el artículo RITMO, Ej. 2) recurre a formas, gestos e inclusive relaciones contrapuntísticas que establecen estrategias de textura independientes del pensamiento armónico. Por extrema que pueda considerarse esta música, también ofrece elementos para juzgar que la coherencia compositiva alcanzada mediante una estabilidad armónica, quizá podría perdurar como una condición necesaria si tiene la finalidad de complacer, y no sólo de estimular mediante la provo-

Ej. 2



Ej. 3



cación a un público más amplio que una minoría selecta; esto sólo podrá lograrse cuando la diferenciación tan arraigada entre la consonancia y la disonancia logre dejarse atrás de forma definitiva. AW

armonia (it.). 1. “Armonía”.

2. “Acorde”.

armonía abierta. Lo contrario de *armonía cerrada.

armonía de las esferas. Véase ESFERAS, MÚSICA DE LAS.

armonía funcional. Teoría de armonía tonal propuesta por Hugo Riemann (1849-1919) inventor del término. La teoría explica que cada acorde perteneciente a una tonalidad dada puede reducirse a una de tres funciones armónicas posibles: tónica, dominante y subdominante. De tal manera, un acorde de supertónica tiene función de subdominante. AW

armónica [órgano de boca]. Instrumento que se toca con la boca y cuenta con *lengüetas libres en su interior (una para cada nota) que vibran por la acción del aire. Los instrumentos más simples son diatónicos y consisten en una sola hilera de 10 conductos tallados en el interior de un bloque de madera de cedro que en la actualidad suele ser de plástico. Cada conducto tiene dos laminillas metálicas que sujetan una lengüeta, una colocada en la parte superior del bloque y otra en la parte inferior; la laminilla superior sólo permite el paso del aire al soplar, mientras que la inferior sólo lo permite al aspirar. Cuenta en total con 20 lengüetas, una para cada nota. Este mecanismo de laminillas y lengüetas está cubierto con dos láminas laterales que forman una caja de resonancia. Dependiendo de la tonalidad de cada armónica, las notas que suenan al soplar producen el acorde fundamental (de tal manera, en una armónica en *do* mayor los sonidos son *do, mi, sol*), mientras que las notas que suenan al aspirar producen un acorde de séptima de dominante (es decir *re, fa, la* y *si*). Las armónicas cromáticas cuentan con dos hileras contiguas de 12 conductos cada una que se abren o se cierran alternadamente por medio de un botón o palanca de resorte; si una hilera de la armónica está afinada en *do*, la otra estará afinada un semitono superior, es decir *do* sostenido.

El vibrato y otras modificaciones del sonido pueden obtenerse cubriendo el instrumento con las manos o mediante la técnica de *sobreagudos (in.: *overblowing*, soplar con fuerza para producir armónicos superiores), que también puede usarse para “torcer” la altura de la nota hasta un tono entero. Existen muchos tipos diferentes de armónicas, algunas con dos lengüetas para cada nota, pero una de ellas afinada ligeramente más

aguda para producir un efecto de tremolo. Las armónicas se fabrican en prácticamente todos los tonos; los instrumentos tenor y bajo, así como los diseñados para producir acordes simples, se usan para conjuntos de armónicas. La *melódica es una variante de armónica fabricada por la casa Hohner desde aproximadamente 1959.

Las armónicas de boca se originaron en Asia oriental hace miles de años. A partir de la introducción a Europa del *sheng chino a finales del siglo XVIII, comenzó la experimentación con lengüetas libres, pero la historia de la armónica se remonta a 1821 con el “Aura” de C. F. L. Buschmann de Berlín, diseñado principalmente como instrumento de referencia para la afinación. Christian Messner desarrolló esta idea en Trossingen, ciudad alemana que se convertiría en el centro de la producción de armónicas. Allí, en 1857 Matthias Hohner fundó la empresa que eventualmente ejercería un virtual monopolio en la fabricación de armónicas después de absorber gran parte de los talleres pequeños. JMO

📖 A. BAINES (ed.), *Musical Instruments through the Ages* (Harmondsworth, 1961, 2/1966). K. FIELD, *Harmonicas, Harps and Heavy Breathers: The Evolution of the People's Instrument* (Nueva York, 1993). M. HÄFFNER y C. WAGNER, *Made in Germany, Played in the USA: The History of the Mouth Organ in the USA* (Trossingen, 1993).

armónica de cristal [copofón]. Serie de recipientes de cristal de tamaño graduado (con su afinación natural), montados concéntricamente en un eje horizontal que gira mediante un pedal; al girar, los recipientes se sumergen en una artesa con agua en la parte inferior, de modo que se mantienen húmedos y responden inmediatamente a la fricción de los dedos. La armónica de cristal fue inventada por Benjamín Franklin en 1761. Puesto que los recipientes se encuentran muy cercanos entre sí, el instrumento permite tocar música de teclado. Mozart compuso un *Adagio* y *rondó* (K617) para armónica de cristal, flauta, oboe, viola y violonchelo. El instrumento revivió en Estados Unidos a finales del siglo XX. JMO

armónicos. Véase ACÚSTICA, 5; SERIE ARMÓNICA.

armónicos artificiales. Véase ACÚSTICA, 5.

armónicos naturales. Véase ACÚSTICA, 5.

armonio [órgano de lengüetas] (in.: *harmonium; American organ; reed organ*). Órgano que usa el sistema de *lengüetas libres, una para cada nota, que vibran mediante aire a presión, por lo general producido por un fuelle de pie. Inspirados en el *sheng chino, muchos constructores del siglo XVIII experimentaron con el

principio de la lengüeta libre. En la década de 1780, C. G. Kratzenstein inventó en San Petersburgo un prototipo de órgano de lengüetas, y en la primera década del siglo XIX, muchos constructores inventaron casi simultáneamente órganos de lengüetas genuinos, como Bernhard Eschenbach y J. C. Schlimbach en Alemania, Ebenezer Goodrich en Estados Unidos y G.-J. Grenié en París. Muchos otros constructores siguieron el ejemplo hasta que, hacia 1840, A. F. Debain acuñó el término “armonio”. La patente del nombre amparaba un delicado instrumento que sólo tenía un juego de lengüetas, pero hacia 1842 Debain ya construía modelos más grandes con diferentes registros o palancas de registro para producir toda una gama de colores tonales. Sus principales competidores fueron Jacob Alexandre y Victor Mustel en París. La mayor producción de estos instrumentos correspondió a Schiedmayer en Stuttgart, Alemania.

El armonio fue muy popular como instrumento doméstico y como sustituto de los órganos tubulares en iglesias pequeñas y capillas (y fuertemente impulsado por Berlioz para su uso en las casas de ópera), debido a su capacidad de abarcar el rango de un órgano grande y por ser un instrumento más pequeño y barato que el piano, pues las lengüetas son más económicas que las cuerdas.

Alexandre inventó el registro expresivo que permitía al ejecutante el control directo de la presión del aire y con ello controlar a placer la intensidad del sonido. También incorporó un registro de percusión mediante un pequeño martillo que percute la lengüeta y produce un ligero sonido percusivo que disfraza el característico ataque suave de la lengüeta. Tiene además otros registros comunes similares a los del *órgano, como los de 16 y 4 pies, que agregan octavas inferiores y superiores. El registro “Voix Céleste” está ligeramente fuera de tono y, combinado con el de “Clarinette”, produce un vibrato constante con la suma de los batimientos generados por ambos registros, mientras que el registro “Tremolo” genera una pulsación de aire.

Los fuelles del armonio producen el aire que pasa por las lengüetas, pero los constructores estadounidenses se inclinaron más por el mecanismo inverso de fuelles de succión. El *American organ*, también fabricado en Europa, tiene mayor estabilidad de tono y timbre, lengüetas más gruesas y un sonido más parecido al órgano tubular, pero con menor capacidad expresiva que el armonio.

A mediados del siglo XX se fabricaron órganos de lengüetas relativamente simples con un mecanismo

eléctrico para la insuflación del aire; algunos contaban con botones para producir acordes, como el acordeón de piano, pero pronto fueron reemplazados por los órganos electrónicos. En la India son muy comunes unos pequeños armonios que sustituyen a la **tambūrā* como instrumento con funciones de bordón o pedal, o bien para acompañar a cantantes e instrumentistas.

Muchos compositores escribieron música para armonio, como Rossini, Franck y Saint-Saëns; Dvořák compuso unas *Bagatelles* para dos violines, violonchelo y armonio.

📖 A. W. J. G. ORD-HUME, *Harmonium: The History of the Reed Organ and its Makers* (Londres, 1986). R. F. GELLERMAN, *The American Reed Organ and the Harmonium: A Treatise on its History, Restoration and Tuning* (Vestal, NY, 1996).

armonioso, armoniosamente (it.). “Armonioso”, “armoniosamente”.

Arne, Michael (*n* Londres, c. 1740; *m* Lambeth, 14 de enero de 1786). Compositor inglés. Hijo de Thomas Arne, fue criado por su tía, la actriz Mrs Cibber, quien lo introdujo al escenario. Su padre deseaba que fuera cantante, pero de acuerdo con Burney, él en cambio “logró desarrollar una gran fuerza expresiva en el clavecín”. Tocó y compuso música para los *pleasure gardens* y los teatros londinenses; escribió *Edgar and Emmeline* para Drury Lane en 1761 y más adelante triunfó con su musicalización de *Cymon* (1767) de Garrick. Su interés por la alquimia le acarreó serias dificultades económicas, viéndose obligado a cubrir una fianza para evitar la cárcel por sus deudas. En 1766 desposó a la cantante Elizabeth Wright, quien falleciera tan sólo tres años después; contrajo segundas nupcias en 1773 con una alumna que lo acompañó en una gira por Alemania entre 1771 y 1772. En Hamburgo dirigió la primera ejecución pública del *Messiah* de Handel en Alemania. DA/PL

Arne, Thomas Augustine (*n* Londres, baut. 28 de mayo de 1710; *m* Londres, 5 de marzo de 1778). Compositor inglés. Hijo de un tapicero, fue educado en Eton College y, aunque su padre pretendía que siguiera la carrera de leyes, estaba claro desde un inicio que su interés radicaba en la música. Aprendió violín con Michael Festing. Después de interpretar una versión pirata de *Acis and Galatea* de Handel en el Haymarket Theatre en 1732, en la que participaron su hermano y su hermana (posteriormente la actriz Mrs Cibber), Arne se involucró en una compañía de ópera que pretendía establecer en Londres el género en inglés, en franca competencia con las compañías de ópera italianas que por

entonces dominaban la escena. Escribió una ópera con el libreto *Rosamond* de Addison, estrenada en 1733, poco antes de la disolución de la compañía.

A partir de entonces, Arne se dedicó por completo al teatro. Los altibajos de su vida profesional coincidían con los de la mayoría de los músicos de teatro, pero al parecer su astucia lograba convencer a los administradores de los teatros para que contrataran a sus cantantes predilectos. Durante algunos años fue compositor huésped de Drury Lane, donde su puesta de *Comus*, pastorela de Milton y una de sus más exitosas obras teatrales, se interpretó por primera vez en 1738. Para Drury Lane compuso también canciones para producciones de obras de Shakespeare en la década de 1740. En 1742 viajó con Handel a Dublín, donde además de su música, interpretó la de Handel. De vuelta en Londres, siguió componiendo para Drury Lane y su música, que incluye abundantes canciones y conciertos para teclado, fue muy popular en los *pleasure gardens*. Escribió el oratorio *Judith* para la Cuaresma de 1761. Su mayor logro llegó al año siguiente con *Artaxerxes*, una ópera completa en inglés, representada en Covent Garden, que siguió interpretándose hasta el siglo XIX. No menos popular fue su *pasticcio* *Love in a Village*.

La competencia entre los teatros era intensa y, a partir de la década de 1760, las producciones de Arne sufrieron serios altibajos; aunque halló cierto consuelo ofreciendo conciertos de *catches* (pieza canónica de ritmo complejo) y *glees* (canción coral a *cappella*), su situación económica fue precaria. Entre sus últimas obras teatrales destacan la “masque” *The Fairy Prince* (1771) y el sainete *May Day* (1775). Arne fue un talentoso compositor con notable don melódico (“Rule, Britannia!”, de su “masque” *Alfred*, 1740, es por mucho su melodía más conocida), autor de abundante música instrumental de calidad. Sin duda, el compositor teatral más prominente de su época. Su estilo musical integra con éxito elementos tanto del Barroco tardío como del clasicismo. DA/PL

📖 R. FISKE, *English Theatre Music in the Eighteenth Century* (Oxford, 2/1986).

Arnell, Richard (Anthony Sayer) (n Londres, 15 de septiembre de 1917; m Bromley, Kent, 10 de abril de 2009). Compositor inglés. Estudió con John Ireland en el RCM (1935-1938) y pasó la mayor parte de la década siguiente en los Estados Unidos, donde se produjo su ballet *Punch and the Child* en 1947. Sus otras obras incluyen cinco sinfonías, el “retrato sinfónico” *Lord Byron* y diversas piezas de cámara, en las que despliega su ta-

lento para escribir música fluida y grácil en un estilo conservador pero cosmopolita. PG

Arnold, Malcolm (Henry) (n Northampton, 21 de octubre de 1921; m Norfolk, 25 de septiembre de 2006). Compositor inglés. Estudió composición en el RCM (1938-1940) y fue trompetista en orquestas londinenses hasta 1948, año en que se volvió compositor independiente de música cinematográfica (destaca *The Bridge on the River Kwai*, 1957). Su prolífica producción incluye sinfonías, conciertos y una variedad de música de cámara. Si bien su estilo refleja influencias de Sibelius, Bartók y Shostakovich, Arnold ha desarrollado un lenguaje distintivo por su expresividad y exuberancia. PG/AW

📖 H. COLE, *Malcolm Arnold: An Introduction to his Music* (Londres, 1989).

Arnold, Samuel (n Londres, 10 de agosto de 1740; m Londres, 2 de octubre de 1802). Organista, compositor y editor inglés. Se educó en la Chapel Royal de Londres y en 1764 fue clavecinista y compositor de Covent Garden, donde escribió *pasticcios* como *The Maid of the Mill* (1765). A partir de entonces tuvo una exitosa vida profesional como compositor y director de ópera, produciendo cerca de 100 óperas y otras obras escénicas (la mayoría para el Little Theatre del Haymarket), así como varios oratorios. Por breve tiempo fue dueño de los Marylebone Gardens y se desempeñó como organista y compositor de la Chapel Royal. Uno de sus proyectos más importantes fue la revisión de *Cathedral Music* de Boyce y una colección inconclusa de las obras de Handel. En 1787, Arnold y J. W. Callcott fundaron el Glee Club. Dos años más tarde, Arnold fue director de la Academy of Ancient Music y en 1793 fue nombrado organista de la abadía de Westminster. DA/PL

Aroldo. Ópera en cuatro actos de Verdi con libreto de Francesco Maria Piave basado en su propio libreto **Stiffelio* (Rimini, 1857).

aroma y música. La perfumería toma elementos del lenguaje musical y considera la composición de un perfume como una combinación de notas. La idea de formar una escala de perfumes fue concebida en 1865 por el célebre perfumista parisino Charles Piesse. En su libro *Des odeurs*, sostiene que “igual que hay una octava de notas, hay también una octava de olores”, y dispuso en notación musical un rango de seis octavas y media, asignando un perfume para cada una de las notas, desde el pachuli para el *do* más grave del piano hasta la algalia para el *fa* más agudo. Decía que los ramilletes de aromas deben agruparse de la misma manera que las notas de un acorde, según lo cual el acorde *do-mi-sol-do*

sería: geranio, acacia, azahar y alcanfor. Según Piesse, el buqué de una fragancia se puede crear seleccionando los aromas correspondientes a un acorde musical concordante. Su teoría tiene bases científicas y perceptivas semejantes a las de la teoría del *color y la música. La composición común de los perfumes hace referencia a tres niveles jerárquicos de notas: la nota superior (el aroma inicial), la nota central (los ingredientes fundamentales que predominan una vez que se ha disipado el aroma de la nota superior) y la nota inferior (las fragancias perdurables y profundas del perfume).

En 1891 se presentó en París un espectáculo público en el que se combinaban la música, el color y el aroma. La obra se llamó *La canción de Salomón, una sinfonía del amor espiritual en ocho artificios místicos y tres paráfrasis*, con “libreto” de Paul Roinard y “adaptaciones musicales” de Flamen de Labrely. El programa establecía estilos distintivos para cada uno de los ocho “artificios”: “Primer artificio: orquestación de palabras en ‘i’ matizadas en ‘o’; orquestación musical en *re mayor*; color anaranjado brillante; perfume de violetas blancas”, y así sucesivamente. Un significado posible de esta descripción es: predominio de las vocales “i” y “o” en la recitación, con música en tonalidad de *re mayor*, decoración escénica de color anaranjado brillante y perfume de violetas blancas diseminado en la atmósfera durante la representación.

Un año más tarde, Nueva York fue escenario de un experimento audaz de combinación de estímulos sensoriales en *A Trip to Japan in Sixteen Minutes Conveyed to the Audience by a Succession of Odours* (Viaje a Japón en 16 minutos, presentado al auditorio en una sucesión de aromas). La obra se anunciaba como “el primer concierto experimental de perfumes en los Estados Unidos” y también como “una melodía de aromas (con la participación de dos geishas y bailarín solista)”.

Los intentos de dirigirse a la vista y al oído con un juego de colores y sonidos simultáneos se han basado generalmente en el hecho de que tanto el sonido como la luz son estímulos que se manifiestan en “ondas vibratorias”. Esta correlación vibratoria excluye por completo a los aromas, ya que su diseminación se produce por la dispersión de partículas infinitamente pequeñas que se desprenden de la sustancia odorífera en el aire. PS/AL

Aron, Pietro. Véase AARON, PIETRO.

arpa (fr.: *harpe*; al.: *Harfe*; it.: *arpa*). Instrumento de cuerdas libres que se pulsan con los dedos por los dos costados de la caja. Las cuerdas parten de un “cordal” que corre a lo largo de la tapa superior de la caja acús-

tica, que describe a su vez una pendiente de un extremo al otro. El extremo opuesto de las cuerdas se sujeta al mástil o brazo, perpendicular a éstas, que cuenta con mecanismos de llave u otro recurso para tensarlas y afinarlas. Las arpas europeas por lo general son “arpas de marco”; cuentan con un poste o columna que une los extremos opuestos del mástil y la caja de resonancia y hace las veces de soporte estructural para la tensión de las cuerdas. La mayoría de las arpas de Asia y África, inclusive las antiguas, son “arpas abiertas” que carecen de columna de soporte. Las arpas abiertas pueden tener forma de “arco” o de “ángulo”.

1. Arpas abiertas; 2. Arpas de marco europeas: a) Arpas diatónicas medievales, b) Arpas cromáticas de dos y tres órdenes, c) Arpas de gancho, d) Arpas de pedales.

1. Arpas abiertas

Las arpas con forma de arco o “arqueadas” probablemente derivaron del arco musical (véase ARCO MUSICAL). El mástil arqueado del arpa tiene en la base un resonador de calabaza o de madera ahuecada cubierto con un parche de piel en tensión; por debajo del parche y separada de la base del mástil corre una tira de madera que hace las veces de cordal. Instrumentos de estas características se usaron en el Medio Oriente y Egipto hacia el tercer milenio antes de nuestra era y siguen usándose en el este y el centro de África. Las arpas arqueadas aparecieron también en la antigua India y fueron llevadas junto con el budismo a Myanmar (Birmania), Indochina e Indonesia. El arpa con forma de arco denominada *saung-gauk* es un instrumento común en Myanmar.

En las arpas con forma de ángulo o angulares el mástil está sujeto a la caja de resonancia y forma un ángulo recto con ésta. Este tipo de instrumento apareció en Mesopotamia hacia 1900 a.C., fue usado en el periodo helenístico y después se extendió por las rutas del islam y el budismo al este y centro de África. En China entró en desuso hacia el siglo XII y, en el sur y el sureste asiático, Persia y Turquía, en el siglo XVII, pero siguen siendo muy comunes en África Central y se encuentran en regiones aisladas de Georgia y Siberia occidental. Tanto las arpas arqueadas como las angulares se afinan sea con nudos de cuerda giratorios enrollados al brazo (nudos de afinación) o con algún tipo de clavijas.

2. Arpas de marco europeas

a) *Arpas diatónicas medievales*: La desventaja de todas estas arpas es la flexibilidad del mástil en su punto de

unión con la caja de resonancia, por lo cual, al tensar una cuerda, el mástil se vence ligeramente hacia la caja acústica y altera la afinación de las otras cuerdas. Este problema puede solucionarse con una columna de soporte que una el mástil con la caja acústica. Aparte de las arpas de columna talladas en piedra en las islas Cícladas griegas, que datan aproximadamente del año 2500 a.C., los ejemplos más antiguos de este tipo de arpa que se conocen en Europa aparecen en bajorrelieves escoceses de piedra de finales del siglo VIII d.C. y, aunque con menor claridad, también en el Salterio de Utrecht (816-835). La fuente de información principal sobre el arpa

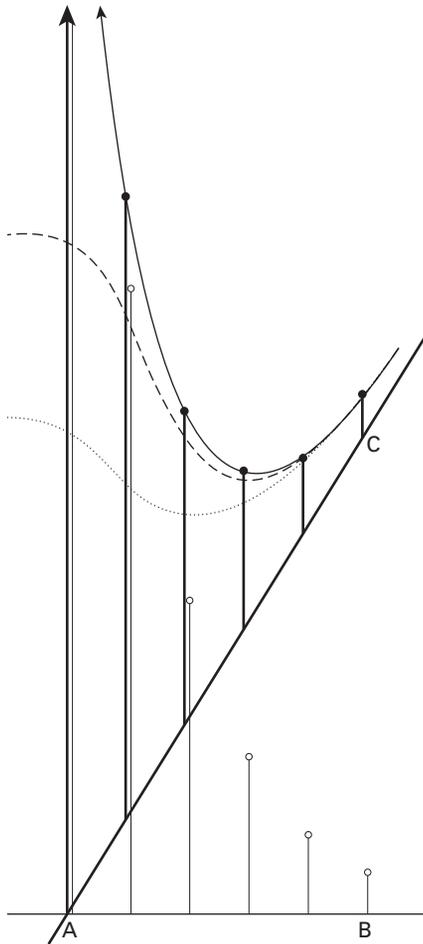


Fig. 1. Diagrama que muestra cuerdas con separación de octava; su longitud se duplica a cada octava superior. Las líneas delgadas representan cuerdas de diferente longitud en el plano horizontal AB. Las líneas gruesas representan las mismas cuerdas, pero en el plano inclinado AC (que representa además la inclinación de la caja de resonancia), que provocan una curvatura pronunciada del mástil. Las líneas punteadas y partidas representan otros tipos de curvatura del mástil, también a partir del plano AC.

proviene de la iconografía cristiana que suele ilustrar los salmos y las representaciones pictóricas del rey David. Las arpas abiertas siguieron representándose gráficamente hasta el siglo XII pero, a partir de entonces, sólo pueden encontrarse arpas de marco.

En las arpas de marco, las cuerdas se extienden verticalmente desde la caja acústica hasta las clavijas giratorias del brazo. La caprichosa curvatura del mástil o “curva armónica” es consecuencia de que las cuerdas parten del plano inclinado de la caja acústica y su longitud se duplica a cada octava superior (Fig. 1). En la práctica, un aumento de longitud de las cuerdas significa también un aumento de grosor y en cierta manera de tensión, lo que permite compensar la curvatura del mástil hacia el registro grave del instrumento con una forma menos pronunciada y más uniforme; este recurso es particularmente notorio en instrumentos muy pequeños, como las arpas medievales (líneas punteadas de la Fig. 1).

La iconografía europea medieval retrata tres tipos diferentes de arpa: la que se conoce hoy como arpa irlandesa (las arpas “célticas” modernas son también del mismo tipo), cuya primera evidencia histórica se remonta a c. 1270 en Lincoln, aunque era conocida también en otras partes de Europa; el arpa gótica, diseminada por toda Europa, que cuenta con una columna curva graciosamente tallada, con una cresta afilada cerca de la unión con la caja acústica; y el arpa medieval, más ligera y también de uso muy difundido, cuya columna es más corta y parte de la caja acústica, describiendo una ligera curvatura hasta el mástil que remata en una cabeza. Los tres tipos de arpa fueron diatónicas, aunque era posible ascender un semitono el sonido de las cuerdas presionándolas ligeramente cerca del mástil con el dedo.

Las arpas más antiguas que existen hoy en Europa son las arpas irlandesas y escocesas de Dublín y Edimburgo, que datan de los siglos XIV y XV. Por su tamaño pequeño pueden apoyarse en la rodilla o sobre una mesa baja; el fondo y los costados de la caja acústica están tallados de una sola pieza de madera, comúnmente de sauce o carpe; la tapa superior es independiente. La caja acústica es ancha en el registro grave, de donde parte una columna de soporte que se une al mástil, ambos fuertes y de curvatura pronunciada. Las arpas irlandesas usaban cuerdas de bronce o de plata, mientras que en Gales las arpas tenían fondo de piel y no de madera, y las cuerdas eran crines de caballo trenzadas. El uso tradicional de este tipo de instrumentos,

también conocidos por su nombre gaélico *clàrsach* o *cláirseach*, se mantuvo en Gales, Irlanda y Escocia hasta finales del siglo XVIII; a partir del siglo XIX ha habido varios resurgimientos de esta tradición instrumental.

Las arpas góticas y medievales, más ligeras, probablemente tuvieron cajas acústicas construidas en su totalidad con piezas largas de madera, con fondo de madera blanda, igual que todas las arpas modernas; además, el mástil y la columna de soporte eran más ligeros. Una técnica especial de ejecución de las arpas diatónicas consistía en pulsar las cuerdas con plectros de madera en ángulo: el ejecutante giraba los plectros y rozaba ligeramente las cuerdas vibrantes, produciendo un fuerte sonido zumbante y rico en armónicos.

b) *Arpas cromáticas de dos y tres órdenes*: Conforme la música polifónica comenzó a demandar un rango más amplio de notas cromáticas y los instrumentos de teclado se volvieron completamente cromáticos en el siglo XIV, las arpas también requirieron adaptarse a estas necesidades. El *arpa doppia* (arpa doble), inventada en España o en Italia, tenía dos o tres juegos de cuerdas, uno de ellos para las notas cromáticas. En las arpas dobles, los órdenes cromático y diatónico podían ser paralelos entre sí, cruzándose aproximadamente en el *do*², de manera que el ejecutante debía atravesar con los dedos las cuerdas diatónicas para alcanzar las cromáticas; o bien, podían cruzarse en forma de equis, como en España. En el arpa triple, los dos órdenes externos duplicaban la escala diatónica y el interior correspondía al cromático. Este instrumento fue particularmente popular en Italia en el siglo XVII y se mantuvo como el arpa de concierto común hasta el siglo XVIII (por ejemplo, el *Concierto para arpa* de Handel). El *arpa doppia* usada en el *Orfeo* (1607) de Monteverdi fue probablemente el arpa triple que sobrevivió hasta el siglo XX en Gales, donde ha habido un resurgimiento en tiempos recientes. Las arpas diatónicas simples y de dos órdenes, descendientes de instrumentos españoles renacentistas y barrocos, se usan en toda América Latina.

c) *Arpas de gancho*: El mantenimiento de las arpas de dos y tres órdenes era muy costoso, puesto que las cuerdas de arpa siempre lo han sido; esto propició que, hacia finales del siglo XVII, apareciera en Alemania un fuerte competidor: el arpa de gancho. Este modelo tenía sólo un orden de cuerdas y contaba con un mecanismo de ganchos giratorios individuales en el clavijero, cuyo movimiento rotatorio presionaba las cuerdas lo suficiente para modificar el sonido un semitono. El inconveniente era que el ejecutante debía disponer de una

mano libre por el tiempo necesario para girar los ganchos de una misma nota en todas las octavas; sin embargo, este modelo era mucho más ligero y económico que el arpa triple. Un sistema similar con elevadores en lugar de ganchos se usa en la actualidad en el arpa “céltica” popular introducida en la década de 1960; el primer modelo, denominado “Troubadour”, fue fabricado por Lyon & Healy en Chicago.

d) *Arpas de pedales*: A comienzos del siglo XVIII, diversos constructores bávaros y franceses comenzaron a experimentar con pedales para accionar los ganchos, cuyo mecanismo corría por el interior de la columna de soporte. Representaba una doble ventaja, pues permitía al ejecutante mantener las dos manos en las cuerdas y cada pedal modificaba la misma nota en todas sus octavas; por ejemplo, el pedal de *fa* elevaba todas las cuerdas de *fa* a *fa*[#]. El sistema francés de F.-J. Naderman usaba un *crochet* (gancho) que tiraba de la cuerda hacia el mástil y descansaba en un tope de metal fijo que presionaba la cuerda. El sistema de Georges y J.-G. Cousineau, que fue el arpa para la que Mozart escribió, contaba con *béquilles* (soportes) por pares que atrapaban la cuerda girando en direcciones opuestas. Hacia finales del siglo XVIII, Sébastien Érard inventó los *fourchettes* (tenedores), que consistían en un disco con dos pequeños pernos que al girar jalaban la cuerda. A mediados del siglo XIX, John Egan inventó en Dublín la primer arpa “irlandesa” moderna, copia del modelo de Érard que, en lugar de pedales, tenía teclas manuales en la columna de soporte.

Mientras tanto, Érard se había instalado en Londres y en 1810 inventó el arpa de pedal de doble acción, que es el instrumento de concierto de hoy. Las cuerdas se afinan en la escala diatónica de *do* bemol y cada cuerda cuenta con dos *fourchettes* (Fig. 2). Con este sistema, cada pedal puede bajar dos posiciones: la primera posición hace girar el *fourchette* superior (Fig. 2b) y la cuerda asciende un semitono; la segunda posición hace girar el *fourchette* inferior y la cuerda asciende un semitono más (Fig. 2c). Este modelo cuenta con siete pedales, uno para cada nota de la escala, de manera que cada cuerda puede tocar la nota bemol, natural o sostenida. El arpa de concierto moderna tiene 46 o 47 cuerdas que abarcan un rango de seis octavas y media.

El arpa de pedales compitió con otros instrumentos. Gustave Lyon comisionó a Debussy para escribir la obra *Danse sacrée et danse profane* para su arpa doble, fabricada por Pleyel, que consistía en 76 cuerdas cruzadas en forma de equis, una versión mejorada del antiguo

modelo español. Érard respondió al reto y comisionó a Ravel la obra *Introducción y allegro* para su arpa de pedales.

La casa francesa Camac introdujo en 1996 una nueva generación de arpas de pedales; con materiales y diseños modernos construyó instrumentos más ligeros, con mecanismos de pedales, guías y discos con tenedores más fuertes y precisos. En lugar de ser paralelas, las cuerdas se abren ligeramente en abanico, especialmente en el registro superior; la unión del mástil y la caja acústica es más baja y permite al ejecutante alcanzar con mayor comodidad los registros altos.

En el arpa moderna, el ejecutante pulsa las cuerdas con las yemas de los dedos aproximadamente en la parte central del instrumento. La técnica tradicional del arpa galesa, y posiblemente también de las arpas dobles y triples clásicas, consistía, según testimonio del último intérprete tradicional, en pulsar o “golpear las cuerdas” cerca de la caja acústica. Los arpistas irlandeses solían pulsar las cuerdas metálicas con las uñas, posiblemente también cerca de la tapa acústica. JMO

📖 J. RIMMER, “Harps in the Baroque era”, *Proceedings of the Royal Musical Association*, 90 (1963-1964), pp. 59-75.

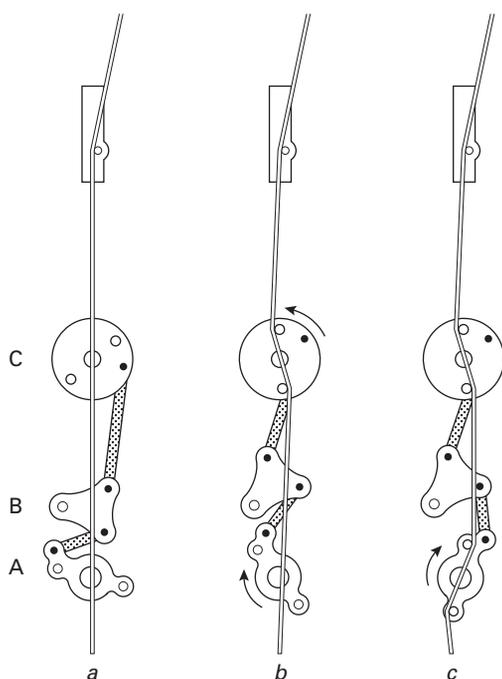


Fig. 2. Mecanismo del arpa de pedales al nivel del mástil. El perno superior hace las veces de puente con el pedal en la posición superior (a); el perno del disco superior se convierte en un nuevo puente con el pedal en la posición intermedia (b); lo mismo ocurre con el perno inferior cuando el pedal se encuentra en la posición inferior (c).

R. RENSCH, *The Harp: Its History, Technique and Repertoire* (Londres y Nueva York, 1969). J. RIMMER, *The Irish Harp* (Cork, 1969, 3/1984). O. ELLIS, *The Story of the Harp in Wales* (Cardiff, 1980, 2/1991). B. LAWERGREN, “Acoustics and evolution of arched harps”, *Galpin Society Journal*, 34 (1981), pp. 110-129. C. BORDAS IBÁÑEZ, “The double harp in Spain from the 16th to the 18th centuries”, *Early Music*, 15 (1987), pp. 148-163. M. VAN SCHAIK, *The Harp in the Middle Ages: The Symbolism of a Musical Instrument* (Ámsterdam, 1992). R. JACKSON, “Performance practice and the harp: Twelfth to nineteenth centuries”, *Historical Harp Society Bulletin*, 6/3 (1996), pp. 2-13. P. BRUGUIÈRE y J.-L. GROOTAERS (eds.), *Song of the River: Harps of Central Africa* (París, 1999).

arpa de puente. Grupo de instrumentos de África occidental del cual el más conocido es la *kora mandinka. Estos instrumentos fueron clasificados como *arpas-laúdes por Hornbostel y Sachs (véase INSTRUMENTOS, CLASIFICACIÓN DE LOS), pero como el mástil no tiene más función que sostener las cuerdas y estos instrumentos satisfacen en otros aspectos la definición de arpa (están cercanamente relacionados con otras arpas africanas desde el punto de vista estructural e histórico), el nombre “arpa de puente” fue propuesto para designar este grupo de instrumentos por los expertos en la década de 1970.

arpa doppia (it., “doble arpa”). Arpa cromática antigua que data aproximadamente de 1600, con un juego de cuerdas diatónicas y otro para las alteraciones. Véase ARPA, 2b.

arpa eólica. Instrumento de cuerdas que suena por la acción del viento. Su origen se remonta a tiempos antiguos; es mencionada en el salmo bíblico 137 y en las leyendas de muchas culturas sobre los orígenes de los instrumentos de cuerda, incluyendo la tradición homérica. El arpa eólica moderna tiene forma de *cítara, con cuerdas que se extienden a lo largo de una caja acústica, todas afinadas al mismo tono. Para hacerlo sonar, el instrumento se coloca en una ventana o un lugar donde pueda recibir el viento; las cuerdas en vibración generan diferentes armónicos dependiendo de su grosor y producen acordes suaves y etéreos. JMO

arpa-laúd. 1. Término genérico usado antiguamente para denominar un grupo de instrumentos de África occidental, de los cuales el más conocido es la *kora mandinka. En la clasificación actual se denominan *arpas de puente. RPA

2. Término genérico con el que se denomina un grupo de guitarras híbridas en boga a comienzos del

siglo XIX, principalmente entre mujeres aficionadas en Francia e Inglaterra. Eran instrumentos ligeramente más cortos que las guitarras convencionales, con cajas acústicas abombadas, generalmente de forma trapezoidal y fondo curvo, hechas con tiras delgadas de madera. El ejemplar más antiguo, un arpa-guitarra inventada por Edward Light en 1798, tenía ocho cuerdas de tripa afinadas en el acorde de *do* mayor. Modelos posteriores, como el arpa-laúd fabricada por Light en 1811 y su *dital harp* (arpa de tecla manual) de 1819, tenían cuerdas adicionales a un lado del diapasón, como la *tiorba, que partiendo de un “brazo” o “mástil” semejante al del arpa colocado en la parte superior del diapasón, se extendían hasta una “columna” situada en la parte inferior del cuerpo. También contaban con un mecanismo para elevar estas cuerdas un semitono. El más elaborado de estos instrumentos, más decorativo que práctico y que se usaba para acompañar canciones, fue el arpa Ventura, inventada en 1828 por Angelo Benedetto Ventura. Otro instrumento híbrido, contemporáneo de este último y con funciones similares, fue la *guitarra de lira. JMO

arpège (fr.). “Arpeggio”; *arpéger*, abrir un acorde; *arpègement*, la arpegiación de un acorde.

arpeggiando, arpeggiato (it.). En instrumentos de cuerda se refiere a un toque de arco rebotado para ejecutar acordes quebrados, de manera que cada rebote sea en una cuerda diferente. La *cadenza* del concierto para violín de Mendelssohn es un ejemplo característico.

arpeggiare (it., “tocar el arpa”). Indicación para arpeggiar las notas de un acorde a la manera del arpa, por lo general de grave a agudo. Véase *ARPEGGIO*, 1.

arpeggio (it., “arpeggio”; fr.: *arpège*). 1. Las notas individuales de un acorde tocadas “por separado”, es decir, en sucesión de grave a agudo o viceversa. Este efecto es muy común en la música para teclado y para arpa (en los instrumentos de cuerda, los acordes de tres o cuatro notas también pueden arpegiarse pero no exactamente de la misma manera). El Ej. 1 muestra un arpeggio en notación moderna. Éste suele comenzar sobre el tiempo, aunque en ocasiones la última nota del acorde es la que debe coincidir con el tiempo. En la música para piano, pueden tocarse arpeggios simultáneos a dos manos, o bien arpeggios largos y continuos en los que una mano continúa el movimiento de la otra (se indica con

Ej. 1



una larga línea ondulada que abarca todas las notas del acorde en uno o dos pentagramas).

En los siglos XVII y XVIII, la ejecución de los arpeggios era variable y solía dejarse a discreción del intérprete. En algunas partituras del siglo XVIII, la palabra “arpeggio” aparece escrita antes de una secuencia de acordes, indicando que el intérprete puede improvisar arpeggios a voluntad en cualquier sentido. El teclado del continuo, en particular en los pasajes en recitativo, a menudo requiere acordes arpegiados.

2. Como ejercicios para el desarrollo de la técnica instrumental, los ejecutantes (en particular los pianistas) suelen practicar arpeggios de triadas; en la mayoría de los exámenes prácticos, es requisito indispensable interpretar escalas y arpeggios con destreza y soltura.

arpeggione. Instrumento de arco de seis cuerdas con la afinación de la guitarra (*Mi-La-re-sol-si-mi*); tiene trastes y se toca como un violonchelo. Inventado en 1823 por J. G. Staufer en Viena, Schubert compuso una sonata para el instrumento en 1824 (D821). JMO

arraché (fr.). “Arrancado”, “roto”; un *pizzicato* enérgico.

Arrau, Claudio (n Chillán, 6 de febrero de 1903; m Viena, 9 de junio de 1991). Pianista chileno. Estudió con Martin Krause en Berlín, en 1914 ofreció su primer recital y en 1915 apareció como solista bajo la dirección de Nikisch. Se forjó un prestigio internacional con sus ciclos de Mozart, Beethoven y Schubert, pero también interpretó a Chopin, Liszt, Debussy y Schoenberg. Artista reflexivo, con igual seguridad en el estudio de grabación que en la sala de conciertos, destacó también por sus sobresalientes clases magistrales. CF

📖 J. HOROWITZ, *Conversations with Arrau* (Nueva York, 1982, 2/1992).

arreglo (al.: *Bearbeitung*). Adaptación o transcripción para un medio distinto de aquel para el cual fue compuesta originalmente la música; por ejemplo, una canción adaptada para piano o una obertura orquestal adaptada para órgano. Antes de que el gramófono ofreciera la posibilidad de reproducir la música original, el recurso del arreglo era una práctica tan común como necesaria. Tal proceso, realizado con seriedad, implica mucho más que una simple transcripción musical en partitura, pues muchos pasajes funcionales para un medio pueden no serlo para otro. Por lo tanto el arreglista debe imaginar lo que el propio compositor habría escrito si el nuevo medio hubiese sido el original.

Antes del siglo XVII, los motetes, madrigales y otras piezas vocales solían interpretarse con instrumentos de cuerda o viento, con y sin voz, y la frase “aptos para

violos o voces” (en varios idiomas), suele aparecer en la primera página de las publicaciones de mediados del siglo XVI. Los “arreglos” eran prácticamente idénticos a los originales y cualquier cambio se debía exclusivamente a la ornamentación improvisada. De igual manera, los arreglos de dichas piezas para laúd o teclado, por lo general estaban escritos en tablatura con adornos floridos en las notas largas. Este procedimiento desembocó en la práctica de los intérpretes virtuosos de realizar elaboradas transcripciones de obras ya de por sí difíciles con el fin de deslumbrar a sus oyentes.

A comienzos del Barroco se hicieron arreglos de música instrumental y aumentó el grado de libertad del proceso de adaptación, como puede apreciarse en los arreglos para clavecín y órgano de Bach basados en conciertos para violín de Vivaldi. En periodos posteriores, la música de Bach mismo inspiró muchos arreglos; para su magnífica *Chacona* para violín solo, por ejemplo, Schumann escribió un elaborado “acompañamiento de piano”, mientras que Brahms y Busoni la arreglaron para piano: el primero en una versión para mano izquierda sola, y el segundo en una pieza prácticamente distinta. Puesto que el propio Bach reescribió por completo el preludio de su *Partita* en *mi* mayor para violín solo en un arreglo para órgano, difícilmente podría haberse quejado de esta licencia tomada por Busoni.

Mientras que Brahms y Busoni fueron continuadores de la tradición, los grandes pianistas del siglo XIX se inclinaron por escribir arreglos de obras para conjuntos instrumentales menos accesibles. En ese tiempo, los conciertos orquestales de buen nivel eran poco frecuentes en muchos pueblos, y las óperas más ambiciosas simplemente eran imposibles de ser representadas en muchas casas de ópera de provincia. Liszt transcribió para piano las sinfonías de Beethoven, así como abundantes obras vocales e instrumentales. Algunos de sus arreglos fueron relativamente simples y no exageraron la obra original, pero muchos otros exigían una técnica virtuosa difícil de encontrar en otros pianistas aparte del propio Liszt. En consecuencia, los mejores arreglos del siglo XIX fueron los que se basaron en obras virtuosísticas de origen, como las versiones de Schumann y Liszt de los *Caprichos* de Paganini para violín solo.

En otro sentido, los arreglos para dos pianos de finales del siglo XIX, que virtualmente abarcaban todo el rango de la música orquestal y de cámara, fueron igualmente significativos. Estos arreglos permitieron a mu-

chos pianistas abordar obras que rara vez o jamás habrían podido escuchar. Por otra parte, la tradición de dar a conocer las obras de esta manera —arraigada entre los editores de música por razones obvias— siguió hasta muy avanzado el siglo XX. Además, en el siglo XIX la extraordinaria demanda de arreglos sentimentales de obras clásicas para salón inspiró obras notables como el *Ave Maria* (1859) de Gounod, arreglo del primer preludio de *El clave bien temperado* de Bach. A lo largo del siglo XX, muchas obras clásicas han sido literalmente masacradas por compositores y arreglistas de jazz.

Son relativamente pocos los arreglos que han perdurado en el repertorio de concierto a partir de la segunda mitad del siglo XX, aunque aún se escuchan diversas versiones de la *tocatta* para órgano en *re* menor de Bach. *Cuadros de una exhibición* de Musorgski es una obra conocida principalmente por el arreglo orquestal de Ravel, aunque también existen otras versiones. Por otra parte, compositores como Stravinski arreglaron sus propias obras mayores, en parte motivados por las regalías de los derechos de autor. Arreglos como el de Musorgski-Ravel suelen justificarse argumentando que la música se beneficia de la transcripción a un medio distinto y hasta más apropiado; pero algunos concedores descalifican la escritura para piano de Musorgski, calificándola como incompetente y de carácter “orquestal”. En el caso del arreglo de Schoenberg del *Cuarteto para piano* op. 25 de Brahms para gran orquesta, el compositor argumentó que la obra original de Brahms se tocaba poco y siempre se interpretaba muy mal, como si tuviera la certeza de que su orquestación llegaría a convertirse en parte del repertorio habitual. En la época de la reproducción electrónica, los arreglos satisfacen el deseo de los compositores de trabajar con material ajeno, en parte como una forma de vincularse a la gran tradición, satisfaciendo así al público en formas en que su propia música quizá no siempre lo logre. AW

Arriaga (y Balzola), **Juan Crisóstomo** (Jacobo Antonio) (*n* Bilbao, 27 de enero de 1806; *m* París, 17 de enero de 1826). Violinista y compositor español. Su primera ópera, *Los esclavos felices*, fue escrita y producida en Bilbao cuando tenía sólo 13 años de edad. En 1821 ingresó al Conservatorio de París y, antes de su prematura muerte, completó tres cuartetos de cuerda, dos obras sacras, una segunda ópera, música incidental, numerosos estudios para piano, dos oberturas y una exquisita *Sinfonía* en *re* que aún se interpreta. Con el auge del nacionalismo español en la década de 1850, Arriaga se convirtió en una figura prominente y la refi-

nada esencia de su sinfonía y sus cuartetos justifica sobradamente su celebridad. WT/CW

Ars Antiqua (lat., “arte antiguo”). En los escritos teóricos franceses de comienzos del siglo XIV, sistemas de notación antiguos que habían sido desplazados por los adelantos técnicos del **Ars Nova*. Algunos historiadores han usado el término para referirse a toda la música polifónica de finales del siglo XII y todo el XIII, en particular la música del **Magnus liber organi* (una colección de música para el año litúrgico usada en muchas partes de Europa, atribuido a Léonin y al parecer revisado por Pérotin), incluyendo también el amplio repertorio de motetes del siglo XIII, en su mayor parte anónimos de colecciones manuscritas. En relación con los recursos de notación del periodo *Ars Antiqua*, véase NOTACIÓN, 1 y 2.

Ars Nova. “Arte nuevo”; título utilizado por Philippe de Vitry para su tratado musical (c. 1322). Con el tiempo se convirtió en el nombre común tanto del periodo musical, que abarcó aproximadamente de 1315 a 1375, como de la música compuesta en esos años. Vitry y algunos de sus contemporáneos distinguieron claramente entre el estilo musical anterior, al que llamaron *Ars Antiqua*, y el estilo de su tiempo que usaba nuevas técnicas compositivas. Estas nuevas técnicas, tal como Vitry lo describe en su tratado, se reducían esencialmente a un método de notación musical más avanzado con más subdivisiones del valor de las notas que el anterior. Vitry perfeccionó el sistema de notación propuesto por Franco de Colonia (c. 1280), estableciendo tres subdivisiones de valor de nota: de larga (*longa*) a breve, de breve a semibreve y de semibreve a mínima (un nuevo valor de nota). De tal manera, una nota con valor superior era divisible en dos o tres notas del valor inferior siguiente, lo cual ofrecía un número mucho mayor de subdivisiones. La relevancia del nuevo sistema de notación musical fue que posibilitó la notación de música rítmicamente compleja, de forma mucho más clara que lo que había sido posible hasta ahora.

Vitry fue la figura clave de un linaje de compositores y teóricos especulativos, que a la luz del pensamiento de Franco buscaron una expresión musical mucho más elaborada. De las obras del *Ars Nova* que han sobrevivido, las primeras que muestran los rasgos característicos de las enseñanzas de Vitry aparecen en la versión extendida del poema *Le Roman de Fauvel* (MS Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 146), que data aproximadamente de 1316-1318. Sin embargo, algunos motetes un poco anteriores mostraban ya los ras-

gos estructurales característicos del motete “vitriacano”, aunque sus autores no contaran con tantos valores de nota como los que hacía posible la nueva notación de la época de Vitry. El motete del *Ars Nova* se caracterizó principalmente por el recurso de la *isorritmia, en la que una o dos voces, escritas con valores de *longa* y de doble *longa*, se movían lentamente por debajo de dos voces superiores de movimiento rápido, escritas predominantemente con valores de semibreve y mínima.

No se conserva en la actualidad ninguna canción de Vitry, pero es de suponer que en sus obras seculares aplicó por igual su teoría de la notación, que se conoce por las numerosas citas de motetes que ilustran sus escritos teóricos sobre el *Ars Nova*. Machaut, el autor de canciones más prolífico del siglo XIV, adoptó y por momentos superó las reglas de notación de Vitry. La imposibilidad de conocer a ciencia cierta a los autores de la mayor parte del repertorio conocido de prácticamente todo el siglo XIV, ha hecho que la obra completa de estas dos sobresalientes figuras sea representativa de la música francesa del *Ars Nova*.

Queda claro que los adelantos de Vitry obedecieron a un deseo de explorar nuevos territorios musicales, por lo que el término “Ars Nova” necesariamente abarca tanto el concepto estricto del procedimiento técnico, como una conciencia manifiesta de la evolución del arte musical. Es interesante el hecho de que el concepto “arte nuevo” apareció en un momento en que la canción polifónica de arte comenzaba a destacar como un género de composición importante; las tres principales formas de canción del siglo siguiente—*ballade*, *rondeau* y *virelai*— adoptaron sus formas clásicas en las obras de Machaut, aunque la escasa cantidad de música que se conserva de este periodo imposibilita conocer el proceso evolutivo de estas formas. Sin duda, la nueva y compleja música, tanto sacra como secular, tuvo muchos rasgos en común, lo que incomodaba sensiblemente a las autoridades eclesiásticas, como demuestra la famosa bula del papa Juan XXII, *Docta sanctorum* de 1325, en la que atacaba a la “*novellae scholae discipuli*” (discípulos de la nueva escuela); en este caso, el calificativo “nueva” en absoluto se refería a una virtud. Jacobus de Liège fue otro teórico partidario de los caminos de la escuela antigua, distinguiendo entre su “música modesta” y la “música lasciva” de los modernos.

Es difícil establecer el final del periodo “Ars Nova”, pues su transición no está marcada por una referencia tan clara como la revolución de la teoría de la notación que impulsó la transición del *Ars Antiqua* al *Ars Nova*,

aunque sobra decir que a finales del siglo XIV se dieron cambios de gran magnitud. De tal manera, la noción de “Ars Nova” como periodo artístico es un concepto moderno introducido a comienzos del siglo XX y su delimitación sigue sujeta a la especulación académica. La propuesta más aceptada considera que debería abarcar toda la música francesa del siglo XIV; sin embargo, en años recientes se ha propuesto el término **ars subtilior* para referirse en concreto a la música de los compositores franceses de finales del siglo XIV (posteriores a Machaut).

Por otra parte, tampoco se ha llegado a un acuerdo para determinar si “Ars Nova” debería aplicarse también a la música italiana del siglo XIV. Ciertamente es que en Italia hubo cambios que condujeron a una notación rítmica más precisa aproximadamente en el mismo periodo de Vitry (de hecho, Vitry era muy conocido en algunos círculos italianos); sin embargo, a diferencia de lo sucedido en Francia, estas modificaciones no parecen reflejarse en una nueva percepción y concepción de la música, por lo que resulta más apropiado limitar el uso del término exclusivamente para la música francesa. ABUL

📖 D. LEECH-WILKINSON, “Ars Antiqua-Ars Nova-Ars Subtilior”, *Antiquity and the Middle Ages*, ed. J. MCKINNON, *Man and Music/Music and Society* (Londres, 1990), pp. 218-240. D. F. WILSON, *Music of the Middle Ages* (Nueva York, 1990). D. LEECH-WILKINSON, “The Emergence of *ars nova*”, *Journal of Musicology*, 13 (1995), pp. 285-317.

ars subtilior (lat., “arte más sutil”). El estilo de música vocal francesa de finales del siglo XIV. Compositores posteriores a Machaut desarrollaron este sofisticado y complejo estilo musical que recurrió a los nuevos valores de nota introducidos en el periodo del **Ars Nova* para la creación de esquemas rítmicos complejos. Véase NOTACIÓN, 3.

arsis y thesis (gr.). En la danza griega, originalmente “elevar” y “posar” el pie, respectivamente. Aplicados a la música, suelen referirse al **tiempo débil* y el **tiempo fuerte*.

En los siglos XVI y XVII, la frase *per arsin et thesin* significaba “inversión” (véase INVERSIÓN, 3). Por extensión, en el siglo XVIII esta misma frase se usó para una fuga cuya respuesta invierte el ritmo, es decir, los tiempos fuertes del sujeto se convierten en tiempos débiles de la respuesta y viceversa.

Art de toucher le clavecin, L' (El arte de tocar el clavecín). Tratado de François Couperin publicado en París en 1716 y revisado en 1717. Este importante método

para clavecín abarca diversos aspectos de técnica e interpretación e incluye ocho piezas didácticas. Se sabe que fue usado por J. S. Bach.

art rock (*rock* de arte). Término ambiguo que se refiere tanto al estilo de **glam rock* de David Bowie o Roxy Music, como también a la tendencia entre algunos músicos de **rock progresivo*, como Emerson, Lake and Palmer y Yes, a incorporar influencias de la “música de arte” en composiciones en varios movimientos con desarrollo temático o en arreglos de piezas clásicas para grupo de *rock*. El término también hace alusión a grupos y artistas experimentales como Laurie Anderson. KG

Artaria. Empresa austriaca de editores de música. Poco después de su fundación en Mainz en 1765, se trasladó a Viena. Reconocida como prestigiada editora de arte y mapas, Artaria alcanzó un sitio predominante en la vida musical vienesa. En 1780 publicó una edición con seis sonatas para piano de Haydn (Hob. XVI: 20, 35-39), la primera de más de 300 ediciones de la obra de Haydn bajo su nombre. Con el tiempo, Artaria se convirtió en el principal editor de Mozart, comenzando en 1781 con un ciclo de sonatas para piano y violín, hasta publicar más de 100 de las primeras ediciones de su obra. Reeditó también obras de Mozart publicadas por su editor anterior, F. A. Hoffmeister.

En 1793 Artaria editó la primera obra publicada de Beethoven, un conjunto de variaciones para piano, pero la relación entre ellos tuvo un lado tormentoso, como lo demuestran las cartas entre editor y compositor. Aun así, para 1858 Artaria contaba con más de 100 obras de Beethoven en un catálogo que incluía además obras de Gluck, Boccherini y Clementi. La editorial siguió activa hasta la segunda mitad del siglo XIX cuando la calidad de sus ediciones decayó. Con el cierre de la editorial, en 1858, sus bienes pasaron a manos de Josef Weinberger, mientras que su magnífica e invaluable colección de manuscritos de compositores quedó a resguardo de la Preussische Staatsbibliothek de Berlín. JMT/JWA

Artaxerxes. Ópera en tres actos de Arne probablemente con libreto propio basado en Pietro Metastasio (Londres, 1762). Existen muchas óperas sobre el tema, de autores como Hasse (1730), Gluck (1741), Piccini (1762), Paisiello (1771) y Cimarosa (1784).

arte de la fuga, El (*Die Kunst der Fuge*). Colección de **fugas* y **cánones* de Bach, BWV1080 compuesta en la década de 1740 para el despliegue de una amplia variedad de técnicas contrapuntísticas con un mismo sujeto simple; la instrumentación no se especifica, pero prácticamente todos los movimientos pueden interpre-

tarse en un instrumento de teclado. Esta obra inconclusa consiste en 14 fugas (*contrapuncti*) para diferentes voces, cuatro cánones, dos fugas al espejo y una fuga cuádruple incompleta; el orden original de las piezas es incierto. Entre los intentos para completar la fuga final destacan uno de Donald Tovey y la **Fantasía contrapuntística* de Busoni. AL

articulación. Término que se refiere al grado de separación de cada sonido en la ejecución de notas sucesivas. La articulación puede ser expresiva, entre **staccato* y **legato*, o estructural, en cuyo caso es análoga a la puntuación en el lenguaje. El fraseo depende en gran medida de la articulación, principalmente en los instrumentos de teclado que exigen un control preciso de ataque y duración de cada una de las notas. La articulación se escribe en el papel con puntos, líneas cortas, acentos y ligaduras. Las indicaciones de articulación fueron poco comunes antes y durante el Barroco, época en que los compositores presuponían que el conocimiento de las prácticas comunes debía proporcionar al intérprete una aproximación correcta a la articulación.

En los instrumentos de cuerda, la articulación depende del toque del arco y en los alientos de la acción de la lengua, mientras que en los teclados depende del peso y la fuerza del toque. En el canto, para lograr la articulación deseada, se usan técnicas de respiración, de **portamento* y un tratamiento particular de las vocales y las consonantes. Las condiciones acústicas del espacio para la interpretación pueden influir la articulación; de tal manera una iglesia o sala de conciertos reverberantes requieren de una articulación extremadamente punteada para que las notas individuales no se encimen creando una masa sonora ininteligible, mientras que un espacio acústico "seco" y poco reverberante exige una articulación más sutil.

Véase también INTERPRETACIÓN MUSICAL, 8 -/BW

Artiomov, Viacheslav Petrovich (*n* Moscú, 29 de junio de 1940). Compositor ruso. Estudió composición con Nikolai Sidel'nikov en el Conservatorio de Moscú, heredando de su maestro el interés por la música folclórica, evidente en obras como *Poteshki* (Canciones graciosas, 1964) y *Sverniye pesni* (Canciones del norte, 1966). Bajo la influencia de Stravinski desarrolló el aspecto ritual de sus prototipos folclóricos, como el primitivismo de *Totem* para percusión (1976). En la mayoría de sus obras tardías refleja un espíritu místico inspirado en diferentes religiones, con énfasis particular en la meditación, como en el *Réquiem* (1988) y las sinfonías *Put' k Olimpu* (El camino al Olimpo, 1984) y *Na*

poroge svetlogo mira (En el umbral del mundo resplandeciente, 1990). JWAL

Artusi, Giovanni Maria (*n* c. 1540; *m* Bolonia, 18 de agosto de 1613). Teórico y compositor italiano. Canónigo de S. Salvatore, Bolonia, estudió en Venecia con Zarlino. Sus primeros escritos se centraron principalmente en las reglas del contrapunto y el uso de la disonancia. Su crítica de algunos de los madrigales de Monteverdi desató una famosa controversia que ayudó a destacar las diferencias entre la *prima pratica* antigua y la *seconda pratica* más moderna. Artusi consideraba excesivas las licencias tomadas por Monteverdi respecto a determinados aspectos armónicos, melódicos y rítmicos de la música destinados a dar mayor expresividad al texto.

Véase también PRIMA PRATICA, SECONDA PRATICA. LC

As (al.). En el sistema alemán, la nota *la* bemol.

Asaf'iev, Boris Vladimirovich (*n* S. Petersburgo, 17/29 de julio de 1884; *m* Moscú, 27 de enero de 1949). Crítico musical, compositor y musicólogo ruso. Estudió composición en el Conservatorio de San Petersburgo con Rimski-Korsakov y Liadov (1904-1910); a la vez cursó historia y filología en la universidad y se graduó en 1908. Fue nombrado profesor del conservatorio en 1925.

La vida profesional de Asaf'iev como crítico y periodista musical se remonta a 1914, año en que comenzó a escribir numerosos ensayos y artículos de prensa, por lo general con el pseudónimo Igor' Glebov. En 1926 colaboró en la fundación de una filial en Leningrado de la Asociación de Música Contemporánea y formó el Círculo para la Nueva Música. En 1929 publicó *Kniga o Stravinskoi* (Un libro sobre Stravinski; trad. al in., 1982) y en 1930 comenzó la primera parte de su obra teórica en dos volúmenes, *Muzikal'naya forma kak protsess* (La forma musical como un proceso), publicada en 1947 junto con el segundo volumen, *Intonatsiya* (Entonación; trad. al in., 1976).

Como compositor, Asaf'iev destaca por sus ballets, en especial *Plamya Parizha* (Las llamas de París, 1932). Como teórico su influencia sigue vigente en Rusia, pero la difusión de su obra en Occidente ha sido lenta. PF

Ascanio in Alba. Serenata en dos actos de Mozart con libreto de Giuseppe Parini (Milán, 1771).

Ascension, L' (La Ascensión). Obra orquestal de Messiaen (1933); hizo también un arreglo para órgano en 1934.

Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny. Véase AUFSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONNY.

Ashley, Robert (Reynolds) (*n* Ann Arbor, MI, 28 de marzo de 1930). Compositor estadounidense. Estudió en la Universidad de Michigan y en la Manhattan School.

La influencia de Cage en su música es importante. En colaboración con Gordon Mumma fundó el Cooperative Studio for Electronic Music de Ann Arbor (1958-1966). Posteriormente, ambos se asociaron con David Behrman y Alvin Lucier en la Sonic Arts Union (1966-1973), ofreciendo conciertos de música electrónica en vivo que seguramente incluyeron *The Wolfman* (1964), obra de Ashley para su propia voz amplificadas y cinta. Su interés por la expresión vocal y los personajes poco significativos lo llevó a la ópera en la década de 1970, género en el que suele incorporar el murmullo continuo de su propia voz. *Perfect Lives* (1983) es una video-ópera en siete episodios, cada uno con duración de media hora. PG

Ashton, Hugh. Véase ASTON, HUGH.

Asola, Giovanni Matteo (*n* Verona, ?1532 o antes; *m* Venecia, 1 de octubre de 1609). Compositor italiano. Activo en Verona, donde probablemente estudió con Ruffo, posteriormente ocupó puestos en las catedrales de Treviso (1577) y Vicenza (1578). En 1582 fue nombrado capellán de S. Severo de Venecia. Mucha de su música elcesíastica es para dos o más coros y acusa rasgos diversos de la escuela veneciana de Andrea Gabrieli y sus contemporáneos. Otra de sus influencias decisivas fue Palestrina, a quien admiraba profundamente y a quien en 1592 dedicó la edición de un libro de salmos vespertinos. Escribió un libro sorprendente de madrigales a dos voces, compuestos todos en canon estricto. DA

assai (it.). “Muy”, como *allegro assai*, “muy rápido”. En el siglo XVIII tenía el mismo significado que el término francés *assez*, es decir, “bastante”.

Assedio di Corinto, L'. Véase SIÈGE DE CORINTHE, LE.

assez (fr.). “Bastante”, como *assez vite*, “bastante rápido”.

Associated Board of the Royal Schools of Music.

Comisión británica examinadora establecida en 1889 para la aplicación de exámenes de música. A la asociación existente de las escuelas *Royal Academy of Music y *Royal College of Music, en 1947 se integraron además la *Royal Scottish Academy of Music and Drama y el *Royal Manchester College of Music; posteriormente, el RMCM se fusionó (1973) con la Northern School of Music y, bajo el nombre *Royal Northern College of Music quedó integrado como cuarto miembro de la asociación. La comisión lleva a cabo exámenes de grado en interpretación (voz, piano, cuerdas e instrumentos de aliento), junto con exámenes paralelos de teoría musical. Los exámenes se llevan a cabo tanto en el Reino Unido como en el extranjero, principalmente en los

países de la Comunidad Británica de Naciones. La comisión publica sus propios materiales de examen, así como ediciones respetables de obras del repertorio, como *El clave bien temperado* de Bach y sonatas de Haydn, Mozart y Beethoven. En la década de 1990, lanzó una convocatoria para compositores que desearan colaborar en el *Spectrum*, una antología de piezas para piano dentro de los estilos contemporáneos.

En los últimos tiempos, la comisión ha extendido su rango de actividades examinadoras con exámenes de grado pioneros en interpretación de jazz y canto coral. La Associated Board of the Royal Schools of Music (CTABRSM) se ha involucrado más a fondo en el desarrollo profesional de maestros de instrumento con el Certificado de Enseñanza (Certificate in Teaching) y otros diplomas (LRSM y FRSM). También ha llevado a cabo investigaciones importantes para la enseñanza instrumental en el Reino Unido. PSP

Association Européene des Festivals de Musique.

Asociación de festivales de música con sede en Ginebra a la cual muchos organizadores de *festivales europeos están afiliados.

Association of Professional Music Therapists. Véase BRITISH SOCIETY FOR MUSIC THERAPY.

Aston [Ashton], **Hugh** [Hugo] (*n* c. 1485; *m* noviembre de 1558). Músico y compositor de iglesia inglés. Nada se sabe sobre su trayectoria antes de 1510, año en que humildemente solicitó su grado de B. Mus. en la Oxford University. En 1525 fue maestro de coro de la iglesia colegiada de St Mary en Leicester y poco después declinó la oferta de un puesto similar en el Cardinal College de Oxford (hoy Christ Church) fundado en ese tiempo por Wolsey. Permaneció en St Mary hasta su disolución en 1548. Aston escribió tanto música sacra como secular; un pequeño número de sus composiciones litúrgicas sobreviven junto con un conocido “Hornepype” para teclado. JM

Asyla. Obra orquestal en cuatro movimientos continuos de Adès (1997).

ataque (fr.: *attaque*; in.: *attack*). Inicio inmediato y decidido de una nota o pasaje por intérpretes vocales o instrumentales. Un buen “ataque” es un elemento vital del ritmo. Al primer violín o *concertino* de una orquesta se le llama en francés *chef d'attaque*, “director del ataque” (est.: *concertmaster*).

Atempause (al., “pausa de respiración”). Pequeña pausa sobre un tiempo débil, a menudo indicada con un apóstrofo, que sirve para destacar el tiempo fuerte siguiente. Se utiliza como una indicación de fraseo, más

que para indicar puntos de respiración para ejecutantes de alientos o cantantes. Se usa mucho en los valeses vieneses.

Athalia. Oratorio de Handel con texto de Samuel Humphreys basado en Jean Racine (1733).

Atlántida (*Atlantis*). “Cantata escénica” inconclusa de Falla en un prólogo y tres partes con texto basado en un poema del catalán Jacint Verdaguer; fue completada por Ernesto Halffter (Milán, 1962).

Atmosphères. Obra orquestal de Ligeti (1961).

atonalidad. Antónimo de *tonalidad. La música atonal no se apega a ningún sistema tonal o modal. Algunos teóricos prefieren el término “postonal” y otros lo usan también para referirse a la música que tampoco es serial, como *Pierrot lunaire* de Schoenberg, *Wozzeck* de Berg, obras de Webern, Varèse, Ives y otros. Véase también SERIALISMO; MÚSICA DODECAFÓNICA.

attacca (it.). “Ataque”. Frecuentemente aparece como *attacca subito* (ataque inmediato); se escribe al final de un movimiento para indicar que el siguiente debe interpretarse de inmediato, sin pausa.

attacco (it., “ataque”). Sujeto de fuga muy breve de tres o cuatro notas que sirve como material imitativo.

Attaignant, Pierre (*n* probablemente Douai, *c.* 1494; *m* París, 1551 o 1552). Impresor, editor de música y librero francés. Como librero en París durante el reinado de Francisco I, experimentó por años con tipografía musical, plasmando sus logros en el libro *Chansons nouvelles*, escrito en 1527-1528. Su clara y elegante notación con forma de diamante y líneas de pentagrama integradas al tipo, requería de una sola impresión (es decir que permitía imprimir notas y líneas de pentagrama en una sola impresión), lo cual redujo a la mitad los tiempos y los costos de impresión, preparando el camino para la música impresa de forma económica. Desde 1537 hasta su muerte fue el impresor oficial de la música del rey. Attaignant fue el primer editor musical que distribuyó publicaciones por toda Europa; fue responsable de la amplia difusión de la *chanson* francesa del siglo XVI y demostró hasta qué punto la imprenta podía impulsar la cultura humanística.

Véase también IMPRESIÓN Y PUBLICACIÓN DE MÚSICA, 4. JMT/JWA

📖 D. HEARTZ, *Pierre Attaignant, Royal Printer of Music: A Historical Study and Bibliographical Catalogue* (Berkeley, CA, 1969).

Attey, John (*fl* 1622). Compositor inglés. Estuvo al servicio privado del conde de Bridgewater, a cuyas hijas instruyó. En 1622 publicó una colección de canciones

para voz (o conjunto vocal), laúd y bajo de viola, ejemplos tardíos del género llevado a la fama por Dowland.

JM

Attila. Ópera en un prólogo y tres actos de Verdi, con libreto de Temistocle Solera y Francesco Maria Piave basado en el drama de Zacharias Werner, *Attila, König der Hunnen* (1808) (Venecia, 1846).

Attwood, Thomas (*baut.* Londres, 23 de noviembre de 1765; *m* Londres, 24 de marzo de 1838). Organista y compositor inglés. Educado en la Chapel Royal, entró como paje al servicio del príncipe de Gales (posteriormente Jorge IV), quien lo envió a estudiar a Italia. Después de instruirse en Nápoles (1783-1785) con Felipe Cinco y Gaetano Latilla, se trasladó a Viena (1785-1787), donde fue discípulo predilecto de Mozart. A su regreso a la corte inglesa en 1787, se desempeñó como instructor musical de la familia real. En 1796 fue nombrado organista de la catedral de St Paul y compositor de la Chapel Royal. Fue miembro fundador de la Philharmonic Society (1813) y uno de los primeros profesores de la RAM (1823). Mendelssohn, amigo cercano, le dedicó sus preludios y fugas, op. 37 y se hospedó en su casa en Norwood.

Compositor de más de 30 obras escénicas, Attwood publicó además música instrumental, canciones y *glees*, pero lo más notable de su producción es sin duda la música sacra por la cual se le recuerda hoy, en particular los exquisitos *anthems* como *Turn thee again, O Lord* (1817), *Come, Holy Ghost* (1831) y *Turn thy face from my sins* (1835), en los que hace patente su deuda con Mozart.

WT/JDI

aubade (fr., de *aube*, “amanecer”; al.: *Morgenlied*). Música para el amanecer. El *alba formó parte del repertorio de los trovadores y en las cortes de los siglos XVII y XVIII, se interpretaban *aubades* en honor a la realeza. Entre los compositores que usaron el término como título para música instrumental, destaca Lalo (dos *aubades* para conjunto de alientos y cuerdas o pequeña orquesta). El equivalente en español es *alborada.

aube (fr.). Véase ALBA.

Auber, Daniel François Esprit (*n* Caen, 29 de enero de 1782; *m* París, 12 de mayo de 1871). Compositor francés. En 1802 su padre lo envió a Londres, donde destacó como intérprete y compositor de *romances*, pero regresó a Francia un año después de iniciada la guerra anglofrancesa. Atrajo la atención de Cherubini con una ópera en un acto y con él tomó en 1805 sus primeras clases formales de composición. Sus primeras óperas no tuvieron éxito, pero la bancarrota de su padre lo alentó

a componer con mayor determinación y sus *opéras comiques* posteriores, *La Bergère châtelaine* (La dama pastora, 1820) y *Emma* (1821), alcanzaron una aceptación considerable. A partir de entonces y hasta 1869, Auber produjo incontables óperas.

Muchas de sus obras fueron resultado de una larga colaboración con el libretista Eugène Scribe; juntos fueron ampliamente reconocidos por sus *opéras comiques* (aunque también escribieron algunos ballets) y por *La Muette de Portici* (1828), compuesta para la Ópera de París y considerada la primera *grand opéra* francesa. Esta obra integra convincentemente cuadros espectaculares al final de cada acto explotando el elemento visual de la heroína que danza y gesticula; además, su héroe revolucionario, Masaniello, fue adoptado como símbolo de la Revolución de julio, la rebelión belga de 1830 y otros levantamientos posteriores. *La Muette de Portici* gozó de inmenso éxito en Europa a lo largo de todo el siglo XIX; elogiada públicamente por Wagner, ejerció influencia significativa en el desarrollo de la ópera europea. Auber y Scribe continuaron su producción de *opéras comiques*, con obras como *Fra Diavolo* (1830) y *Le Domino noir* (El dominó negro, 1837), y numerosas *grands opéras*. En *Gustave III* (1833), desarrolló un baile de máscaras con cerca de 300 participantes en escena (historia mejor conocida en la actualidad por la obra de Verdi *Un ballo in maschera*, 1859).

Con facilidad para componer melodías simples y populares, Auber desarrolló un lenguaje musical de armonía clara, orquestación brillante y dramatismo instrumental; como muchos de sus contemporáneos, su escritura vocal estuvo influenciada por Rossini. En la década de 1840 sus arias fueron más expresivas, aunque siguió usando formas de canción popular como *barcarolles*, baladas y *chansons*. Si bien Auber es más conocido por sus óperas, escribió también música sacra (la mayor parte en las décadas de 1850 y 1860), canciones, cantatas y piezas orquestales y de cámara. Mercedor de importantes reconocimientos, en 1842 fue director del Conservatorio de París y en 1852 *maître de chapelle* de Napoleón III. SH

Aubert, Jacques [*le vieux, le père*] (n París, 30 de septiembre de 1689; m Belleville cr París, 17 o 18 de mayo de 1753). Violinista y compositor francés. En 1719 entró al servicio del príncipe de Condé y compuso música para sus *divertissements* en Chantilly. En 1727 fue integrante de los *Vingt-Quatre Violons* y un año más tarde fue violín principal de la orquesta de la Ópera de París. En 1729 hizo su primera aparición en los Concieros

Espirituales y escribió la mayor parte de sus composiciones posteriores para esa serie de conciertos.

Los seis conciertos en el estilo italiano (1734) de Aubert fueron los primeros de su tipo impresos en Francia. Entre su demás música instrumental destacan cinco libros de sonatas para violín, dúos para dos violines o flautas y suites orquestales; todas estas obras son de técnica bien lograda y un lenguaje fluido y gracioso. WT

audición. 1. Facultad de oír. Véase OÍDO Y AUDICIÓN.

2. Prueba o evaluación para determinar el nivel y capacidad musical de un intérprete y determinar si es admitido, por ejemplo, en una escuela de música o agrupación musical. Las orquestas profesionales seleccionan a sus integrantes mediante audiciones a cargo de una comisión de miembros y administradores de la misma. Como verbo, audicionar significa ejecutar y, en contraparte, oír la ejecución de un intérprete.

Auer, Leopold (von) (n Veszprém, 7 de junio de 1845; m Loschwitz, cr Dresde, 15 de julio de 1930). Violinista húngaro. Su virtuosismo se vio mermado por un impedimento físico de las manos y se le recuerda principalmente por haber rechazado la dedicatoria y el estreno del concierto para violín de Chaikovski. Sin embargo, fue un importante maestro en Londres, Dresde, Filadelfia y San Petersburgo (1868-1917); en San Petersburgo fue también violinista de la corte y solista del ballet imperial. Mischa Elman, Efrem Zimbalist y Heifetz fueron algunos de sus alumnos. Publicó ediciones importantes del repertorio regular para violín, además de escritos pedagógicos y métodos de interpretación. CF

📖 L. AUER, *My Long Life in Music* (Nueva York, 1923).

auf (al.). “En”; como *auf der G*, “en *sol*” (en la cuerda de *sol*).

Aufforderung zum Tanz (Invitación a la danza). *Rondo brillant en re bemol* para piano de Weber en una introducción (la “invitación”), un vals y un epílogo (1819); fue orquestado por Berlioz (1841) y, con muchas modificaciones, por Weingartner. Los Ballets Rusos de Diaghilev lo usaron como música para *Le Spectre de la rose*.

Auflage (al.). “Edición”.

auflösen (al., “aflojar”, “desatar”). En técnica de arpa, bajar la afinación de una cuerda cuya altura había sido subida previamente.

Auflösung (al.). 1. Resolución de una disonancia.

2. Cancelación de una alteración. *Auflösungszeichen* significa becuadro o natural (♮).

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny). Ópera en tres actos de Weill con libreto de Bertolt Brecht (Leipzig, 1930).

Aufstrich (al.). En ejecución de cuerdas, “arco para arriba”; *Niederstrich*, “arco para abajo”.

Auftritt (al.). “Escena” de una ópera o cualquier obra escénica.

Aufzug (al., “tirar hacia arriba”). Subir una cortina (el telón) y, por extensión, “acto” de una ópera.

Augener. Casa inglesa editora de música establecida originalmente como importadora de música en 1853. Como editorial, Augener usó el proceso litográfico poco después de su introducción en Inglaterra, y de 1867 en adelante produjo ediciones económicas de autores clásicos, así como obras modernas bajo el sello reconocido de Augener Edition. Destacó también por sus ediciones de música pedagógica y por la revista *The Monthly Musical Record* (1871-1960), editada sucesivamente por J. S. Shedlock, Rochard Capell, J. A. Westrup y Gerald Abraham.

JMT/JWA

Augenmusik (al.; in.: *eye music*). *“Música visual”.

augmented sixth chord. Véase SEXTA AUMENTADA, ACORDE DE.

Auld Lang Syne. Canción ritual de despedida de Inglaterra y Escocia. La melodía apareció por primera vez en la obertura de la ópera *Rosina* (1782) de William Shield, interpretada por fagotes en imitación de la gaita; en 1794 se le agregó un texto de Robert Burns. Este origen ha sido refutado por algunos eruditos escoceses, quienes argumentan que la melodía aparece en ediciones escocesas de la época y que Shield bien pudo haberla oído y copiado, pues vivió cerca de la frontera con Escocia.

Auletta, Pietro (*n* San Angelo, Avellino, c. 1698; *m* Nápoles, septiembre de 1771). Compositor italiano. Estudió en el Conservatorio de San Onofrio en Nápoles y ocupó el puesto de *maestro di cappella* en S. Maria la Nova, mientras componía óperas para otros teatros napolitanos. En 1752, un *pastiche* derivado de su ópera cómica *Orazio* (1737) se presentó en París con el título *Il maestro di musica*, como parte de una serie de óperas italianas que dieron origen a la *Querelle des *Bouffons*. Auletta siguió su exitosa vida profesional como compositor popular de ópera en Nápoles hasta 1740, año que marcó una caída súbita en su producción.

aulos [*aulo*] [*auloi*]. 1. Tipo de *oboe o *tubo de lengüeta de la cultura clásica griega (y no una flauta, como suele traducirse); fue uno de los dos principales instrumentos de viento del mundo clásico, junto con la *tibia* romana. Las ilustraciones suelen representarlo como un instrumento con dos tubos divergentes, generalmente del mismo tamaño y unidos por la embocadura, y al

ejecutante sujetando un tubo con cada mano. Su embocadura era cilíndrica con lengüeta doble, aunque algunas ilustraciones lo representan con lengüeta simple. Véase también MÚSICA GRIEGA ANTIGUA, 2.

Instrumentos similares se usaron en la antigüedad en toda Asia occidental y Oriente Medio. El *launeddas* de Cerdeña es un descendiente moderno del aulos, pero con tres tubos, dos de talla diferente y otro con función de bordón. Las similitudes con el aulos son evidentes en instrumentos de tubo cilíndrico como el *mey* turco, el *bālabān* iraní y caucásico, el *guan* chino y el *hichiriki* japonés.

2. Término genérico que se refiere a un tubo de cualquier tipo; en Grecia se sigue usando en este sentido.

JMO

aumentación. Procedimiento compositivo que alarga el valor de las notas de un tema musical, generalmente al doble de su duración original. El recurso es común en la parte final de algunos sujetos de fuga, como en la Fuga en *do* mayor para órgano BWV547 de Bach. AW

aural training. Véase ENTRENAMIENTO AUDITIVO.

Auric, Georges (*n* Lodève, Hérault, 15 de febrero de 1899; *m* París, 23 de julio de 1983). Compositor francés. Estudió en el Conservatorio de París y en la Schola Cantorum, pero lo que en realidad determinó su estilo compositivo fue su asociación con Cocteau, Poulenc y otros como miembro del grupo *Les *Six*. Sus obras tempranas emanan el espíritu despreocupado del grupo. Aunque siempre compartió el deleite de Poulenc por la incongruencia, estuvo abierto a nuevas ideas, incluso las de la vanguardia francesa de las décadas de 1950 y 1960. Su abundante producción incluye una ópera, ballets, música para producciones cinematográficas de René Clair y Cocteau, música para varias comedias de Ealing, música de cámara, canciones y piezas para piano. También fue crítico musical y director de casas de ópera en París (1962-1968).

PG/ABUR

Aus Italien (*De Italia*). Fantasía sinfónica op. 16 de Richard Strauss inspirada en su visita a Italia (1886).

Aus meinem Leben. Véase DE MI VIDA.

Ausdruck (al.). “Expresivo”; *mit Ausdruck*, *ausdrucksvoll*, “con expresividad”.

Ausfüllgeiger (al., “violinista-que-rellena”; in.: “filling-out-fiddler”). Parte instrumental con función de **ripieno*.

Ausgabe (al.). “Edición”.

aushalten (al.). “Sostener”; *ausgehalten*, “sostenido”.

äusserst (al.). “Extremadamente”, como *äusserst schnell*, “extremadamente rápido”.

Australia. 1. Música aborigen; 2. Música folclórica de origen europeo; 3. Música de arte hasta 1900; 4. 1900-1950; 5. A partir de 1950.

1. *Música aborigen*

Si bien Australia ha estado habitada ininterrumpidamente por aborígenes durante por lo menos 40 000 años, el país estuvo físicamente aislado durante mucho tiempo después del hundimiento oceánico de la franja continental que lo unía al sur de Asia. Las causas que inhibieron la evolución de su música y le impidieron tener un desarrollo como el de otros países fueron la vida nómada de sus habitantes, las tierras inhóspitas, y tanto la ausencia de instrumentos musicales capaces de producir una escala definida, como la falta de escritura o notación musical.

Los primeros colonos ingleses y de otras partes del mundo, comenzando con los de la colonia penal Sydney Cove, establecida en 1788, se toparon con una tradición musical poco desarrollada que dependía por completo de la voz acompañada con golpeteos rítmicos, palos golpeados entre sí, aplausos y otros recursos percusivos. Aun así, era una música compleja que reflejaba creencias religiosas y rituales altamente organizados, que bien podría haber sido la práctica musical más antigua del mundo que permanecía siendo interpretada. Un elemento importante en los sutiles e intrincados ritmos aborígenes es el **didjeridu*, instrumento originario del norte del país que consiste en un tubo ligeramente cónico, por lo general de eucalipto o árbol de goma, ahuecado por las termitas. Un intérprete hábil es capaz de producir con este instrumento todo un caleidoscopio de timbres, cantos de pájaro y chillidos de animales, siendo éste el rasgo distintivo de la música australiana aborigen que la hace tan distinta de la música de otros pueblos.

2. *Música folclórica de origen europeo*

La mayor parte de la música folclórica australiana carece de originalidad, es cuadrada y tiene una armonía tonal básica. Incluye cantos marineros, canciones de trabajo y baladas callejeras basadas en tonadas irlandesas o inglesas, las cuales en ocasiones parodian, así como canciones de minorías étnicas provenientes de Grecia, Italia y países asiáticos. Entre los varios centenares de canciones australianas que se han recopilado, las más populares son *The Wild Colonial Boy* y la ubicua *Waltzing Matilda*.

Sin embargo, a partir del final de la segunda Guerra Mundial ha evolucionado una sociedad más rica y

plural gracias a las tradiciones folclóricas de los inmigrantes de diferentes países. A pesar de esta pérdida gradual de individualidad, la música folclórica australiana, sea urbana, rural o aborigen, parece tener suficiente fuerza como para resistir la dominación cultural inglesa, estadounidense y de cualquier otra parte.

3. *Música de arte hasta 1900*

Desde sus inicios, a finales del siglo XVIII, la música de arte australiana dependió por completo de la cultura europea durante más de un siglo, principalmente de la cultura inglesa. El aislamiento geográfico del país limitó el número de músicos (compositores, intérpretes y maestros) a unos cuantos inmigrantes y visitantes. Las generaciones de músicos nacidos en Australia tendieron a salir del país en busca de mejores oportunidades. La "quadrille" fue la música de origen europeo más antigua en Australia y era ejecutada por las bandas militares en los establecimientos penales. A partir de 1830, la llegada paulatina de colonos independientes hizo crecer el público musical, impulsando los conciertos de música de cámara, la fundación de academias musicales privadas y la visita de solistas virtuosos de otras partes del mundo, notables músicos itinerantes como Vincent Wallace e Isaac Nathan (1790-1864), que enriquecieron la vida musical australiana.

La fiebre de oro de la década de 1850 generó una cultura de clase media y una creciente demanda por el teatro comercial, las sociedades corales y la música pianística de salón. La industria de la música impresa comenzó a florecer en 1853 con la fundación de la Royal Philharmonic Society de Melbourne. Exitosas temporadas de ópera se llevaron a cabo en Melbourne, Adelaide, Sydney y Brisbane en las últimas décadas del siglo XIX, popularidad que hasta la fecha continúa haciendo de la ópera un rasgo distintivo de la música australiana. Se establecieron cátedras de música en las universidades de Melbourne (1891) y Adelaide (1884), y se fundaron los conservatorios de Melbourne (1895), Adelaide (1898) y Sydney (1916). Se formó una orquesta sinfónica en Melbourne para el centenario de la fundación de la ciudad (1888) y siguió en aumento el gusto por los conciertos. Entre los compositores de esta época destacan Marshall Hall (1867-1915), Fritz Hart (1874-1949) y en particular Alfred Hill, cuyo tratamiento musical de las mitologías maorí y aborígenes, reflejó la búsqueda de una identidad nacional en contraste con la tradición romántica alemana imperante.

4. 1900-1950

Las primeras décadas del siglo XX vieron el surgimiento de una sólida conciencia nacional australiana. El escritor y músico aficionado Henry Tate (1873-1926) propuso a los compositores usar los patrones rítmicos y melódicos del canto de las aves australianas para “emprender la creación de una obra claramente australiana”. Percy Grainger fue más sutil y a la vez profético al sugerir que los compositores se acercaran a la música de Asia y del Pacífico Sur. De hecho, compositores posteriores como Sculthorpe, Meale, Conyngham, Boyd y Wesley-Smith incorporaron a su obra elementos de la música de Indonesia, Japón y Vietnam.

A partir de 1924, los adelantos de la industria radiofónica tuvieron una repercusión importante en el desarrollo cultural australiano, acercando el país al resto del mundo y reduciendo el aislamiento de sus centros urbanos distantes entre sí. La Australian Broadcasting Commission, establecida en 1932, fue considerada por Roger Covell como “el factor más importante en la producción de música australiana profesional”. Pronto se formaron grupos orquestales que posteriormente se convirtieron en las orquestas sinfónicas de Sydney (1945), Brisbane (1947), Hobart (1948), Adelaide (1948), Melbourne (1949) y Perth (1950).

La segunda generación de compositores, activa después de la primera Guerra Mundial, incluye a Roy Agnew, John Antill, Clive Douglas, George English, Felix Gethen, Raymond Hanson, Robert Hughes, Frank Hutchens, Miriam Hyde, Dorian LeGallienne, James Penberthy, Margaret Sutherland y Arthur Benjamin. En un principio, antes de adoptar los caminos propuestos por Stravinski, Schoenberg y Varèse, hubo una demora musical en Australia, pero los sistemas modernos de comunicación pronto permitieron a los compositores australianos ponerse en contacto con lo que estaba sucediendo en otras partes del mundo.

5. A partir de 1950

En el periodo de la posguerra se sucedieron importantes desarrollos en las artes escénicas de Australia. La Australian Music Viva Chamber Music Society, fundada en 1945, promovió giras de muchos conjuntos instrumentales de primer nivel. La Ópera australiana, creada por el Elizabethan Theatre Trust (1956), complementó sus actividades con compañías de ópera de otros estados, como la Victoria State Opera. Desde su fundación en 1956, la rama australiana de la ISCM (Sociedad Internacional de Música Contemporánea)

ha sido de vital importancia para la promoción de la música nueva. Este nuevo interés por las artes escénicas impulsó la construcción de salas de concierto en todos los estados y diversas casas de ópera. La Sydney Opera House (1973), con su espectacular edificio portuario, se ha convertido en un símbolo reconocido del desarrollo cultural australiano. La casa de ópera de Adelaide fue bautizada como “la casa de Richard Wagner en Australia”, a raíz de una exitosa producción del ciclo del *Anillo* y del estreno australiano (en 2001) de *Parsifal*. La compañía australiana de ballet ha forjado una sólida reputación con cerca de 200 presentaciones anuales en su propia sede y en giras.

La educación musical en general se ha ampliado considerablemente con la fundación de conservatorios y departamentos de música en las universidades de Sydney (1948), Western Australia (1958), Monash, Melbourne (1965), Queensland (1965), New South Wales (1966), Flinders, Adelaide (1966), New England (1966) y La Trobe, Melbourne (1974).

Una amplia gama de actividades musicales ha recibido el patrocinio de organizaciones como el Australian Council for the Arts y la Commonwealth Assistance to Australian Composers (ambas establecidas en 1967), el Music Board of the Australian Council (desde 1973) y el Guild of Australian Composers (con filiales en todos los estados). Estas asociaciones han apoyado a compositores y proyectos escénicos, seminarios, talleres y temporadas de estudios en el extranjero para compositores, intérpretes y constructores de instrumentos. La antes mencionada Australian Broadcasting Commission (corporativo radiofónico desde 1982), se ha convertido en el patrono principal de los compositores australianos, pues comisiona e impulsa la interpretación de numerosas nuevas obras.

Lejos del rezago de antaño respecto al desarrollo musical en otras partes del mundo, los compositores australianos actuales destacan a nivel mundial en disciplinas de vanguardia como música electrónica, composición con computadora y teatro musical. Entre los músicos más importantes destacan: Keith Humble y Don Banks, quienes volvieron a Australia después de incursionar en géneros contemporáneos en París y Londres, respectivamente; Nigel Butterley, Peter Sculthorpe y Larry Sitski; compositores inmigrantes como Tristram Cary, John Exton, Elena Kats-Chernin, Bozidar Kos y Roger Smalley; y nuevas generaciones de compositores nacidos en Australia como Alison Bauld, Anne Boyd, Barry Conyngham, Richard Meale y Martin Wesley-

Smith. Entre los intérpretes australianos de renombre internacional destacan Florence Austral (soprano), Valda Aveling (piano), Richard Bonyngé (director), Peter Dawson (barítono bajo), Robert Helpmann (coreógrafo), Leslie Howard (piano), Nellie Melba (soprano), Yvonne Minton (mezzosoprano), Elsie Morison (soprano), Geoffrey Parsons (piano), Joan Sutherland (soprano) y Barry Tuckwell (corno). LH/JBO

📖 R. COVELL, *Australia's Music: Themes of a New Society* (Melbourne, 1967). A. MCCREDIE, *Musical Composition in Australia* (Canberra, 1969). J. MURDOCH, *Australia's Contemporary Composers* (Melbourne, 1972). F. CALLAWAY y D. TUNLEY (eds.), *Australian Composition in the Twentieth Century* (Melbourne, 1978). J. MURDOCH, *A Handbook of Australian Music* (Melbourne, 1983). B. BROADSTOCK (ed.), *Sound Ideas: Australian Composers Born since 1950* (Sydney, 1995). N. SAINTILAN, A. SCHULTZ y P. STANHOPE, *Biographical Directory of Australian Composers* (Rocks, NSW, 1996). W. BEBBINGTON (ed.), *The Oxford Companion to Australian Music* (Melbourne, 1998).

Austria. La historia musical de las regiones germano parlantes de Europa tuvo vínculos internos muy estrechos hasta hace relativamente poco tiempo; por lo mismo, la historia musical de Austria se incluye en la de *Alemania.

Auszug (al.). 1. Arreglo, generalmente para piano (*Klavier-Auszug*), de una ópera, una obra orquestal, etcétera.

2. "Extracto".

3. Una interpretación auténtica (expresión un tanto desacreditada hoy en día) es la que hace uso de instrumentos (o réplicas) y prácticas interpretativas similares a las que pudo haber usado el compositor original. Véase AUTENTICIDAD.

auténticidad. Cuando la interpretación de la música de una época pasada recrea el contexto histórico de su tiempo, suele decirse que es auténtica. Sin embargo, el marco histórico no basta para determinar la autenticidad de una interpretación y deben tomarse en cuenta otros factores igualmente importantes, como el concepto interpretativo del compositor, las prácticas interpretativas de los músicos que interpretaron una obra en vida del compositor y los instrumentos y prácticas de su conocimiento. El amplio margen de prácticas que pueden resultar de estas ideas hace problemática la definición de los límites de la autenticidad. Por otra parte, las fuentes originales que hacen referencia a los aspectos interpretativos de la música de su tiempo, suelen ser inconsistentes y contradictorias. En consecuencia, muchos

aspectos de la interpretación dependen de la intuición del músico, lo cual impide comprobar su autenticidad de manera empírica. Las dificultades que implica llevar a la práctica el concepto de autenticidad, en su estricta definición enciclopédica como algo "genuino" y "original", han llevado a muchos académicos y ejecutantes a evitar el término "auténtico" y sustituirlo con "basado en fuentes históricas"; "con conciencia histórica" y "al estilo interpretativo del *periodo".

Uno de los impulsos más importantes en torno al concepto de autenticidad ha sido el redescubrimiento de instrumentos obsoletos y de instrumentos antiguos que forman parte de familias instrumentales modernas, como la del violín. Arnold *Dolmetsch fue el primero en experimentar y promover este renacimiento instrumental del pasado en las primeras décadas del siglo XX, aunque sólo hasta después de la segunda Guerra Mundial, muchos músicos comenzaron a interpretar y a realizar grabaciones con instrumentos antiguos. En la actualidad, la música de Bach, Mozart e incluso Brahms suele interpretarse con los instrumentos originales de sus respectivos periodos (o con copias de dichos instrumentos), y se han formado diversos grupos instrumentales y orquestas que interpretan este repertorio en específico. Para algunos, el uso de instrumentos "originales" o "auténticos" es sinónimo de autenticidad. El interés por la autenticidad también ha destacado la importancia de la dotación instrumental y otros elementos interpretativos característicos del periodo, como usar una o dos voces en lugar de un coro completo para la música barroca, o bien orquestas más reducidas que las del siglo XX para las sinfonías del periodo Clásico y comienzos del Romanticismo.

El sonido de los instrumentos antiguos y el rescate de las técnicas interpretativas del pasado han tenido un profundo efecto en el concepto interpretativo convencional que se tenía de esa música. Los músicos actuales suelen adoptar las prácticas interpretativas del pasado utilicen o no instrumentos antiguos originales. A pesar de todos los esfuerzos, la inconsistencia con que se aplican las nociones interpretativas y el desconocimiento de muchos aspectos de la interpretación musical de otros tiempos, hacen imposible llevar a la práctica una interpretación literal del concepto "auténticidad".

Véase también INTERPRETACIÓN MUSICAL. BW

📖 H. HASKELL, *The Early Music Revival* (Londres, 1988). N. KENYON (ed.), *Authenticity and Early Music* (Oxford, 1988). P. KIVY, *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance* (Ithaca, NY, y Londres, 1995).

R. TARUSKIN, *Text and Act: Essays on Music and Performance* (Nueva York, 1995).

auténtico. 1. Descripción de una obra cuyos elementos esenciales pueden ser atribuidos a un compositor determinado.

2. En el contexto de la etnomusicología, tradición folclórica ininterrumpida que no se ha visto afectada por influencias externas; el término no es aplicable a un renacimiento de dicha tradición.

auto [sacramental]. Representación escénica dramática de carácter público, por lo general religiosa o alegórica (*auto sacramental*), cuyo origen se remonta a la Edad Media. Se acostumbraba intercalar canciones y música incidental con estas piezas religiosas que paulatinamente fueron adquiriendo un carácter más secular. Entre los primeros ejemplos del género destacan los autos sacramentales de Lope de Vega y Calderón de la Barca, entre otros.

autoarpa (in.: *autoharp*; al.: *Akkordzither*). Instrumento de la familia de la *cítara, inventado en Alemania en la década de 1880. Un mecanismo de barras transversales dispuesto encima de las cuerdas permite tocar acordes simples de acompañamiento para las melodías. Cada barra tiene escrito el nombre del acorde que puede producir, de manera que al presionar la barra del acorde de *do* mayor, por ejemplo, unos apagadores de fieltro en la parte inferior de la barra bloquean todas las notas ajenas al acorde. JMO

autógrafo. Manuscrito original de un autor o compositor. En la actualidad suele usarse el término “hológrafo” para referirse a un documento escrito en su totalidad por el compositor y distinguirlo de una copia (hecha por otra persona) que contiene anotaciones “autógrafas” del compositor.

Los manuscritos copiados o anotados por el compositor en ocasiones revelan parte de su procedimiento compositivo, desde la planeación inicial (en bocetos manuscritos) hasta revisiones de la obra terminada y valiosos detalles interpretativos. En concreto, el material autógrafo puede ser de gran utilidad para “corregir” los errores y modificaciones de los copistas que siguen apareciendo en publicaciones recientes; aunque en tales casos, los musicólogos deberán considerar la posibilidad de que el copista contara con información fuera del alcance del estudioso moderno.

El índice de supervivencia de material autógrafo es inversamente proporcional a la antigüedad de la música. De tal manera, mientras que la existencia de material autógrafo de compositores más recientes es relativamente común y existen importantes colecciones de

manuscritos de Beethoven y J. S. Bach, no han sobrevivido ejemplos comprobables de materiales autógrafos anteriores al siglo XVI. Algunas colecciones antiguas pueden contener obras copiadas por los propios compositores, pero generalmente no existen elementos suficientes para verificar su autenticidad.

Véase también FUENTES.

-/ABUL

autómata musical. Los artefactos mecánicos con figuras (como aves canoras) que se mueven mientras un órgano en miniatura reproduce su sonido han existido desde tiempos muy remotos, algunos atribuidos a inventores como Apolonio de Pergia (siglo III a. C.). Los verdaderos autómatas musicales, distintos de las aves canoras y los relojes cucú, se dividen en dos clases: androides animados que ejecutan un instrumento musical y figuras que se mueven acompañadas por un instrumento mecánico.

Dos ejemplos del primer grupo son los trompetistas mecánicos, en los que un pequeño órgano de cilindro en su interior toca fanfarrias, y un extraordinario clavecinista, fabricado por H. L. Jaquet-Droz, que se conserva en Neuchâtel, Suiza. El segundo grupo es mucho más amplio y comprende desde relojes de iglesia y de torre de ciudad, en los que las figuras golpean campanas o se mueven en procesión a horas determinadas y órganos hidráulicos, elaborados en jardines y grutas de los siglos XVI y XVII, hasta pequeñas cajas de música (muy de moda entre mediados del siglo XVIII y los albores del XIX) con figurillas que bailan y realizan acrobacias u otros movimientos complejos al compás de la música.

Véase también INSTRUMENTOS MUSICALES MECÁNICOS; INSTRUMENTOS MUSICALES AUTOMÁTICOS. JMO

avant-garde (fr., “de vanguardia”). En su acepción original, la palabra se refiere a un destacamento militar de avanzada, pero en la actualidad se usa para referirse a los compositores y artistas precursores de una generación, que rechaza las prácticas establecidas y emprende un camino progresista. En las polémicas de Schumann, Wagner y la Nueva Escuela Alemana, ya están presentes ciertos rasgos *avant-garde* característicos, como el rechazo a la tradición (considerada moribunda) y la cultura de masas (considerada regresiva), además de la evidente expectativa de recibir la incompreensión y el rechazo de sus contemporáneos. Muchas figuras de vanguardia, en particular Schoenberg en el siglo XX, mantuvieron siempre la esperanza de que algún día sus innovaciones serían aceptadas y adoptadas de manera más general. Paradójicamente, la generalización de

estos elementos como expresión artística dominante contradice los principios de ruptura de las vanguardias. Este fue el destino común de los compositores vanguardistas europeos después de la segunda Guerra Mundial (Boulez y Stockhausen incluidos), al integrarse a la vida institucional en estaciones de radio y festivales internacionales de música, mientras que sus técnicas compositivas, como el serialismo y las formas abiertas, se convirtieron en las nuevas ortodoxias. El pensamiento de vanguardia que encierra el principio modernista característico del cambio constante dentro de una misma tradición histórica auténtica, perdió credibilidad dentro del ambiente posmoderno plural de finales del siglo XX.

Véase también SIGLO VEINTE, EL. CWI

“ave, el”, *Cuarteto*. Sobrenombre del *Cuarteto de cuerdas* en *do mayor* op. 33 no. 3 (1781) de Haydn, llamado así porque las notas de adorno en el tema principal del primer movimiento y el dúo de violines en el trío del *scherzando* sugieren el canto de las aves.

Ave María (lat., “Alabada seas, María”). Salutación del arcángel Gabriel a la virgen María (Lucas I: 28) de uso litúrgico en las iglesias de oriente y occidente; suele entonarse junto con la salutación de santa Isabel (Lucas I: 42). En el Oficio católico romano del siglo XV, a estos textos bíblicos se les agregó una petición para conformar una plegaria que, con variantes del texto, ha sido tomada frecuentemente como tema de composición musical. En la Iglesia ortodoxa de oriente, el texto que se entona al final de las Vísperas (musicalizado en lengua eslava por Rajmaninov y Stravinski) es más breve y las frases “virgen, madre de Dios” y “de ti ha nacido el salvador de nuestras almas”, se usan respectivamente como introducción y despedida de los dos saludos. -/ALI

Ave maris stella (Salve, estrella del mar). Himno de la Iglesia católica romana que se entona con diferentes melodías; algunas de ellas, y una en particular, a menudo se utilizaron como base en composiciones polifónicas renacentistas (Dufay), misas (Josquin, Victoria, etc.) y obras para teclado (Cabezón, Titelouze, entre otros).

Ave regina coelorum. Véase ANTÍFONAS DE LA VIRGEN MARÍA.

Ave verum corpus (lat., “Salve, oh cuerpo verdadero”). Himno latino paralitúrgico de origen medieval tardío que venera la hostia como representación del cuerpo de Cristo. Confirmación popular de la doctrina católica de la Eucaristía, el tema fue musicalizado a menudo después de la Reforma; las versiones más conocidas son las de Byrd y Mozart. ALI

aventuras de la zorrilla Bystrouska, Las. Véase ZORRITA ASTUTA, LA.

aventuras del Sr. Brouček, Las. Véase EXCURSIONES DEL SR. BROUČEK, LAS.

Aventures, Nouvelles Aventures. Obras de Ligeti para tres voces solistas y siete instrumentos, con textos propios y compuestas en 1962 y 1962-1965; fueron revisadas para su estreno en 1966; en ese mismo año, Ligeti las integró con nuevo material en la obra escénica *Aventures & Nouvelles Aventures* (Württemberg, 1966).

Avison, Charles (*n* Newcastle upon Tyne, baut. 16 de febrero de 1709; *m* Newcastle upon Tyne, 9 o 10 de mayo de 1770). Compositor y escritor inglés sobre música. De acuerdo con Burney, recibió instrucción musical de Geminiani en Londres. En 1736 fue nombrado organista de San Nicolás, la iglesia principal de Newcastle, y en 1738 fue director musical de una serie anual de conciertos por suscripción en esa ciudad; más adelante organizó conciertos similares en Durham. Entre los músicos que atrajo hacia el noreste, destacan Felice Giardini y William Shield.

Autor de muchos *concerti grossi*, esencialmente en el estilo “antiguo” de Geminiani, algunos de los cuales fueron publicados en partitura completa, Avison arregló para orquesta de cuerdas 12 sonatas para clavecín de Domenico Scarlatti y destacó como compositor de sonatas para teclado con acompañamiento. Su *Essay on Musical Expression* (1752) es una importante contribución a la crítica musical y estética del periodo. Se divide en tres partes: un ensayo sobre el efecto emocional de la música; un análisis de compositores individuales y sus estilos (en el que controversialmente concluyó que Handel era un compositor inferior a Geminiani y Benedetto Marcello); y un estudio sobre la interpretación instrumental, en particular para conciertos. DA/PL

Avni, Tzvi (*n* Saarbrücken, 2 de septiembre de 1927). Compositor israelí nacido en Alemania. Estudió composición con Mordecai Seter y Paul Ben Haim en Israel, y con Copland y Lukas Foss en los Estados Unidos. Habiendo también estudiado técnicas electrónicas con Vladimir Ussachevski y R. Murray Schafer, en 1971 fue nombrado director del estudio de música electrónica de la Academia Rubin de Jerusalén. Las primeras obras de Avni fueron composiciones nacionalistas inspiradas en el folclor, pero posteriormente recurrió a técnicas y lenguajes más radicales, a menudo con el uso de la cinta magnetofónica, aunque siguió centrándose en temas judíos. ABUR

ayre (in.). Ortografía inglesa antigua de la palabra **air* (aire). Morley la usó para toda forma de música vocal secular, excepto el madrigal serio, pero se usó para referirse a las **canciones con acompañamiento de laúd* (*lute-songs*) del periodo de 1597 a 1622.

Ayrton, Edmund (n Ripon, baut. 19 de noviembre de 1734; m Westminster, 22 de mayo de 1808). Organista y compositor inglés. Hermano de William Ayrton, organista de Ripon, fue nombrado organista y *rector chori* de Southwell Minster en 1755. Al año siguiente estudió con James Nares por un breve periodo. En Londres fue caballero de la Chapel Royal, vicario de coro de la catedral de St Paul, vicario laico de la abadía de Westminster y *Master of the Children* de la Chapel Royal de 1780 a 1805. Compuso principalmente música sacra, como *Begin unto my God*, *anthem* usado para celebrar el fin de la guerra de independencia de los Estados Unidos. PL

azar, operaciones de (in.: *chance operations*). Término introducido por John Cage para describir técnicas que abren el proceso compositivo al azar, por ejemplo el arrojar una moneda para determinar las alturas. Véase también INDETERMINADA, MÚSICA.

azione sacra (it., “acto sagrado”). El *sepolcro* italiano (representación musical de la Pasión ante el santo sepulcro, generalmente en un solo acto), tal como se cultivaba en la corte de los Habsburgo en Viena durante la segunda mitad del siglo XVII. Conforme el término se extendió de Viena a Italia, se volvió sinónimo de “oratorio” en general, como también lo hizo en Viena durante el siglo XVIII (véase ORATORIO, 4). Apostolo Zeno y Pietro Metastasio usaron el término en sus textos para oratorios. JBE

azione teatrale (it., “acción teatral”). Género de música teatral que fue popular en el siglo XVIII, en particular en las cortes de Viena. Similar a la **fiesta teatrale*, pero generalmente de menor extensión, la trama de la *azione teatrale* solía relacionarse con algún tema mitológico o alegórico y consistía en un solo acto máximo con cinco personajes y una pequeña orquesta. Entre 1721 y 1765, Pietro Metastasio escribió 12 libretos del género y colaboró con diversos compositores como Gluck (*La contesa de' numi*, 1749). Véase también SERENATA. JBE

Azzaiolo, Filippo (fl Bolonia, 1550-1560). Compositor y cantante italiano. Se le conoce principalmente por tres libros de *villotas* con atractivas canciones en las que usa textos y melodías populares.

B

B (al.; in.). 1. En el sistema inglés, la nota *si*. Véase *SI*; ESCALA, 3; *TE*.

2. En el sistema alemán, nombre de la nota *si* bemol; en dicho sistema, a la nota *si* natural o becuadro se le llama H.

3. Abreviatura de *bajo (por ejemplo SATB: soprano, alto, tenor, bajo) o de **bassus*.

B-A-C-H. Las letras del apellido de Bach, que según la nomenclatura de las notas en alemán se leen B \flat -A-C-B \sharp) (B denota *si* bemol y H denota *si \sharp); estas notas fueron usadas como motivo musical por el mismo Bach en *El arte de la fuga*. Muchos compositores las han adoptado, principalmente en composiciones de fuga y particularmente en el siglo XIX, después del *renacimiento de Bach. Entre aquellos que lo emplearon están J. C. Bach, Schumann (*Seis fugas*, op. 60), Liszt, Rimski-Korsakov, Reger, Busoni (*Fantasia contrapuntística*), Karg-Elert, Casella, Schoenberg, Webern, Dessau, Pärt y Louis Andriessen.*

Babbitt, Milton (Byron) (*n* Filadelfia, 10 de mayo de 1916). Compositor estadounidense. Estudió música y matemáticas en la Universidad de Carolina del Norte, la Universidad de Pensilvania y la New York University; algunos de sus maestros de composición fueron Philip James y Marion Bauer. Sus estudios de posgrado lo llevaron a la Princeton University, donde estudió con Roger Sessions y pasó a formar parte del profesorado. Durante la segunda Guerra Mundial trabajó en matemáticas en Washington y Princeton. Después escribió una comedia musical (es un experto en el género) antes de regresar al departamento de música de Princeton en 1948. Recientemente también ha dado clases en Juilliard.

Babbitt ha ejercido gran influencia como profesor y como teórico; desarrolló los principios del *serialismo de modo que incluyeran el ritmo y la dinámica de una manera convincente por medio de la ayuda de términos provenientes de las matemáticas (*combinatoriedad,

**set*). Su música deriva de este tipo de asuntos y siempre es de suprema elegancia, incluso cuando, como en algunas obras de la década de 1970, su superficie es compleja. Sus piezas anteriores tienden a ser más lúcidas; las posteriores, de sus alegres décadas de 1970-1980, son más juguetonas. Su producción incluye cinco cuartetos y gran cantidad de música de cámara, una larga serie de composiciones importantes para piano, algunas piezas orquestales, canciones y obras compuestas con sonidos procesados electrónicamente (*Ensembles for Synthesizer*, 1962-1964; *Philomel*, con soprano, 1964). PG

📖 M. BABBITT, *Words about Music* (Madison, WI, 1987).

A. W. MEAD, *An Introduction to the Music of Milton Babbitt* (Princeton, NJ, 1994).

Babiy-Yar. Subtítulo de la *Sinfonía* no. 13 en *si* bemol menor op. 113 (1962) de Shostakovich, puesta en música de cinco poemas de Yevgeni Yevtushenko para bajo, coro masculino y orquesta; Babiy-Yar fue el lugar en que fueron sepultados miles de judíos rusos asesinados por los alemanes durante la segunda Guerra Mundial.

bacanal (fr.: *bacchanale*; in.: *bacchanalia*). Orgía de danzas y cantos desenfrenados en honor a Baco, dios griego y romano del vino. Glazunov incluyó uno en su ballet *Las estaciones*; también hay episodios de bacanal en el *Tannhäuser* de Wagner (la escena del Venusberg) y en *Samson et Dalila* de Saint-Saëns.

Bacchus et Ariane. Ballet en dos actos de Roussel con argumento de Abel Hernant y coreografía de Serge Lifar (París, 1931).

Baciewicz, Grażyna (*n* Łódź, 5 de febrero de 1909; *m* Varsovia, 17 de enero de 1969). Compositora, violinista y pianista polaca. Sus estudios instrumentales y en composición, en París, con Boulanger, André Touret y Carl Flesch (1932-1934) le brindaron las bases técnicas y estéticas para su vida profesional subsecuente, aunque sólo hizo giras de conciertos extensas hasta mediados de 1950. Es especialmente conocida por su escritura

prolífica e idiomática para instrumentos de cuerda (varias sonatas, siete cuartetos, dos quintetos con piano, 10 conciertos). Su auge fue durante la década de la posguerra, a pesar de las limitaciones políticas que ésta conllevó. Su *Tercer cuarteto* (1947) y su *Concierto para orquesta de cuerdas* (1948) tipifican la elegancia y elasticidad de su estilo particular de neoclasicismo. Algunas obras incorporan elementos folclóricos (*Cuarto cuarteto de cuerdas*, 1951), otras remiten a Szymanowski (*Segunda sonata para piano*, 1952). En el ambiente más liberal, después de 1956, comenzó a experimentar con técnicas dodecafónicas, siendo más exitosas aquellas obras que más se apartaron de sus inclinaciones neoclásicas (*Sexto cuarteto de cuerdas*, 1960; *Pensieri notturni*, 1961). ATH

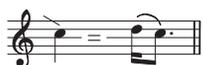
📖 J. ROSEN, *Grażyna Bacewicz: Her Life and Works* (Los Ángeles, 1984). A. THOMAS, *Grażyna Bacewicz: Chamber and Orchestral Music* (Los Ángeles, 1985).

Bäck, Sven-Erik (n Estocolmo, 16 de septiembre de 1919; m Estocolmo, 10 de enero de 1994). Compositor sueco. Estudió violín en la Musikhögskola (1938-1943) y composición con Rosenberg (1940-1945) en Estocolmo antes de investigar música antigua en la Schola Cantorum en Basilea y continuar sus estudios de composición con Petrassi en Roma (1951-1952). Al comienzo se ganó la vida como violinista tocando en los Cuartetos Kindel (1940-1944) y Barkel (1944-1953), así como en orquestas. Fue uno de los primeros compositores modernistas suecos; al principio de su vida profesional adoptó los procedimientos seriales para después incorporar los medios electrónicos en su música. Su abundante producción incluye música para escena, orquesta, varias combinaciones de cámara y coro. MA

backbeat (in.). En el *rock*, la acentuación del segundo y cuarto tiempo en el compás de 4/4.

backfall (in.). Término inglés del siglo XVII para una *apoyatura descendente, escrita e interpretada como se muestra en el Ej. 1. Véase también *FOREFALL*.

Ej. 1



o



Bach. Familia alemana de músicos. Más de 70 de ellos trabajaron en algún momento como músicos profesionales, formando así el conjunto más sobresaliente de talento musical que se haya registrado nunca dentro de una sola familia. Vivieron y trabajaron en Alemania central, principalmente en Turingia, desde principios del siglo XVI hasta el siglo XVIII. Todos excepto los primeros fueron protestantes y descendían de tres líneas ancestrales: Meiningen, Arnstadt y Franconia. Algunos eran músicos locales (violinistas o flautistas), otros organistas, *Kantors* o *Kapellmeister* y varios de ellos compositores destacados cuando menos a nivel local. El orden de descendencia se muestra en el árbol familiar adjunto. Un recuento de la vida y obra de Johann Sebastian Bach se ofrece más adelante de forma independiente.

Entre los hijos de Heinrich Bach (1615-1692), músico local de Schweinfurt, Erfurt y Arnstadt, dos sobresalieron como compositores: **Johann Christoph Bach** (i) (n Arnstadt, diciembre de 1642; sep. Eisenach, 2 de abril de 1703), que fue organista en Eisenach desde 1665 y compositor de motetes, música para órgano y cantatas, entre las que se distingue de estas últimas *Es erhub sich ein Streit* (Hubo una guerra), para dos coros a cinco voces, dos violines, cuatro violas y continuo, junto con cuatro trompetas y timbales; y **Johann Michael Bach** (n Arnstadt, 9 de agosto de 1648; m Gehren, 17 de mayo de 1694), quien sirvió como organista, secretario de ayuntamiento y constructor de instrumentos en Gehren. Es recordado por sus elegantes motetes y cantatas, especialmente su diálogo de Cuaresma *Liebster Jesu, hör mein Flehen* (Amadísimo Jesús, escucha mis súplicas), cuyos participantes se acompañan de bajo continuo y varios instrumentos *obbligato*: Cristo (dos violines), la mujer cananita (dos violas) y los tres discípulos (un contrabajo). En octubre de 1707, su hija, Maria Barbara, se convirtió en la primera esposa de J. S. Bach.

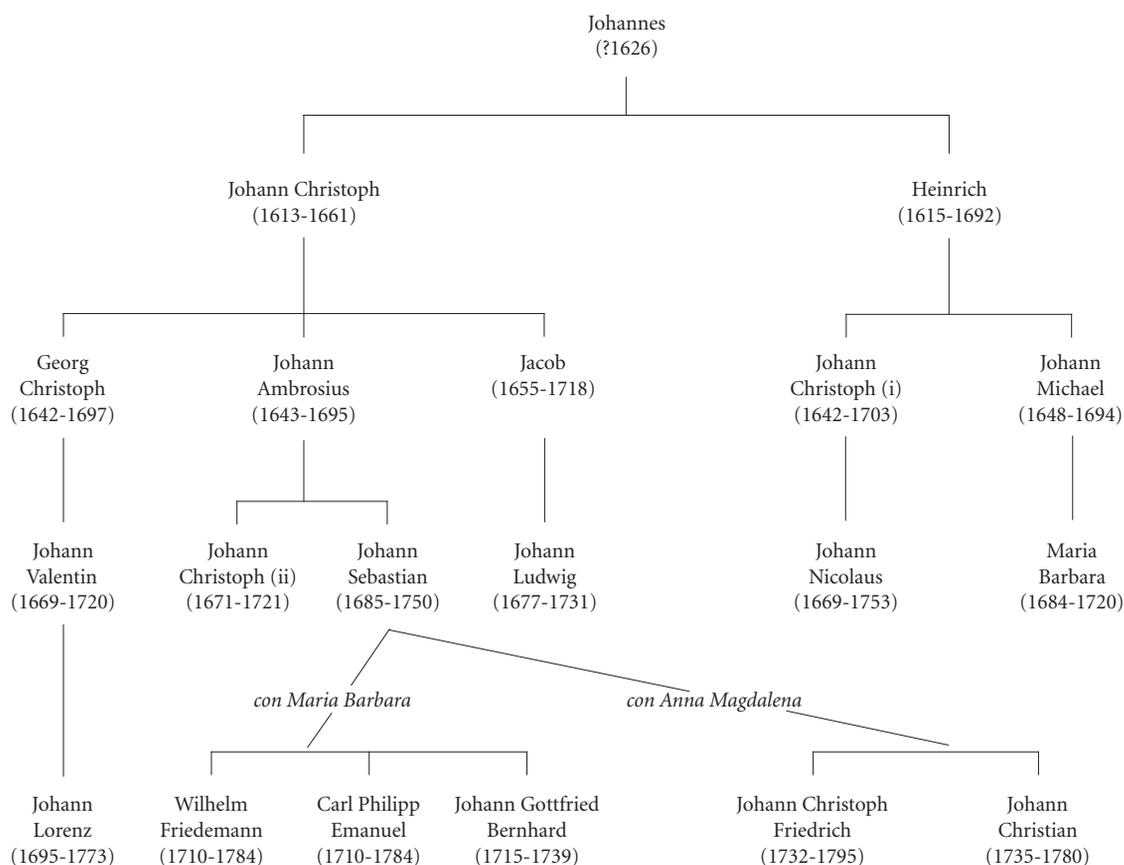
Entre los descendientes posteriores están **Johann Nicolaus Bach** (n Eisenach, 10 de octubre de 1669; m Jena, 4 de noviembre de 1753), hijo mayor de Johann Christoph (i), quien sirvió como organista de la universidad y de la ciudad de Jena, y es principalmente conocido por su *Missa sopra "Allein Gott in der Höhe"* para coro, cuerdas y continuo (c. 1716) y su *burlesque* estudiantil *Der Jenaischer Wein-und Bierrufer*; de la línea de Meiningen; **Johann Ludwig Bach** (n Thal, cr Eisenach, 10 de septiembre de 1677; m Meiningen, sep. 1 de mayo de 1731), primo lejano de J. S. Bach cuya producción incluye motetes, música funeraria y cantatas, incluyendo *Gott is unser Zuversicht* (Dios es nuestra esperanza

y fortaleza) de vivo dramatismo; sobreviven algunas copias de esta obra, que estaban en posesión de Johann Sebastian; y de la línea franconia, **Johann Lorenz Bach** (*n* Schweinfurt, 10 de septiembre de 1695; *m* Lahm im Itzgrund cr Coburg, 14 de diciembre de 1773), quien estudió en Weimar con J. S. Bach, su primo hermano, y desde 1718 sirvió como *Kantor* en Lahm, donde permaneció por el resto de su larga vida profesional. Si bien ninguno de los antes mencionados puede considerarse una figura principal en la historia de la música alemana, en su conjunto ayudan a entender –por los patrones consistentes de sus vidas– la dedicación y el profesionalismo del miembro más distinguido de la familia, cuya vida profesional fue moldeada prácticamente con el mismo patrón que la de ellos.

Johann Sebastian Bach fue el menor de los ocho hijos de **Johann Ambrosius Bach** (*n* Erfurt, 22 de febrero de 1645; *m* Eisenach, 20 de febrero de 1695), músico de la ciudad de Eisenach, y su primera esposa Maria Elisabeth (Lämmerhirt, de soltera). Después de la muerte de sus padres, Sebastian fue enviado junto con su hermano Johann Jacob a vivir con su hermano mayor, **Johann Christoph Bach** (ii) (*n* Erfurt, 16 de junio de

1671; *m* Ohrdruf, 22 de febrero de 1721), quien fue organista en Ohrdruf, cerca de Arnstadt, y alumno de Pachelbel en una sola ocasión.

De los 20 hijos de los dos matrimonios de J. S. Bach, cinco de los seis hijos que sobrevivieron la infancia fueron músicos y tres alcanzaron una fama especial como compositores. Su hijo mayor, **Wilhelm Friedemann Bach** (*n* Weimar, 22 de noviembre de 1710; *m* Berlín, 1 de julio de 1784), comenzó sus estudios musicales con su padre, quien compuso para él el famoso *Clavier-Büchlein* (Pequeño libro de teclado), y recibió su educación formal en la Lateinschule de Cöthen y en el Thomasschule y la Universidad de Leipzig. En 1733, ya como un reconocido intérprete virtuoso, fue nombrado organista de la Sophienkirche en Dresde, con un puesto de medio tiempo que le dejaba un tiempo considerable para la composición. Algunas obras sobresalientes de este periodo son su encantador *Concierto para dos clavecines solos* (c. 1740) –del que Sebastian Bach hizo una copia (c. 1742) y Brahms publicó una edición (1864)– y su *Sinfonía* tipo suite en *fa*, la primera de una serie de cinco (c. 1733-1746). En 1746 fue a Halle como director de música de la Liebfrauenkirche



y otras dos iglesias (St Ulrich y St Moritz) y, con excelentes recursos instrumentales y vocales a su disposición, tuvo la oportunidad de presentar algunas cantatas complejas, tanto suyas como de su padre. Sin embargo, en 1764, después de volverse inestable en Halle, renunció a su puesto y de ahí en adelante se ganó la vida, principalmente en Brunswick y Berlín, como concertista y profesor privado. Una de sus alumnas fue Sarah Levy, tía abuela de Felix Mendelssohn. A pesar de su innegable talento y el carácter cautivador de varias de sus obras, al parecer fue eclipsado como compositor por su padre, cuyo estilo nunca sobrepasó.

Carl Philip Emanuel Bach (*n* Weimar, 8 de marzo de 1714; *m* Hamburgo, 14 de diciembre de 1788), fue el segundo que llegó a adulto de los hijos de J. S. y Maria Barbara Bach. Después de estudiar composición y teclado en el Thomasschule de Leipzig con su padre, estudió leyes en la Universidad de Francfort del Óder. En 1740 se convirtió en el clavecinista de la corte de Federico el Grande en Potsdam, con la tarea primordial de acompañar a su patrón en sus ejecuciones en la flauta, puesto que probó ser cada vez más insatisfactorio. Federico tenía gustos musicales ultraconservadores y la visión de que el acompañante debía estar preparado para tolerar obedientemente todos sus errores e imprecisiones. Sin embargo, a pesar de que intentó conseguir otro puesto (en Zittau en 1753 y posiblemente en Leipzig, después de la muerte de su padre en 1750), Emanuel no logró obtener la liberación de su puesto y permaneció en Berlín durante 28 años. En esa época publicó las sonatas “prusiana” y “Württemberg”, una gran cantidad de conciertos para teclado y su célebre libro de texto, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753; trad. al in. por W. J. Mitchell, *Essays on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, Nueva York, 1949; “Ensayos sobre el arte verdadero de tocar instrumentos de teclado”), que –junto con el *Versuch* de Quantz de 1752– sigue siendo una fuente obligada acerca de la interpretación musical del siglo XVIII.

En 1768 se mudó a Hamburgo, donde sucedió a Telemann como *Kantor* del Johanneum y director de música en las cinco iglesias principales. Tras Telemann, se vio comprometido con una pesada carga de trabajo que incluía unas 200 ejecuciones al año, tanto en iglesias como en la ciudad. A ese periodo pertenecen sus oratorios *Die Israeliten in der Wüste* (Los israelitas en el desierto, 1769) y *Auferstehen und Himmelfahrt Jesu* (Resurrección y ascensión de Jesús, 1787), 21 arreglos de la Pasión (aunque no todas sobrevivieron), y gran

cantidad de cantatas y otras obras corales. En el amplio espectro de su obra para teclado, fue el principal exponente del *empfindsamer Stil* (“estilo sensible”; véase *EMPFINDSAMKEIT*), en el cual las formas delicadas de expresión musical son concebidas de modo que “conmuevan los sentimientos”. En 1750 heredó una porción de manuscritos de su padre, los cuales guardó cuidadosamente de modo que a su muerte fueran preservados por un grupo de amigos que incluía a Marpurg y Agricola.

El tercer hijo que sobrevivió del segundo matrimonio de J. S. Bach, **Johann Christoph Friedrich Bach** (*n* Leipzig, 21 de junio de 1732; *m* Bückeberg, cr Hanover, 26 de enero de 1795), conocido como el “Bach Bückeberg”, recibió educación musical temprana por parte de su padre y estudió leyes a partir de 1749 en la Universidad de Leipzig. En 1750 fue nombrado músico de cámara (después *Konzertmeister*) de la corte del conde Guillermo de Schaumburg-Lippe en Bückeberg, donde permaneció por el resto de su vida profesional. En este agradable entorno cultural donde la música italiana era afanosamente cultivada, Friedrich compuso obras de cámara, sonatas de teclado, conciertos y sinfonías, en los cuales es evidente que existe un movimiento gradual hacia el estilo clásico. Durante seis años, a partir de 1771, mantuvo una amistad cercana con el famoso poeta Gottfried Herder (quien fuera pastor y consejero de la corte durante algún tiempo), quien le proporcionó libretos para sus cantatas y oratorios. En 1778 viajó a Londres con Wilhelm Friedrich Ernst, el primer hijo de su matrimonio con Lucia Elisabeth Münchhausen, para visitar a su hermano Johann Christian y asistir a los afamados conciertos Bach-Abel. A su regreso a Bückeberg montó presentaciones de *Iphigénie en Tauride* y *Die Entführung aus dem Serail* en la corte con el fin de manifestar su recién adquirido aprecio por la obra de Gluck y Mozart.

A pesar de su relativamente breve existencia, el hijo más pequeño de J. S. Bach y su segunda esposa, Anna Magdalena, **Johann Christian Bach** (*n* Leipzig, 5 de septiembre de 1735; *m* Londres, 1 de enero de 1782), viajó más extensamente y fue más aclamado que cualquiera de sus hermanos. Después de la muerte de su padre estudió algunos años con Carl Philipp Emanuel Bach en Berlín, y en 1754 se mudó a Bolonia, donde recibió lecciones –especialmente en contrapunto estricto– del padre Martini. En 1757 se convirtió al catolicismo y tres años después fue nombrado organista de la catedral de Milán, para la cual compuso una serie de obras sacras. Sin embargo, pronto descuidó sus obligaciones en

la catedral para dedicarse al teatro y en 1760 compuso para Turín su primera *opera seria*, *Artaserse*, con texto de Metastasio; durante los dos años siguientes suministró al Teatro S. Carlo en Nápoles sus muy exitosas óperas *Catone in Utica* y *Alessandro nell'Indie*. En mayo de 1762 fue nombrado compositor del King's Theatre en Londres y después de su éxito inicial con *Orione* (1762) le proporcionó a su público cuatro óperas más y el oratorio *Gioas, re di Giuda* (1770). Bajo estas circunstancias prósperas hizo de Londres su hogar, gozando del patronazgo real desde 1764 como profesor de la reina Charlotte. Compuso de modo prolífico en todos los géneros instrumentales de la época: sonatas para teclado, obras de cámara, oberturas, sinfonías y conciertos.

Durante 1764 Bach se encontró con Leopold Mozart y sus hijos, que estaban visitando Londres, dejando una profunda impresión en Wolfgang, entonces de ocho años, quien como homenaje arregló algunas de las sonatas y conciertos del compositor y en años posteriores reconoció a menudo la deuda artística que tenía con él. También en 1764 Bach se asoció con Carl Friedrich Abel (1723-1787) y al año siguiente fundaron juntos la más importante serie de conciertos londinenses, con la cual se ligarían sus nombres indeleblemente. En 1772 fue a Mannheim para la producción de su ópera *Temistocle*, por cuyo éxito fue invitado a regresar en 1775 con otra ópera, *Lucio Silla*, basada en una adaptación del libreto utilizado por Mozart en Milán en 1772. En 1773 se casó con la cantante italiana de ópera Cecilia Grassi y tres años después, por encargo del padre Martini, su retrato fue pintado por Thomas Gainsborough. En 1779 fue a París al estreno de su última ópera, *Amadis de Gaule*, basada en un libreto francés usado previamente por Gluck. Sin embargo, en su último regreso a Londres se encontró con que su fama se hallaba en decadencia y que su empresa de conciertos enfrentaba severos problemas. Su salud comenzó a deteriorarse bajo fuertes presiones financieras (con deudas de unas 4 000 libras esterlinas) y murió el Día de Año Nuevo de 1782. Los gastos de su funeral fueron cubiertos por la reina Charlotte, y una suma suficiente fue concedida a su viuda para que pudiese regresar a su nativa Italia. DA/BS

📖 C. S. TERRY, *John Christian Bach* (Londres, 1929; nueva ed., rev. H. C. R. Landon, 1967). K. y I. GEIRINGER, *The Bach Family* (Londres, 1954, 2/1976). S. L. CLARK (ed.), *C. P. E. Bach Studies* (Oxford, 1988). H. G. OTTENBERG, *Carl Philipp Emanuel Bach*, trad. P. J. WHITMORE (Oxford, 1991). D. R. MELAMED (ed.), *Bach Studies 2* (Cambridge, 1995).

Bach, Johann Sebastian (véase la página siguiente).

Bach-Werke-Verzeichnis. Véase BWV.

Bachelor, Daniel (*n* ?c. 1574; *m* después de 1610). Compositor inglés. Fue uno de los principales compositores de música instrumental en la Inglaterra isabelina y jacobina: sus obras para laúd fueron especialmente populares durante su vida, quedando sólo en segundo lugar ante las de Dowland en cuanto a calidad. También escribió música para conjuntos. No se sabe mucho de su vida fuera de que vivió en Aston Clinton en Buckinghamshire y que fue mozo de la cámara privada de la reina. JM

Bachianas brasileiras. Nueve obras (1930-1945) de Villa-Lobos, para distintas combinaciones de voces e instrumentos, que exploran las afinidades entre el espíritu del contrapunto de Bach y la música folclórica brasileña. Cada una es una suite con dos títulos: uno que refleja la influencia barroca y el otro las formas populares brasileñas. La más conocida es la no. 5 para soprano y por lo menos ocho violonchelos.

badinage, badinerie (fr., “jugueteo”, “travesura”; al.: *Tändelei*). Movimiento opcional que puede encontrarse ocasionalmente en la *suite del siglo XVIII; tiene un estilo frívolo pero sin forma particular. Bach incluyó una *badinerie* en su *Suite orquestal en si menor* (BWV1067) y Telemann escribió un *badinage* para su *Musique de table*, libro 3 (1733).

Badings, Henk [Hendrik Herman] (*n* Bandung, Java, 17 de enero de 1907; *m* Maarheeze, 26 de junio de 1987). Compositor y maestro holandés. Estudió ingeniería y geología de minas en la Universidad Técnica de Delft (1924-1930) y fue autodidacta en composición. Tuvo puestos de profesor en los Países Bajos y en Alemania, entre los que sobresale el de director del Conservatorio de La Haya (1941-1944). Sus primeras obras, de una orquestación densa y líneas melódicas largas, fueron influidas por Hindemith, Honegger y Milhaud, pero para la década de 1950 sus texturas se aligeraron. Al mismo tiempo, Badings comenzó a utilizar medios electrónicos ocasionalmente, empleando algunas veces sistemas nuevos de afinación. Sus obras incluyen gran cantidad de música orquestal, cantatas y música de cámara. No se le perdonó fácilmente su colaboración con los alemanes ocupantes durante la segunda Guerra Mundial: si bien se le permitió retomar sus actividades profesionales en 1947, su participación con los nazis ensombreció su música aun hasta el día de hoy. PG/MA

📖 P. T. KLEMME, *Henk Badings, 1907-1987: Catalog of Works* (Pinewood, MI, 1993).

(continúa en la página 139)

Johann Sebastian Bach

(1685-1750)

El compositor alemán Johann Sebastian Bach nació en Eisenach el 21 de marzo de 1685 y murió en Leipzig el 28 de julio de 1750.

Primeros años, Arnstadt y Mühlhausen

Bach –el máximo genio musical del Barroco tardío– ocupa una posición medular en la familia más talentosa en la historia musical (véase BACH); fue el más joven de los ocho hijos de Johann Ambrosius Bach (1645-1695) y su primera esposa Maria Elisabeth, Lämmerhirt de soltera (1644-1694). En sus primeros 10 años de vida perdió a sus padres –a su madre en mayo de 1694 y a su padre menos de un año después– y fue enviado junto con su hermano Johann Jacob a vivir con su hermano mayor, Johann Christoph Bach (ii) (1671-1721), quien era organista en Ohrdruf, cerca de Arnstadt. Bajo el cuidado de Christoph, Sebastian recibió educación sólida en técnica musical y aprendió composición de forma autodidacta principalmente copiando las obras de otros compositores. En 1700 ganó una beca en el Michaelisschule en Lüneburg, donde cantó en el coro y probablemente se puso en contacto con el organista y compositor Georg Böhm. En julio de 1702 le ofrecieron el puesto de organista en Sangerhausen pero se vio frustrado debido a que el duque reinante prefirió un candidato de su propia elección; durante varios meses trabajó como lacayo y violinista en Weimar.

El 9 de agosto de 1703, Bach fue nombrado organista y *maestro* del coro en la iglesia de San Bonifacio en Arnstadt, gozando de un buen sueldo y cumpliendo con obligaciones relativamente ligeras. Sin embargo, se enfrentó continuamente con las autoridades eclesiásticas, en parte debido a la confusión que supuestamente creó en la congregación con sus “curiosos ornamentos” de los corales, en parte también por su resistencia a ensayar con estudiantes rebeldes en ensambles y, muy especialmente, porque no autorizaron la extensión de su permiso para visitar Lübeck y asistir a los conciertos *Abendmusiken* de Buxtehude. Consternado por estas reprimendas y ansioso de encontrar horizontes más amplios para sus ambiciones que los que Arnstadt podía ofrecer, Bach se mudó a Mühlhausen en junio de 1707 como organista en la Blasiuskirche donde, a pesar de las disputas teológicas entre J. A. Frohne, el superintendente

pietista de la iglesia, y C. G. Eilmar, un pastor luterano ortodoxo en la Marienkirche cercana, encontró salidas productivas a sus energías, iniciando una restauración mayor del órgano de la iglesia y componiendo sus primeras cantatas eclesiásticas importantes, incluyendo *Aus der Tiefen rufe ich* (De las profundidades he llamado) BWV131 en 1707 o 1708 y *Gott ist mein König* (Dios es mi rey) BWV71 para la instalación del ayuntamiento de la ciudad en 1708. En octubre de 1707, en la iglesia del pueblo de Dornheim, se casó con su prima segunda, Maria Barbara Bach, con la cual tuvo siete hijos, incluyendo a Wilhelm Friedemann y Carl Philipp Emanuel.

Weimar y Cöthen

En junio de 1708 Bach fue nombrado organista y músico de corte del duque Wilhelm Ernst de Weimar. A ese periodo se remontan muchas de sus obras de órgano más conocidas –el *Preludio y fuga en re mayor* BWV532, *Fantasia y fuga en sol menor* BWV542, *Toccatà, adagio y fuga en do mayor* BWV564, y muchos de los preludios corales en el *Orgel-Büchlein*– además de arreglos para teclado de obras de Vivaldi y otros, que lo condujeron al estudio del estilo de concierto italiano de crucial importancia en el desarrollo de su creciente bagaje creativo. El ascenso a *Konzertmeister* en 1714 trajo consigo la obligación de componer una nueva cantata para la iglesia cada mes, la primera de las cuales –*Himmelskönig, sei willkommen* (Rey de los cielos, seas bienvenido) BWV182, para el Domingo de ramos de 1714– bien pudo haber sido la primera de un ciclo anual. Sin embargo, con la muerte de Samuel Drese, el *Kapellmeister* de Weimar, en diciembre de 1716, y su subsiguiente frustración por no haber logrado obtener el puesto vacante, el abastecimiento de cantatas de Bach, pronto cesó. Su búsqueda de un nuevo empleo se vio recompensada en agosto de 1717, cuando le fue ofrecido el puesto de *Kapellmeister* en la corte del príncipe Leopold de Anhalt-Cöthen. Sin embargo, no le fue fácil liberarse de su empleo previo y se desató una batalla legal con el duque Wilhelm

que terminó en diciembre, poco después de que Bach pasara un mes en la cárcel y fuese vergonzosamente liberado.

Al principio Bach encontró en Cöthen un empleo agradable con un generoso soberano que estaba profundamente interesado en la música y era capaz de tocar el violín, el bajo de viola y el clavecín. El estricto calvinismo adoptado por el príncipe y su corte impedían la elaboración de música eclesiástica elaborada, pero la existencia de un animado *collegium musicum* brindó a Bach la oportunidad de terminar y ejecutar varias obras instrumentales, incluyendo sus suites e invenciones para teclado, el primer libro de *El clave bien temperado*, varias sonatas para violín y para violonchelo, suites y partitas, y los seis Conciertos de Brandeburgo. No obstante, su placentera forma de vida en Cöthen se vio tristemente perturbada, en julio de 1720 cuando, estando de viaje en Carlsbad recibió la triste noticia de la muerte de Maria Barbara, lo que le dejó cuatro hijos pequeños que criar. El 3 de diciembre de 1721, siguiendo una costumbre de la época, se casó en segundas nupcias con Anna Magdalena Wilcken, la hija de 20 años de un trompetista de la corte; ella daría a luz a 13 niños más, de los cuales 10 murieron en la infancia. Una semana después, el príncipe Leopold se casó con Frederica Henrietta von Anhalt-Bernburg, a quien resultó que no le gustaba la música (ni ninguna otra forma de cultura) y resintió el interés de su esposo por el arte. El cambio de circunstancias que esto implicó, impulsaron a Bach –aunque con recelo por dejar su estatus como *Kapellmeister* de la corte– a postularse en 1722 para el puesto de *Thomaskantor* en Leipzig, que había quedado vacante a la muerte de Johann Kuhnau. Tras presentar la *Probe* (prueba) acostumbrada (examen de aptitud en ejecución de órgano y composición) y después de que tanto Telemann como Graupner rechazaron el puesto (el último porque no había logrado obtener la liberación de su empleo actual), Bach fue finalmente elegido en abril de 1723.

Leipzig

En Leipzig, Bach y sus alumnos de la Thomasschule estaban obligados a proporcionar la música para las cuatro iglesias principales de la ciudad. En dos de ellas (St Thomas y St Nicholas) y por turnos, el primer coro de la escuela ejecutaba una cantata en cada una de las iglesias la mayoría de los domingos, y en ambas en los días festivos principales. La obligaciones en las otras dos iglesias normalmente se delegaban. Los domingos en la tarde se acostumbraba repetir la cantata que había sido dada en el servicio matutino, en una de las iglesias principales, durante

las Vísperas de la otra; en Viernes Santo se ejecutaba anualmente una Pasión en estilo de oratorio, nuevamente durante las Vísperas y por turnos, en cada una de las iglesias. Con el fin de cumplir con estos requerimientos Bach acabó no menos de tres ciclos anuales de cantatas (unas 150 obras), junto con sus dos grandes Pasiones, *San Juan* (1724) y *San Mateo* (1727), su *Magnificat* (la primera versión en *mi* bemol en 1723) y una gran cantidad de motetes y otras piezas sacras, durante los primeros cinco años de su encargo. Los recursos humanos con los que contaba eran, para cada servicio en la iglesia, hasta de 16 cantantes del primer coro y unos 18 instrumentistas. Los domingos la cantata se interpretaba desde cerca de las 7:30 a.m., y es fácil imaginarse que algunas de las ejecuciones no eran muy buenas. En verdad, sigue siendo un misterio sublime el hecho de que los ideales creativos exaltados de Bach no parecen haber sido reprimidos por los limitados medios que tenía a su alcance.

En septiembre de 1723 Bach buscó recobrar su derecho tradicional como *Thomaskantor* para dirigir la música del “servicio antiguo” en la iglesia de la Universidad en Leipzig –derecho que había sido transferido temporalmente a J. G. Görner, organista de la Nikolaikirche, tras la muerte de Kuhnau–. Sin embargo, después de solicitarlo al elector de Sajonia sin que éste le diera respuesta, Bach tuvo que aceptar un compromiso por el cual compartía el trabajo y el salario con Görner. En 1730, cada vez más decepcionado de las condiciones en St Thomas, Bach envió un memorando a las autoridades eclesiásticas en que exponía sus condiciones mínimas para que hubiera música eclesiástica bien regulada y lo único que recibió como respuesta fue una amenaza de reducción de su salario. En ese entonces parece haber considerado buscar un nuevo empleo, posiblemente en Danzig, según se desprende de una carta que le escribió en octubre de 1730 a un viejo colega suyo, Georg Erdmann, quien era representante ruso allí, pero eso no se concretó. Mientras tanto, en septiembre de 1730, Johann Matthias Gesner fue nombrado rector de la Thomasschule. Gesner estaba muy interesado en la música y tenía sólidos planes para hacer reformas en la escuela, lo cual trajo un alivio esperado a la situación de Bach al menos por una temporada. Para desgracia de Bach, Gesner se mudó a Gotinga cuatro años después. Su sucesor, J. A. Ernesti, si bien era un excelente académico, no mostraba gran aprecio por la importancia educativa de la música. Muy pronto, Bach tuvo conflictos con él, abiertamente acerca del nombramiento de prefectos para el coro, pero de modo más fundamental acerca del verdadero carácter de una educación liberal.

Desde 1729 y por unos 13 años (con un intermedio de dos años a partir de 1737), Bach se desempeñó como director del *collegium musicum* que Telemann había fundado en Leipzig en 1702 y, con el apoyo de estudiantes de la universidad y músicos semiprofesionales, logró ofrecer conciertos semanales regulares. No existe información detallada sobre la música que interpretaba la sociedad, pero es de suponerse que incluyera conciertos de Bach para uno o más clavecines (principalmente transcripciones de conciertos para violín anteriores), la segunda y la tercera de sus *Suites orquestales* y las cantatas seculares *Der Streit zwischen Phoebus und Pan* (La pelea entre Phoebus y Pan) y la *Cantata de café* (Schweigt stille, plaudert nicht-Silencio, no platicar). Otras composiciones instrumentales de cuya revisión o creación se ocupó entonces fueron los cuatro juegos de *Clavier-Übung* (Prácticas de teclado, 1731-1742), que incluyen partitas para clavecín, la llamada *Misa de órgano*, el *Concierto italiano* y las *Variaciones “Goldberg”*, así como el segundo volumen de *El clave bien temperado* (c. 1742). Aunque su producción de cantatas bajó significativamente después de 1729, han sobrevivido algunos magníficos ejemplos de los años 1730, especialmente *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (Despierten, la voz nos está llamando) BWV140 y *Der Herr ist mein getreuer Hirt* (El Señor es mi fiel pastor) BWV112 (ambas de 1731) y *Wär Gott nicht mit uns diese Zeit* (Si Dios no estuviera ahora con nosotros) BWV14 (1735).

El 27 de julio de 1733 Bach le escribió a Federico Augusto II, el nuevo elector de Sajonia, con la intención de conseguir una mejora en su posición en Leipzig. En la carta solicitaba un título en la corte y enviaba una “insignificante muestra de sus habilidades”: el Kirie y Gloria de una Misa luterana, que después se convertirían en las primeras secciones de la *Misa en si menor*. Después de una gran demora, le fue conferido el título de compositor de la corte real el 19 de noviembre de 1736 y como muestra de su gratitud, el 1 de diciembre ofreció un recital de dos horas en el nuevo órgano Silbermann de la Sophienkirche en Dresde, donde su hijo Wilhelm Friedemann era organista. Durante sus últimos años, Bach estuvo ocupado principalmente revisando y ordenando muchas de sus composiciones previas y creando nuevas obras sustanciales de un carácter abstracto y sumamente técnico. La *Misa en si menor* fue terminada en 1748 con la adición de secciones residuales del rito romano –Credo, Santus, Osana, Benedictus, Agnus Dei–Dona nobis pacem– principalmente con música que “parodiaba” con gran habilidad movimientos de una cantata anterior. No existe evidencia contundente que permita afirmar que la *Misa* fue ejecutada durante la

vida de Bach, y es probable que él la considerase fundamentalmente un ejemplo para las futuras generaciones de la maestría que había adquirido en los principales géneros sacros de su época.

El 7 de mayo de 1747 Bach visitó Postdam a invitación expresa de Federico el Grande; le fue proporcionado un “tema real” sobre el cual improvisar. Este tema sirvió posteriormente de base para su *Ofrenda musical* (septiembre de 1747), una colección de recercadas y cánones de naturaleza diversa y de búsqueda, así como de una trío sonata al estilo *galante* que hizo como una concesión a los gustos más modernos de Federico. La escritura canónica, que ya había explorado metódicamente en las *Variaciones “Goldberg”* (1741), volvió a aparecer, magistralmente tratada, en las *Variaciones canónicas para órgano de Vom Himmel hoch da komm ich her* (De los cielos más altos vengo) BWV769 (c. 1746-1747), donde las líneas canónicas están combinadas con, o derivan del himno luterano de navidad. En 1747, esta obra y el *Canon triplex* BWV1076 fueron enviados por el compositor como la “comunicación científica” que se le solicitó para poder participar en la Sociedad de las Ciencias Musicales, que fundó en Leipzig Christoph Mizler, un antiguo alumno de Bach, en 1738. En vista de que el carácter científico de la sociedad iba bien con las metas compositivas que Bach tenía entonces, envió su *Ofrenda musical* como su “comunicación anual” de 1748, y probablemente habría mandado al año siguiente *El arte de la fuga*, su vasto compendio de técnicas contrapuntísticas (tanto de fuga como canónicas), si no se hubiera quedado aparentemente inconcluso a su muerte. Hacia el final de su vida fue perdiendo la vista, condición que no lograron mejorar dos debilitantes operaciones en manos del cirujano inglés John Taylor; se piensa que pudo haber padecido una forma severa de diabetes. Murió en Leipzig el 28 de julio de 1750 y fue enterrado con honores tres días después en el cementerio de la Johanniskirche, cerca de la muralla sur de la iglesia. Anna Magdalena sólo recibió a su muerte una mínima parte de sus bienes y murió en considerable pobreza el 27 de febrero de 1760. BS

📖 H. T. DAVID y A. MENDEL (eds.), *The Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents* (Nueva York, 1945, 2/1966). M. BOYD, *Bach* (Londres, 1983, 3/2000); R. L. MARSHALL, *The Music of Johann Sebastian Bach: The Sources, the Style, the Significance* (Nueva York, 1989). L. DREYFUS, *Bach and the Patterns of Invention* (Cambridge, MA, 1996). J. BUTT, *The Cambridge Companion to Bach* (Cambridge, 1997). J. S. Bach (Oxford, 1999). M. BOYD (ed.), *J. S. Bach* (Oxford, 1999). C. WOLFF, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician* (Nueva York, 2000).

bagatelle (fr.; al.; “bagatela”). Pieza instrumental breve y sencilla, generalmente para teclado. François Couperin dio el título *Les Bagatelles* a las piezas de su *Pièces de clavecin* (ordre 10); Beethoven escribió 26 bagatelas para piano, una de las cuales es *Para Elisa*.

baguette (fr., “vara”). Baqueta o pisón; *baguette d'éponge*, una baqueta con cabeza de esponja para timbales que Berlioz pedía frecuentemente en lugar de una de madera.

baile. Espectáculo de danza, poesía y música entre los actos de una obra de teatro del siglo XVII o XVIII. El término se aplica también simplemente a un acto de bailar, a ciertas formas particulares de baile o al ballet. Véase también *BALLO*.

baile de máscaras, *Un*. Véase *BALLO IN MASCHERA, UN*.

Bainbridge, Simon (Jeremy) (n Londres, 30 de agosto de 1952). Compositor inglés. Estudió con John Lambert en Londres y con Gunther Schuller en los Estados Unidos. Sus primeros éxitos fueron con composiciones instrumentales y orquestales, en particular el *Concierto para viola* (1978), escrito para el virtuoso estadounidense Walter Trampler y la *Fantasia for Double Orchestra* comisionada por la BBC (1984). La capacidad de Bainbridge para construir formas sustanciales de una combinación de detalles líricos refinados y de gestos dramáticos musicales cargados con más intensidad, se manifiestan de manera memorable en *Ad ora incerta*, cuatro canciones orquestales de Primo Levi para mezzosoprano con fagot obbligato (1993), una obra cuya intensidad imaginativa es un complemento a la altura de las meditaciones poéticas de Levi sobre los horrores del Holocausto; ganó el Premio Grawemeyer de composición en 1997. Después de *Ad ora incerta*, Bainbridge compuso *Four Primo Levi Settings* para mezzosoprano, clarinete, viola y piano en 1996. AW

Baird, Tadeusz (n Grodzisk Mazowiecki, 26 de julio de 1928; m Varsovia, 2 de septiembre de 1981). Compositor polaco. Al final de su adolescencia formó el Group 49 con Jan Krenz y Kazimierz Serocki para promover el *realismo socialista en música; su música hasta mediados de la década de 1950 es una mezcla de neoclasicismo simple y lirismo elegiaco (Sinfonía no. 2, 1952). En 1956 inició junto con Serocki el Festival de Otoño de Varsovia y su música de aquella época rápidamente acumuló la experiencia de las técnicas seriales. En *Four Essays* para orquesta (1958) es característica esta mezcla de Mahler, Berg e idiomas compositivos más nuevos. Su música posterior –con frecuencia en forma de ciclos de canciones orquestales (*Listy Goethego*, “Cartas de Goethe”, 1970)– mantuvo un lirismo de tono

sombrío, como en su ópera de un acto basada en *Jutro* (Mañana, 1966) de Joseph Conrad, o su “poema tonal” orquestal de gran intensidad dramática, *Psychodrama* (1972), sigue siendo uno de los más singulares y menospreciados compositores polacos de la posguerra. ATH  *Muzyka*, 29/1-2 (Varsovia, 1984) [número dedicado a Baird].

Baiser de la fée, Le (El beso del hada). Ballet en cuatro escenas de Stravinski con argumento sustentado en *La doncella de hielo* de Hans Christian Andersen, basado en canciones y piezas para piano de Chaikovski unidas por pasajes que compuso Stravinski compuesta en un estilo similar; la coreografía fue de Bronislava Nijinska (París, 1928).

bajo. 1. La voz masculina más grave, con un rango aproximado de *Mi a fa'*. La calidad de una voz de bajo puede variar mucho, desde el *Bass-buffo* o *komischer Bass*, de Osmin en *Die Entführung aus dem Serail* de Mozart a los tonos majestuosos de Sarastro en *Die Zauberflöte*. En el siglo XIX, la voz de bajo se usaba ya sea para los villanos (Caspar en *Der Freischütz* de Weber, el Méphistophélès de Gounod) o para reyes y otras figuras de autoridad. Los bajos eslavos pueden alcanzar mayor profundidad llegando incluso hasta *sol'*. El “bajo-barítono” tiene un rango superior más amplio, pero conserva la cualidad de bajo en las notas inferiores; en el ciclo del *Anillo de los nibelungos* de Wagner, la parte de Wotan es cantada por un bajo-barítono (Wagner llamaba a esta voz, “hoher Bass”). -/RW

2. La nota más grave de un acorde. Para entender la distinción entre “fundamental” y “bajo”, véase *FUNDAMENTAL, ACORDE EN POSICIÓN*.

3. La región más grave de las alturas musicales.

4. Miembro de una familia de instrumentos de afinación grave, con un rango más grave que el tenor y más agudo que el contrabajo.

5. Nombre coloquial para el *contrabajo y la guitarra eléctrica baja; también nombre de la tuba baja o bombardarda en las *bandas militares y *bandas de metales.

bajo acústico. 1. Tirador o registro de órgano, también conocido como Quinto, que depende del fenómeno acústico de los tonos diferenciales o resultantes. Cuando dos tubos perfectamente afinados a intervalo de quinta suenan simultáneamente, se genera una tercera nota (la “fundamental subjetiva”; véase *ACÚSTICA*, 8) a intervalo de octava inferior del tubo más grave. Este recurso ofrece la posibilidad de reducir el número de tubos grandes de bajo, reduciendo así las dimensiones y el costo del instrumento, aunque su volumen llega a ser

más sonoro de lo deseado y los problemas de afinación son inevitables (véase TEMPERAMENTO).

2. Con este término se denominan los instrumentos acústicos como el contrabajo, para diferenciarlos de los bajos eléctricos. JMO

bajo cifrado [bajo figurado] (fr.: *basse chiffrée*, *basse continue*; al.: *Generalbass*, *bezifferter Bass*; it.: *basso continuo*; in.: *figured bass*, *thoroughbass*, *general bass*). Línea de bajo con números y figuras que indican las armonías requeridas. El bajo cifrado fue un recurso característico del Barroco. Un instrumento bajo, por ejemplo la *viola da gamba* o el violonchelo, tocaba solamente la línea de bajo mientras que un teclado u otro instrumento de cuerdas pulsadas tocaba las armonías completas indicadas en el cifrado. Para la historia y un ejemplo de bajo cifrado, véase CONTINUO.

bajo continuo. Véase *BASSO CONTINUO*.

bajo de Alberti. Tipo de acompañamiento para una melodía, de uso frecuente en la música para teclado, que consiste en una serie de “acordes quebrados” bajo el tratamiento mostrado en el Ej. 1. El recurso fue bautizado con el nombre del compositor italiano del siglo XVIII Domenico Alberti, quien lo usó con frecuencia en sus sonatas para clavecín. Aunque algunos compositores como C. P. E. Bach, Haydn y Mozart hicieron buen uso de este recurso, pronto se transformó en estereotipo y lugar común en manos de muchos otros compositores de música en los estilos rococó y galante para teclado.

Ej. 1



riores con movimiento independiente fue precisamente lo que atrajo a los compositores de los siglos XVI y XVII, particularmente en Inglaterra, donde la improvisación elaborada de las partes superiores sobre un bajo obstinado recibió el nombre de *divisions*; esta técnica de interpretación fue altamente apreciada por los ejecutantes de viola (véase *DIVISIONS*, 2). *The Division-Violist* (1659) de Christopher Simpson ofrece indicaciones para tocar disminuciones y otros adornos sobre una melodía de bajo obstinado.

La extensión de un bajo obstinado puede variar desde pocas notas (como en algunas piezas para teclado de Byrd) hasta una melodía completa (el Lamento de Dido e innumerables obras vocales de Purcell). En la práctica, las repeticiones no deben ser exactamente iguales y se permiten las modificaciones para recursos como los cambios de tonalidad. La línea completa de bajo obstinado puede transportarse a una nueva tonalidad en una sección determinada de la obra, o bien fragmentar sus frases con silencios; también puede desplazarse para que no coincida exactamente con un número determinado de compases, de manera que las notas aparezcan en diferentes tiempos del compás a cada repetición, lo que implica acentuaciones distintas.

En la música para danza renacentista y barroca, el bajo obstinado en ocasiones se combinaba con una melodía determinada, como por ejemplo en géneros como la **romanesca* y la **folía*; estas melodías simultáneas, junto con su esquema armónico implícito, fueron la base de muchas obras de tema y variaciones que en ocasiones se denominaban bajo obstinado; “El bajo obstinado de Farinelli”, por ejemplo, era en realidad una *folía*.

El bajo obstinado es de hecho un elemento de la forma de **variaciones*. Puede considerarse como una extensión del **ostinato*, mientras que la **passacaglia* y la **chacóna* pueden considerarse tipos particulares de bajo obstinado, aun cuando los motivos repetidos sean llevados por otras voces distintas del bajo. Fue precisamente como una técnica de variaciones que el bajo obstinado perduró más allá del periodo barroco, si bien a menudo con el nombre específico de *chacóna* o *pasacalle* (por ejemplo, el movimiento final de la *Cuarta sinfonía* de Brahms o la *Passacaglia* de Britten de *Peter Grimes*, conocida como *Four Sea Interludes*). El bajo obstinado, junto con las técnicas relacionadas del *ostinato* y la *passacaglia*, ejercieron particular fascinación en compositores del siglo XX, sobre todo en los que se inclinaron por el neoclasicismo, como Bartók (*Con-*

cierto para orquesta y muchas piezas del *Mikrokosmos*), Stravinski (la cantata denominada *Sinfonía de los salmos*), Hindemith (música para piano y para órgano) y Britten. PS/JN

Bakfark, Valentin [Bálint] (*n* Brassó, Transilvania [hoy Braşov, Rumania], ?1526-1530; *m* Padua, 22 de agosto de 1576). Laudista y compositor húngaro. Pasó su juventud en la corte húngara y después viajó ampliamente, sirviendo tanto al rey polaco, Sigismund Augustus II, como al emperador Maximiliano II. En su época era conocido en toda Europa como un ejecutante virtuoso. Sus obras son fundamentalmente transcripciones de madrigales, *chansons*, y motetes de otros compositores, aunque también escribió algunas fantasías, que representan la cumbre del antiguo estilo estrictamente polifónico de escritura para laúd. DA/LC

balada (del lat. *ballare*, “bailar”). Si bien el origen del término “balada” se halla en la canción-danza medieval, la palabra ya había perdido su connotación para el final de la Edad Media. Para el siglo XIV se refería a una canción estrófica para voz sola con un texto narrativo. Las baladas están presentes por toda Europa, especialmente en las Islas Británicas, Dinamarca, España y los países de Europa del Este. Son primordialmente producto de la tradición oral, pero a partir del siglo XVI también fueron publicadas en pliegos sueltos. No debe confundirse la balada con una **ballade*.

Algunos de los temas de los textos de las baladas pueden ser mucho más antiguos que la forma misma: se ha especulado que las largas épicas eran música de tribus, mientras que las canciones para voz sola estróficas y de métricas más cortas, eran música de campesinos, que se desarrolló en la sociedad feudal; de esta manera, las historias que se cuentan en las baladas, que tienden a centrarse en un solo evento, son probablemente viñetas de relatos épicos mucho más extensos. F. J. Child (*English and Scottish Popular Ballads*, 1882-1898) ha rastreado frecuentemente afiliaciones entre las narrativas de las canciones a lo largo y ancho de Europa, lo cual sugiere que los temas son de una gran antigüedad. Los temas incluyen leyendas cristianas apócrifas (*The Cherry-Tree Carol*), milagros (*Sir Hugh*), forajidos (*Robin Hood*), temas históricos, la verdad frecuentemente ornamentada (*Queen Eleanor's Confession*), asuntos marítimos (*Henry Martin*) y conflictos maritales (*The Farmer's Cursed Wife*); en Escocia, los temas comunes son las disputas entre clanes (*The Bonny Earl of Moray*) e incursiones fronterizas dentro de Inglaterra (*Dick o' the Cow*).

En el metro “típico” o de “balada” una estrofa tiene cuatro líneas, aunque también hay muchas otras estructuras. Las melodías se han registrado más recientemente que los textos, pero hay evidencia de que algunos de los tipos de melodías son de considerable antigüedad. En Inglaterra, el modo jónico (mayor) es el más popular para melodías de baladas; sin embargo, existen otros que se usan con frecuencia: el mixolidio (*sol*), el dórico (*re*) y el eólico (*la*). Las escalas con huecos, especialmente la hexatónica y la pentatónica, parecen ser más comunes en Escocia y en los Estados Unidos. Alemania sobresale por el hecho de ser un lugar donde las tonalidades mayor y menor sustituyeron en gran medida a la modalidad.

Las baladas impresas en pliegos sueltos, por lo general no traían las melodías escritas; éstas se tomaban de la tradición oral. Algunas veces los textos eran de actualidad, como un medio para transmitir noticias y rumores. En los Estados Unidos, la circulación de historias por esta vía podía desembocar en baladas en forma de blues (*Frankie and Johnny*). Los estudios sobre baladas se han generado con mucha mayor frecuencia en los Estados Unidos que en Gran Bretaña; sin embargo, hay que resaltar la existencia de detractores: se ha sugerido que las canciones de trabajadores de la tradición oral han sido de tal modo “mediadas” a través de siglos de editores literarios, que el concepto mismo de balada podría ser considerado falso (véase también MÚSICA FOLCLÓRICA).

La balada también existe en Alemania como canción de concierto (véase *LIED*); algunos de sus textos son adaptaciones de baladas inglesas tradicionales. Entre los poetas que escribieron para este género se encuentran: Bürger, Goethe y Herder. Quizá el compositor de baladas más influyente fue Zumsteeg, quien aportó modelos para Schubert, en quien se interesaron los compositores de *Lieder* posteriores.

La *ballad opera fue un entretenimiento teatral popular con *airs* del repertorio de melodías de baladas populares. Hacia finales del siglo XVIII se desarrolló la balada “sentimental” inglesa, que figuró en la ópera inglesa durante unos 100 años; además tuvo éxito comercial de mediados del siglo XIX hasta principios del siglo XX, cuando se volvieron comunes los “conciertos de baladas”; quizá de ahí surgió el fenómeno de la balada *pop* o la balada *rock* de la posguerra, canción por lo general con texto narrativo y en tiempo lento. PW

📖 C. M. SIMPSON, *The British Broadside Ballad and its Music* (New Brunswick, NJ, 1966). B. H. BRONSON, *The*

Ballad as Song (Berkeley, CA, 1969). H. SHIELDS, *Narrative Singing in Ireland* (Dublín, 1993). W. B. MCCARTHY, *The Ballad Matrix: Personality, Milieu, and the Oral Tradition* (Bloomington, IN, 1995). D. DUGAW (ed.), *The Anglo-American Ballad: A Folklore Casebook* (Nueva York, 1995). T. CHEESMAN y S. RIEUWERTS (eds.), *Ballads into Books: The Legacies of Francis James Child* (Berna, 1997).

Balada, Leonardo (n Barcelona, 22 de septiembre de 1933). Compositor estadounidense nacido en Cataluña. Sus primeros experimentos modernistas dieron paso, a mediados de la década de 1960, a estructuras rítmicas de texturas duras influidas por el arte geométrico. Su música posterior está suavizada por memorias de baladas y canciones catalanas. Trabajó en conjunto con Dalí en la película surrealista *Caos y creación* (1960) y ha escrito en todas las grandes formas, notablemente, *María Sabina* (1969) para narrador, coro y orquesta, y tres óperas, entre ellas *Death of Columbus* (1994) y *Steel Symphony* (1972). Se nacionalizó estadounidense en 1981. CW

Balakirev, Mili Alekseevich (n Nizhniy Novgorod, 21 de diciembre de 1836/2 de enero de 1837; m San Petersburgo 16/29 de mayo de 1910). Compositor, pianista y director ruso. Recibió instrucción pianística principalmente de su madre, y tenía discusiones musicales informales con su mentor, Aleksandr Ulibishev (1794-1858) —la figura musical más notable del pueblo donde nació (además de ser el autor de una temprana biografía de Mozart)— en cuyas *soirées* musicales Balakirev figuró como pianista y director. A los 18 años se mudó a San Petersburgo y pronto debutó públicamente tocando su propio *Concierto para piano*. Su breve encuentro con el enfermizo Glinka le produjo una profunda impresión: más tarde se consideró el heredero de Glinka en la causa de la música nacional rusa. Quizá fue más importante todavía su amistad con Vladimir Stasov, cuyos anhelos en torno a la música rusa ya estaban bien desarrollados. Poco a poco se formó un círculo de compositores jóvenes alrededor de Balakirev y Stasov, entre ellos Musorgski, Borodin, Rimski-Korsakov y Cui. Stasov los apodaró más tarde: “El puñado de intrépidos” (mejor conocidos como el grupo de Los *Cinco).

Balakirev —debido a su amplia experiencia en composición, sus espléndidas habilidades como pianista y su extenso conocimiento del repertorio— fungió como mentor de los jóvenes amateur supervisando, corrigiendo y en ocasiones volviendo a escribir sus obras tempranas: las primeras sinfonías de Rimski-Korsakov y de

Borodin fueron de hecho colaboraciones con Balakirev, aunque éste no buscó reconocimiento por ello. Su papel en la conformación del estilo musical de Los Cinco fue descomunal y sigue siendo subestimado. Su *Obertura basada en tres canciones rusas* (1858) y la *Obertura checa* (1867) condujeron a los compositores más jóvenes a producir un conjunto de obras parecidas basadas en temas rusos y extranjeros, y su recopilación de 40 canciones folclóricas rusas con acompañamiento de piano (1866) sentó las bases para un nuevo estilo de armonización de las canciones folclóricas que, a la larga, marcó muchas de las características del estilo armónico de Los Cinco en todos los géneros.

Las tres visitas que Balakirev hizo al Cáucaso a mediados de la década de 1860, de las cuales regresó con un tesoro de melodías folclóricas y nuevos lenguajes orientales, tuvieron un impacto decisivo en el aspecto musical. La sorprendente originalidad de *Gruzinskaya pesnya* (La canción georgiana, 1864), la fantasía para piano *Islamey* (1869) y otras obras inspiradas por estas visitas, llamó de inmediato la atención de sus colegas más jóvenes, con lo cual se estableció el tono orientalista en la música rusa que finalmente condujo a piezas tan predilectas del repertorio como la *Scheherazade* de Rimski-Korsakov y las *Danzas polovetzianas* de Borodin. El joven Chaikovski también cayó brevemente bajo el influjo del hechizo de Balakirev y buscó su consejo durante la composición de *Romeo y Julieta*, en la cual incluso hizo uso de las tonalidades características de Balakirev: *si* menor y *re* bemol mayor.

Balakirev además se prestó a ayudar a sus colegas más jóvenes al dirigir sus obras en conciertos de la Escuela Libre de Música y en los de la Sociedad de la Música Rusa (fue director principal de 1867 a 1869, después de Anton Rubinstein). La Escuela Libre de Música, que abrió en 1862, fue un proyecto personal que desarrolló en oposición a las tendencias germánicas del Conservatorio de San Petersburgo; a diferencia de aquella institución, la Escuela Libre ofrecía educación para estudiantes que pudieran pagar poco o nada. La casi bancarrota de la escuela y el deterioro de sus finanzas al final de la década de 1860, llevó a Balakirev a retraerse incluso de sus amigos más cercanos y a abandonar sus actividades musicales. Después de haber sido un ateo convencido, se convirtió en un fervoroso creyente ortodoxo y se ordenó sacerdote de rango menor.

Balakirev no reapareció en la vida musical de Rusia sino hasta la década de 1880; en 1882 terminó una obra importante, el poema sinfónico *Tamara* (1882), que

había bosquejado en la década de 1860. A pesar de su edad causó una fuerte impresión tanto en el público como en la crítica, debido a su brillante orquestación y sus apasionados temas orientales. Sin embargo, para 1897 cuando presentó su *Primera sinfonía*, otra obra de la década de 1860 que acababa de terminar, la crítica fue mucho menos favorable: Rimski-Korsakov juzgó agudamente su estilo anticuado. Balakirev no había podido terminar estas obras en la década de 1860 en parte porque había utilizado gran cantidad de su energía creativa en ayudar a sus colegas más jóvenes; su retiro de la vida musical en la década de 1870 había detenido su propio desarrollo, mientras que durante ese lapso los otros miembros de Los Cinco se habían convertido en artistas maduros que podían opacar sin dificultad a su antiguo mentor. Es comprensible, pues, que Balakirev resintiera este hecho y que sus relaciones con ellos nunca volvieran a ser tan buenas.

Participó nuevamente en la administración de la Escuela Libre de Música, que había superado sus dificultades anteriores. Comenzó a hacerse de una nueva generación de seguidores, entre los cuales sobresalió Sergei Liapunov, que compartía la afición de Balakirev por el virtuoso estilo lisztiano de composición para piano y lo combinaba con el estilo ruso-oriental del propio Balakirev. De 1883 a 1894 Balakirev asumió además la dirección del coro de la capilla de la corte, uno de los puestos musicales más importantes en Rusia. Sin embargo, puso poco interés en ello y fue un colega difícil: en la escuela delegó gran parte de su trabajo a Liapunov y otros, mientras que en la capilla dependió casi enteramente de Rimski-Korsakov, ahora su suplente. Como pianista seguía interpretando a sus queridos Liszt y Chopin, aunque de modo privado y para grupos pequeños. Si bien sus últimas obras de gran formato, la *Segunda sinfonía* y la *Sonata para piano en si menor*, fueron compuestas en los primeros años del siglo XX, suenan como productos de la década de 1860, la cual el compositor Balakirev nunca abandonó. MF-W

📖 M. O. ZEITLIN, *The Five* (Nueva York, 1959). E. GARDEN, *Balakirev: A Critical Study of his Life and Music* (Londres, 1967); "The influence of Balakirev on Tchaikovsky", *Proceedings of the Royal Musical Association*, 107 (1980-1981), pp. 86-100; "Balakirev's influence on Musorgsky", *Musorgsky in memoriam, 1881-1981*, ed. M. H. BROWN (Ann Arbor, MI, 1982), pp. 11-27; "Balakirev: The years of crisis (1867-1876)", *Russian and Soviet Music: Essays for Boris Schwarz*, ed. M. H. BROWN (Ann Arbor, MI, 1984), pp. 147-155.

balalaica. Laúd ruso de mástil largo con caja triangular y tres cuerdas, las dos más graves afinadas por lo regular al unísono y el **chanterelle* o cantino una cuarta más arriba. Si bien fue en su origen un instrumento folclórico, hoy día se fabrica en tamaños que van del discanto hasta el contrabajo para orquestas de balalaicas. La *dombra* es un instrumento similar pero de caja redonda. JMO

balancement (fr., “balanceo”). Término del siglo XVIII equivalente a trémolo, se usa principalmente para indicar **Bebung* en música de clavicordio o *vibrato en música vocal o instrumental.

Balassa, Sándor (n Budapest, 20 de enero de 1935). Compositor húngaro. Comenzó tardíamente su vida profesional de músico. Estudió en el Conservatorio de Budapest y posteriormente en la Academia Liszt de Música con Endre Szervánszki; de 1964 a 1980 fungió como productor de la radio húngara. Sus obras, que en un principio son de un atonalismo libre, regresan parcialmente a la tonalidad en una etapa tardía de su vida profesional. Ha compuesto tres óperas –*Az ajtón kívül* (El hombre afuera, 1978), *A harmadik bolygó* (El tercer planeta, 1989) y *Karl és Anna* (1995), todas ellas puestas en escena en Budapest– así como música coral, orquestal y de cámara. ABUR

Balbastre, Claude-Bénigne (n Dijon, 22 de enero de 1727; m París, 9 de mayo de 1799). Organista y compositor francés. Su padre le enseñó órgano y estudió composición con Rameau después de mudarse a París en 1750. Tocaba frecuentemente en los Concert Spirituel y en 1760 fue nombrado uno de los organistas de Notre Dame, donde forjó su reputación internacional. En 1776 se convirtió en organista del futuro Luis XVIII; sus relaciones con la realeza provocaron su ruina durante la Revolución, por lo que murió en la pobreza.

Sus primeras piezas para teclado tienen títulos descriptivos al estilo de Couperin y Rameau, pero gradualmente se volcó a la escritura de sonatas al estilo *galant*. Sus *noëls*, que interpretaba cada año en la Misa de medianoche en St Roch, fueron muy populares. Se le atribuye la invención del “fortepiano organisé”, una combinación de piano y órgano con un solo teclado. DA/LC

Balfe, Michael William (n Dublín, 15 de mayo de 1808; m Rowney Abbey, Herts., 20 de octubre de 1870). Compositor y barítono irlandés. Se mudó a Inglaterra después de la muerte de su padre en 1823 y se ganó la vida como violinista en Drury Lane. Estudió en Roma y Milán bajo el mecenazgo del conde Mazzara; también

visitó París, donde Cherubini lo presentó con Rossini e hizo su debut como cantante en *Il barbiere di Siviglia* de Rossini. Después viajó ampliamente por Italia. Tras la ejecución de su tercera ópera, *Enrico Quarto*, en el Teatro Carcano, Milán (1833), regresó a Londres, donde tuvo gran éxito con *The Siege of Rochelles* (1835) y *The Maid of Artois* (1836) en Drury Lane. Su intento de establecer una ópera nacional inglesa en 1841, en el Lyceum Theatre (apoyado por la reina Victoria y el príncipe consorte), fracasó después de sólo un año; sin embargo, poco después del éxito de *Le Puits d’amour* en París, Balfe triunfó en Drury Lane en 1843 con *The Bohemian Girl*, que se presentó por más de 100 noches. (También fue producida en italiano como *La zingara* en Londres en 1858). En 1846 fue el sucesor de Costa como director de Her Majesty’s Theatre hasta su clausura en 1852.

Después de visitar San Petersburgo, Viena y Trieste, Balfe siguió componiendo ópera inglesa, esta vez para la compañía Pyne-Harrison, en Covent Garden, que produjo seis obras (1857-1863), entre ellas *The Rose of Castille* (1857) y *Satanella* (1858). En 1864 se retiró a Hertfordshire, donde escribió su última ópera (inconclusa), *The Knight of the Leopard*. El año antes de su muerte, *The Bohemian Girl* fue producida en París (como *La Bohémienne*), cuyo éxito le mereció honores nacionales tanto de Francia como de España. Además de por sus óperas, Balfe es bien conocido por sus canciones *Come into the garden*, *Maud* y *Excelsior*. JDI

ballabile (it.). “Apropiado para bailar”, por ejemplo, en estilo de baile. Movimiento en la ópera del siglo XIX que tenía el propósito de baile. Verdi incluyó este tipo de piezas en *Ernani*, *Macbeth* y *Aida*.

Ballad of Baby Doe, The. Ópera en dos actos de Douglas Moore con libreto de John Latouche (Central City, CO, 1956).

ballad opera (in., “ópera de balada”). Forma particular inglesa de entretenimiento teatral, aunque está relacionada al **vaudeville* francés de finales del siglo XVII y principios del XVIII y al **Singspiel* alemán, sobre el cual tuvo influencia. Consta de una obra hablada que alterna con canciones, y en este aspecto se parece a la “ópera dramática” de la época de Purcell; sin embargo, las canciones eran más cortas y mucho más frecuentes (hasta 70 en algunos casos) y su música era tomada de canciones populares del momento.

El inventor de la ópera de balada fue el poeta John Gay, quien lanzó *The Beggar’s Opera* en 1728. Era una

aguda sátira sobre los vicios de la alta sociedad y del gobierno (especialmente Walpole, el primer ministro): entre éstos se hallaba la moda de la ópera italiana, criticada fuertemente en Londres por ser un entretenimiento dramático “antinatural” en un idioma extranjero que el público no podía entender. Gay situó su historia en los barrios bajos de Londres y adaptó de modo brillante música popular de todo tipo, desde canciones callejeras hasta piezas de óperas de Purcell, Bononcini y Handel, escribiéndoles nuevas letras que con frecuencia aludían a los textos originales de las canciones. No hay verdaderos ensambles y los pocos coros son cantados al unísono. El acompañamiento era interpretado por un pequeño grupo de instrumentos de cuerda y un clavecín. Una *obertura francesa fue compuesta para la obra de Pepush, usando una de las canciones como base para la parte rápida.

The Beggar's Opera estaba orientada a un público con una fuerte tradición dramática en la cual la música había jugado un papel secundario. Su éxito no tuvo parangón y fue imitada ampliamente en la siguiente década, durante la cual se escribieron alrededor de 90 óperas de balada. Sus escenarios de los bajos fondos fueron copiados en piezas como *The Cobbler's Opera* que se desarrolla en Billingsgate; no obstante, *The Village Opera* (1729) de Charles Johnson comenzó una tendencia hacia los temas más sentimentales y pastoriles, con casi nada de sátira o ingenio. Ninguna se acercó siquiera al éxito obtenido por *The Beggar's Opera*, en parte porque Gay había aprovechado muchas de las mejores canciones del dominio público. La moda pronto se agotó.

La popularidad de la ópera de balada causó serias dificultades a los teatros de ópera italiana y sus compositores, incluyendo a Handel; incluso después de que el furor había pasado, obras más cortas del mismo estilo (llamadas engañosamente “farsas”) se volvieron populares como piezas a interpretarse una vez concluidas las obras habladas. Un derivado de la ópera de balada apareció en la década de 1760, con *Thomas and Sally* (1760) y *Love in a Village* (1762), ambas de Arne, las cuales establecieron una línea de continuidad pasando por Shield, Bishop y Balfe hasta llegar a las operetas de Gilbert y Sullivan, y más allá hasta la comedia musical. Sin embargo, estos seguidores pueden llamarse más bien óperas cómicas pues no son realmente óperas de balada: su música, incluso si hace uso de canciones existentes, es creada por un compositor profesional.

El particular carácter inglés del género de la ópera de balada reside en la mayor importancia de la letra sobre la música; en los verdaderos ejemplos, la mayoría de las melodías tienen un distintivo sabor inglés. Sólo *The Beggar's Opera* ha tenido un éxito ininterrumpido hasta el siglo XX; otra obra maestra, *Die Dreigroschenoper* (La ópera de los tres centavos, 1928), de Brecht y Weill, fue inspirada por aquélla en su mensaje social, usando algunos de sus personajes incluso una de sus canciones. En los Estados Unidos, la ópera de balada empezó con la importación de una obra inglesa, *Flora, or Hob in the Well*, que se escenificó en Charleston, Carolina del Sur, en 1735. La primera ejecución estadounidense de *The Beggar's Opera* misma, se llevó a cabo en Nueva York en 1750. De ahí en adelante se introdujeron rápidamente las óperas cómicas inglesas más populares y, de hecho, durante mucho tiempo, constituyeron el único entretenimiento operático en las colonias inglesas y los estados que les sucedieron, en vista de que las óperas italianas y francesas no llegaron a esa parte de los Estados Unidos sino hasta la década de 1790, y no existió un intento serio para promover la ópera italiana sino hasta 1825.

PS/NT

📖 R. FISKE, *English Theatre Music in the Eighteenth Century* (Londres, 1973, 2/1986). Y. NOBLE (ed.), *Twentieth Century Interpretations of the Beggar's Opera* (Englewood Cliffs, NJ, 1975).

ballade (fr.). 1. Una de tres formas poéticas comunes usadas en las *chansons* de los siglos XIV y XV (véase también *RONDEAU*; *VIRELAI*). Existen formas parecidas en las canciones monofónicas de los siglos XII y XIII; en muchos de estos casos no se pueden diferenciar con claridad las formas *ballade* y *virelai*. La diferencia se volvió más pronunciada a principios del siglo XIV en las canciones de Jehan de L'Escurel, mientras la *ballade* adquirió una expresión definida en las obras de Guillaume de Machaut con tres estrofas de estructuras idénticas que terminan con el mismo verso de refrán (que se muestra en cursivas) y se cantan con la misma música, en la forma aab:

Gais et jolis, liez, chantans et joieus	}	a
Sui, ce m'est vis, en gracieus retour	}	a
Pleins de desir et en cuer familleus	}	a
De reveoir me dame de valour,	}	a
Si qu'il n'est mauls, tristesse ne dolour	}	b
Qui de mon cuer peüst joie mouvoir:		
<i>Tout pour l'espoir que j'ay de li veoir.</i>		

Dentro de cada estrofa la rima que se usa para el primer dístico se repite para el segundo; ambos se cantan con la primera sección de la música (a), con las terminaciones de primera vez (*ouvert*) y de segunda vez (*clos*), mientras que la segunda sección de música (b) se utiliza en el resto de los versos.

La *ballade* siguió siendo la forma poética preponderante para los compositores de la segunda parte del siglo XIV, quienes usaron textos en los cuales el tema estándar del amor cortésano se combina con alusiones clásicas o mitológicas. Algunas *ballades* registran episodios importantes, mientras que otras prodigan exageradas alabanzas a personajes políticos destacados; en estos casos se aprovecha la forma para repetir un nombre o un lema como refrán al final de cada estrofa. Por ejemplo en *Se July Cesar* de Trebor, Gaston, el conde de Foix (conocido como “Febo”) –y a quien está dedicada la pieza– es comparado con grandes nombres del pasado:

Se July Cesar, Rolant et roy Artus	}	a
Furent pour conquete renoumez ou monde,	}	a
Et Yvain, Lancelot, Tristain ne Porus	}	a
Eurent pour ardesse los, pris et faconde,	}	a
Au jor d’uy luist et en armez tous ceuronde	}	b
Cyl qui por renon et noble sorte	}	b
‘Febus avant’ en s’enseigne porte.	}	b

En el siglo XV la *ballade* perdió popularidad, excepto en Inglaterra, como un medio para canciones de amor cortésano, pero se mantuvo en piezas escritas para ocasiones específicas, por ejemplo *Resvellies vous* de Dufay, compuesta para el casamiento de Carlo Malatesta en 1423, o *Mort tu as navré de ton dart* de Ockeghem, lamentado por la muerte de Binchois, el gran compositor de *chanson*, en 1460. PD/ABUL

📖 L. SCHRADER (ed.), *The Works of Guillaume de Machaut, ii, Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, 3 (Mónaco, 1956). L. EARP, “Lyrics for reading and lyrics for singing in late medieval France: The development of the dance lyric from Adam de la Halle to Guillaume de Machaut”, *The Union of Words and Music in Medieval Poetry*, ed. R. A. BALTZER, T. CABLE y J. WIMSATT (Austin, TX, 1991). W. FROBENIUS, “Ballade (Mittelalter)”, *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, ed. H. H. EGGERBRECHT (Stuttgart, 1998). D. FALLOWS, *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415-1480* (Oxford, 1999).

2. Nombre dado por Chopin a un tipo de pieza para piano, larga y dramática, el equivalente musical a la

*balada poética de tipo heroico. Escribió cuatro: op. 23 en *sol* menor; op. 38 en *fa*; op. 47 en *la* bemol; y op. 52 en *fa* menor. Brahms, Liszt, Grieg y Fauré fueron algunos otros compositores que usaron dicha denominación para obras instrumentales.

Ballard. Familia francesa de compositores e impresores de música. Véase LE ROY & BALLARD.

ballata (it.). Una de las tres formas poéticas usadas en las canciones seculares italianas desde finales del siglo XIII hasta principios del XV (las otras dos son el *madrigal y el *caccia); la forma puede ilustrarse con el siguiente poema, puesto en música por Matteo da Peruggia:

Gia da rete d’amor libera et sciolta	}	ripresa
Era questa alma et hor e in pianti volta	}	ripresa
Che tue eterna bellezze al mondo sole	}	piede 1
Qual non ebbe Dyana in fonte o in riva	}	piede 1
Con sembianti leggiadri et con parole	}	piede 2
Han d’ogni alto parlar la mente priva	}	piede 2
Pero nympa celeste tanto diva	}	volta
Ne me sia dal bel viso merze tua	}	volta
Gia da rete d’amor libera et sciolta	}	ripresa
Era questa alma et hor e in pianti volta.	}	ripresa

Para poner en música dicho poema el compositor facilitaba dos secciones de música (nombradas abajo como a y b). La *ripresa* (o estribillo) se cantaría con la primera sección y los dos *piedi*, con una rima diferente, con la segunda; para la *volta* y la frase final de la *ripresa* se usaba nuevamente la primera sección. La forma musical resultante es AbbaA (donde la *ripresa* está indicada por la A mayúscula).

Los *piedi* y la *volta* juntos forman una estrofa. Algunas *ballate* tienen varias estrofas, pero no está claro si la *ripresa* se repetía entre cada una (Ab¹b¹a¹Ab²b²a²A, etc.) o simplemente se formulaba al principio y al final del poema (Ab¹b¹a¹b²b²a²... A). La *ballata* se parece al *virelai* por su forma; su conexión con la *ballade francesa está relacionado, por lo tanto, con la evolución paralela de las formas francesas. Las primeras *ballate* son monofónicas y hacia 1360 fueron escritas las primeras obras polifónicas; después de dicha fecha la forma adquirió cierta popularidad entre los compositores italianos, equivalente a la de la *ballade* al norte de los Alpes. De las 154 obras seculares de Francesco Landini, por ejemplo, 141 son *ballate*. Esta preferencia se refleja, en una escala más modesta, en otros compositores prominentes incluyendo a Bartolino da Padova, Andrea da Firenze y Paolo Tenorista.

Los compositores italianos posteriores se obsesionaron con el estilo musical francés de moda y las formas que se asociaban con éste, y, paradójicamente, la *ballata* aparece de modo significativo por última vez entre las obras de franceses trabajando en Italia durante las décadas de 1420 y 1430, como Guillaume Dufay y Hugo de Lantins.

PD/ABUL

📖 N. PIRROTTA (ed.), *The Music of Fourteenth-Century Italy, Corpus mensurabilis musicae*, 8 (Roma, 1954-1964). F. A. GALLO, "Ballata (Trecento)", *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, ed. H. H. EGGBRECHT (Wiesbaden, 1980); "The musical and literary tradition of fourteenth-century poetry set to music", *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, ed. U. GÜNTHER y L. FINSCHER (Kassel, 1984). A. ZIINO, "Rime per musica e per danza", *Storia della letteratura italiana; Il Trecento*, ed. E. MALATO (Roma, 1995).

ballet y danza teatral. 1. De los orígenes a 1830; 2. Ballet clásico y romántico: 1830-1900; 3. Diaghilev y el Occidente: 1900-1940; 4. Ballet en la URSS: 1917-1991; 5. Danza moderna en los Estados Unidos y Europa; 6. Danza y composición después de 1960.

1. De los orígenes a 1830

El ballet como un elemento de representación teatral se origina directamente en los entretenimientos cortesanos de la Italia renacentista, donde las casas ducales y principescas competían entre ellas en la magnificencia de sus diversiones. Estos entretenimientos que combinaban danza, poesía, música y boato, fueron llevados a Francia cuando Catarina de Medici se casó con Enrique II en 1533. Ella contrató a un violinista y arreglista de danzas italiano, Balthazar de Beaujoyeux, quien supervisó el *Ballet des Polonais* (1573), el primer ballet cortesano importante, con música de Lassus. Se volvió famoso con *Circé, ou Le Balet comique de la Royne* (1581), iniciando el género conocido como **ballet de cour*.

En 1652 Lully entró al servicio de Luis XIV. Es bien conocido que Lully colaboró con Molière en una serie de *comédies-ballets* de las cuales quizá la más conocida es *Le bourgeois gentilhomme* (1676). La primera producción exclusivamente bailada fue *Le Triomphe de l'Amour* (1681), con coreografía de Pierre Beauchamp (1636-1705) y música de Lully.

El ballet profesional se remonta a 1672 y a la creación de la Académie Royale de Musique et de Danse (posteriormente la Ópera de París) por Luis XIV; esta academia incluía una escuela de danza para artistas en formación, inicialmente para las *tragédies lyriques* de

Lully y posteriormente para las *opéras-ballets* ideadas por Campra y popularizadas por Rameau, siendo la más famosa de ellas *Les Indes galantes* (1735). Como sus predecesoras, la *opéra-ballet* combinaba danza y música vocal, pero sus temas eran más ligeros que los de la *tragédie lyrique*.

El siglo XVIII presenció la creación del *ballet d'action*, en el cual la narrativa dependía por completo de la música y el movimiento. La obra más temprana de este tipo es de 1702 y está atribuida al coreógrafo inglés John Weaver, quien posteriormente puso en escena el primer *ballet d'action* serio, *The Loves of Mars and Venus* (1717), en el Drury Lane Theatre en Londres. El género no tuvo gran cantidad de imitadores en Francia en esa época pero en Viena, Franz Hilverding (1710-1768) comenzó a crear *ballets d'action* dramáticos en la década de 1740. Gluck compuso *Don Juan* en 1761 para uno de sus asistentes, Gasparo Angiolini (1731-1803). Esta obra (con la misma trama que *Don Giovanni* de Mozart) era inusitada por tratar una historia contemporánea en lugar de una mitológica, además de tener una partitura claramente descriptiva que hacía de la música un elemento dramático importante y no simplemente un marco de acompañamiento para la danza virtuosa.

Jean-Georges Noverre (1727-1810), quien fuera un sobresaliente coreógrafo de *ballet d'action*, sustituyó la convención artificial y el despliegue virtuosístico con baile y música más realista y dramáticamente expresivos; sin embargo, una de sus obras con mayor aceptación fue la relativamente ligera *Les Petits Riens* (1778) con música de Mozart. Otras figuras importantes fueron dos de los alumnos de Noverre: Jean Bercher Dauberval (1742-1816), quien por primera vez trajo a escena figuras cotidianas en su ballet *La Fille mal gardée* (1789); y Charles Didelot (1767-1837), que emigró a Rusia.

En Italia, Salvatore Viganò (1769-1821) colaboró con Beethoven en *Las criaturas de Prometeo*, que se puso en escena en Viena en 1801. La música de Beethoven para *Prometeo* es inusual para su época en cuanto a que está compuesta en su totalidad para ballet (Frederick Ashton hizo una nueva coreografía en 1970 con motivo del bicentenario de Beethoven); hasta entonces, los ballets se danzaban con la interpretación de partituras parcialmente compuestas por un músico que trabajaba en el teatro y parcialmente elaboradas a partir de melodías de canciones conocidas, a menudo de óperas. La música original normalmente se escribía para adaptarse a las danzas ya establecidas, de modo que

correspondiera al ritmo, la estructura y al número de compases prescritos por el coreógrafo. Las partituras originales comenzaron a volverse comunes tan sólo después de 1820: un notable contribuyente fue Hérold, cuya música para *La Fille mal gardée* (1828) continúa siendo la base de las producciones de hoy en día. Halévy, el sucesor de Hérold en la Ópera de París, compuso una partitura para el ballet *Manon Lescaut* (1830) de Jean Aumer, que fue quizá el primero que utilizó un *Leitmotiv* para identificar a los personajes; se sabe que Meyerbeer lo admiraba por este motivo.

2. Ballet clásico y romántico: 1830-1900

Los términos “romántico” y “clásico” en ballet se aplican en orden cronológico inverso a su uso musical, pues el ballet romántico precede al clásico. Durante el siglo XIX, el ballet adquirió la mayoría de sus características más conocidas, tales como la danza con zapatos de puntas, el tutú transparente de varias capas y el uso de pasos para crear la ilusión de gracia ingravida y sin esfuerzo; todo esto enfatizaba a la bailarina como figura central, más que a su compañero varón. El ballet se convirtió en un arte de ilusión que requería que los compositores ofrecieran música comparable en sus niveles de ligereza y elegancia. El ballet romántico de París estuvo dominado por bailarinas como Marie Taglioni (1804-1884) y Carlotta Grisi (1819-1899), quienes crearon respectivamente los personajes centrales de dos de los más importantes ballets románticos, *La Sylphide* (1832) y *Giselle* (1841). *Giselle* se distingue por ser el único ballet romántico que ha estado continuamente en el repertorio. Su compositor fue Adolphe Adam, quien extendió el uso del *Leitmotiv* para reforzar el efecto dramático y emocional. Sin embargo, desde la primera representación, un *pas de deux* de Friedrich Burgmüller fue intercalado y otros agregados anónimos se sumaron en las producciones rusas posteriores. También ha sido constantemente reorquestrado, en vista de que la orquestación original de Adam se perdió hace mucho tiempo.

En 1845 Perrot creó un *pas de quatre* histórico en Her Majesty's Theatre de Londres, en el cual presentó a cuatro bailarinas principales de la época: Taglioni, Grisi, Fanny Cerrito (1817-1909) y Lucile Grahn (1819-1907). Grahn representaba la escuela danesa de ballet romántico establecida por August Bournonville (1805-1879), quien dirigió el ballet de la corte danesa (hoy día el Royal Danish Ballet) por casi medio siglo. Creó más de 50 ballets incluyendo su propia versión de *La Sylphide* de Grahn en 1836, basada en la de Taglioni pero

con música nueva de Herman Lövenskjöld. Esta versión es la que ha sobrevivido casi intacta hasta nuestros días.

El ballet se mantuvo asociado a la ópera durante todo el siglo XIX. La ópera *Silvana* (1810) de Weber se centra en un espíritu del bosque prácticamente mudo que danza; Glinka incorporó danzas en la narrativa de sus óperas *Ivan Susanin* y *Ruslan y Lyudmila*. De la misma forma, Rossini incluyó dos escenas bailadas en *Guillermo Tell* (1829). Taglioni bailó en el estreno y también en la obra *Robert le diable* (1831) de Meyerbeer, en la cual el ballet nuevamente cumple una función narrativa y no meramente decorativa.

Si bien ninguno de los grandes compositores del siglo XIX mostró ningún interés por escribir música específica para ballet, pronto se convirtió en un requisito en todas las producciones operísticas de París, sin importar su contexto dramático. Por ello Verdi agregó secuencias de ballet a varias de sus óperas, incluyendo *I Lombardi*, *Il trovatore*, *Macbeth*, *Don Carlos* y *Otello*, aunque se resistió a incorporar un ballet en el *Rigoletto* para su público parisino.

Wagner agregó un ballet a su producción parisina de *Tannhäuser* (1861) aunque lo colocó al principio de la ópera, lo cual provocó un pequeño alboroto en la primera representación. Algunos compositores franceses, entre ellos Berlioz, Gounod y Massenet, escribieron *opéras-ballets*; otros escribieron óperas y ballets, entre ellos Adam, Auber y Delibes, alumno de Adam, cuya música para *Coppélia* (1879) y *Sylvia* (1876) comenzó a mejorar la calidad de la música para ballet en una época en que el ballet mismo comenzaba a decaer en Europa. Durante la primera mitad del siglo XIX, muchas de las luminarias del ballet, incluyendo a Taglioni, Grisi y Grahn, habían llevado sus producciones a San Petersburgo y Moscú, con lo cual inspiraron lo que pronto se convertiría en el dominio ruso del ballet. Para fines de siglo, Rusia se había vuelto líder más que imitadora, debido casi exclusivamente al trabajo del coreógrafo Marius Petipa (1818-1910).

Petipa creó 46 ballets originales gracias a los cuales cristalizó el estilo del ballet clásico. Entre sus coreografías más perdurables están las de dos partituras de Chaikovski: *El lago de los cisnes* y *La bella durmiente*. Su coreografía de *El lago de los cisnes* de 1895 fue puesta en escena después de la muerte de Chaikovski y casi 20 años después de la producción original en Moscú. Sin embargo, *La bella durmiente* (1890) fue una verdadera colaboración entre el compositor y el coreógrafo, donde Petipa proporcionó una detallada secuencia de danzas

con requerimientos musicales, lo cual representó una verdadera guía práctica para Chaikovski.

Chaikovski y Petipa se reunieron nuevamente en *El cascanueces* (1892), pero la enfermedad forzó a Petipa a transferir la mayoría de la responsabilidad de la coreografía a su asistente, Lev Ivanov (1834-1901). La producción conmemorativa de Ivanov de la primera escena en las orillas del lago en *El lago de los cisnes*, después de la muerte de Chaikovski en 1893, condujo a la producción, en 1895, del ballet completo de Ivanov y Petipa juntos, de la cual ha derivado la mayoría de las versiones posteriores.

3. Diaghilev y el Occidente: 1900-1940

Los Ballets Rusos, fundados por el empresario teatral Serge Diaghilev, fueron una unión entre bailarines, artistas y compositores que reaccionaron ante el relativo conservadurismo del repertorio de Petipa, que había llegado a dominar la escena de los teatros rusos. El estilo de la compañía era una mezcla ecléctica de la idea wagneriana del *Gesamtkunstwerk*, del arte folclórico ruso, el ballet clásico y la influencia de la estadounidense Isadora Duncan (1878-1927). Cuando Duncan visitó Rusia en 1904, demostró su estilo particular de danza libre, inspirado en imágenes de las vasijas de la Grecia antigua. Ella a su vez influyó al joven Mijail Fokine (1880-1924), así como al diseñador Léon Bakst (1866-1924). Estas múltiples influencias dieron como resultado el característico estilo y repertorio de los Ballets Rusos.

En 1909 “Les Ballets Russes de Serge Diaghilev” se presentaron por primera vez en el Théâtre du Châtelet en París. Esta temporada incluyó *Le Pavillon d’Armide*, *Les Sylphides* y *Cleopatra* de Fokine, así como el segundo acto de la ópera *Prince Igor* de Borodin (para la cual Fokine había hecho la coreografía de las Danzas Polovetzianas) y *Ruslan y Lyudmila* de Glinka. El éxito de esta primera gira trajo como consecuencia temporadas anuales de los Ballets Rusos en Londres y París hasta el estallido de la guerra en 1914; éstas incluyeron estrenos de los tres primeros ballets históricos de Stravinski, *El pájaro de fuego* (1910), *Petrushka* (1911) y *La consagración de la primavera* (1913). El impacto de los escenógrafos rusos, especialmente Bakst y Benois, cambiaron el gusto de toda una generación en cuanto a diseño teatral.

Los ballets de Fokine iniciaron una nueva política original y de gran impacto: él a menudo creaba apasionadamente la coreografía para música que no había sido compuesta para baile, por ejemplo una colección

de piezas de Chopin para *Les Sylphides*. Sin embargo, Diaghilev comisionó música original para ballet, esta vez compositores sobresalientes e innovadores, revirtiendo así la práctica decimonónica que no consideraba al ballet un género para compositores serios. La colaboración más famosa de la compañía fue con Stravinski: su temprana reputación se basó en las comisiones de Diaghilev. Stravinski escribió una docena de partituras para ballet a lo largo de su vida profesional y muchas otras de sus obras han sido utilizadas por coreógrafos. También se comisionó música a Debussy (*Masques et Bergamasques* y *Jeux*), Ravel (*Daphnis et Chloé*), y Richard Strauss (*Josephslegende*), todas antes de 1914. En 1917, Satie, Picasso, Jean Cocteau y Leonid Massine (1895-1979) colaboraron en *Parade*, seguidos por Falla, Poulenc, Auric, Milhaud, Prokofiev y Lambert en la siguiente década. Diaghilev demostró que la música puede y debe tener una función orgánica en el ballet y no sólo servir a una función decorativa.

Marie Rambert (1888-1982) y Ninette de Valois (1898-2001), ambas integrantes de los Ballets Rusos, llevaron el ballet clásico a Gran Bretaña. Rambert formó el Ballet Rambert en 1926; desde 1987, éste continuó como la Rambert Dance Company. De Valois fundó el Vic-Wells Ballet en 1931; fue la compañía residente en el Covent Garden después de la segunda Guerra Mundial y se convirtió en el Royal Ballet en 1956. De Valois representó ballets ya existentes de la tradición rusa, así como obras de su propia colaboración con compositores británicos; entre éstas estuvieron *Job* (1931) con Vaughan Williams, *The Rake’s Progress* (1935) con Gavin Gordon y *Checkmate* (1937) con Bliss. El protegido de Rambert, Frederik Ashton (1904-1988), que trabajó con el Royal Ballet, también hizo coreografías para una gran variedad de música; creó *Façade* de Walton en 1931 y comisionó *Ondine* (1958) de Henze, compositor que había escrito mucha música para ballet. Un aspecto importante de la política de Rambert fue su compromiso con la música contemporánea; el repertorio anterior a 1939 incluía obras de Poulenc, Honegger y Prokofiev.

El ballet llegó a los Estados Unidos también a través de los Ballets Rusos. Su producción de *Apollon Musagète* (1928), al que posteriormente se le llamó *Apollo*, comenzó una asociación duradera entre Stravinski y Ballanchine (1904-1983). Ballanchine, al igual que Stravinski—con cuya música tenía especial afinidad—se estableció en los Estados Unidos, donde fundó la School of American Ballet en 1934 y el New York City Ballet

en 1948, hoy día una de las más grandes compañías de Ballet. Balanchine fue una figura de gran impacto, cuya preferencia eran los ballets no literarios o sin trama, que explotaban el movimiento solo o múltiple en patrones relacionados íntimamente con la partitura. Su impacto ayudó a interesar a los compositores estadounidenses en el género. Entre los primeros productos estuvieron *Billy the Kid* (1938) de Aaron Copland para Eugene Loring y *Rodeo* (1942) para Agnes de Mille.

4. Ballet en la URSS: 1917-1991

Durante todo el periodo comunista en Rusia, el ballet estuvo dominado por dos compañías: el Bol'shoi, con base en Moscú, y el Kirov (antes el Mariinski, semillero de los bailarines de los Ballet Rusos originales) en Leningrado. Como soporte principal de los Teatros Imperiales, el ballet fue rechazado casi por completo por los *soviets*, pero fue indultado por el primer comisario soviético para la educación, Anatoli Lunacharski, quien lo consideraba un bien nacional; esto trajo como resultado una compañía permanente de danza folclórica o clásica, o ambas, en cada una de las repúblicas confederadas.

La adopción soviética del *realismo socialista en el arte se aplicó tanto al ballet como a cualquier otro género, y aunque no se adoptó como política oficial hasta 1932, su influencia ya se percibe en la coreografía de Nijinski para *Las bodas* (1923) de Stravinski; en éste, primer ballet de "arte folclórico" en el repertorio de los Ballets Rusos, los típicos vestuarios elaborados, a menudo imprácticos y del pasado, fueron sustituidos con vestuarios sencillos y uniformes, parecidos a los que estaban usando las compañías de teatro contemporáneo "de camisa azul" en el nuevo estado soviético. Algunos de los ballets soviéticos más exitosos fueron escritos por compositores que más tarde fueron condenados por *formalistas en 1948, incluyendo a Shostakovich y Prokofiev. Shostakovich, quien genuinamente apoyaba el socialismo, escribió partituras para cine, ópera y ballet como apoyo a la causa; éstas incluyen *La edad de oro* (1930), que ayudó a establecer su reputación, y *El rayo* (1931).

Aunque aún se basaba en la técnica clásica, el ballet soviético dio paso a dramas dancísticos neorrománticos que proyectaban narrativas humanas emocionales sobre la pantalla política revolucionaria. Al igual que Shostakovich, cuando Prokofiev regresó a la URSS en 1933 se dedicó a escribir partituras para cine y ballet

con el fin de poner su música al servicio del pueblo soviético; ello dio como resultado tres ballets: *Romeo y Julieta* (1935), *La cenicienta* (1944) y *La flor de piedra* (1950). *Romeo y Julieta* fue puesta en escena por el Kirov (el nuevo nombre del Mariinski) en 1940 por Leonid Lavrovski (1905-1957), quien también hizo la coreografía de la primera versión de *La flor de piedra* en 1954 después de la muerte de Prokofiev. Rostislav Zajarov (1907-1984) se encargó del Ballet Bol'shoi en Moscú, donde hizo la coreografía de la primera producción de *La cenicienta* en 1945. Durante la segunda Guerra Mundial, el Kirov escapó del sitio de Leningrado al ser evacuado a Perm.

En su apogeo, la URSS desarrolló un caudal de talento con 34 compañías en 32 ciudades (Moscú y Leningrado tenían dos cada una). Gracias a esto, se permitió que distintos coreógrafos hicieran versiones diferentes de una misma partitura. *Spartacus*, para la cual Khachaturian compuso la música original, fue uno de los ballets soviéticos más exitosos; su primera coreografía se remonta a 1956, pero la más conocida es la versión de Yuri Grigorovich (1968) para el Bol'Shoi Ballet, la cual sigue en el repertorio hasta el día de hoy.

La influencia del ballet soviético en Occidente se volvió importante cuando el Ballet Bol'shoi y el Kirov comenzaron a viajar, en 1952 y 1962 respectivamente. Esto inspiró un nuevo énfasis en el estilo clásico, especialmente en la obra de coreógrafos como Kenneth MacMillan, quien hizo su propia versión de *Romeo y Julieta* en 1965. Sin embargo la falta general de innovación en el ballet soviético fue causa primordial para que bailarines de primera importancia como Rudolf Nureiev (1938-1993), Natalia Makarova (*n* 1940) y Mijail Barishnikov (*n* 1948) tomaron esas giras como una oportunidad para proseguir su vida profesional desertando de la URSS hacia Occidente, donde a su vez han ejercido gran influencia tanto en coreógrafos como en bailarines. Tras la caída de la URSS en 1991, muchos de los artistas estrella del Bol'shoi y del Kirov partieron hacia Occidente; los bailarines y compañías rusos hicieron giras con regularidad durante la década de 1990, presentando clásicos de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX en espectáculos de gala, con frecuencia sin orquesta y con opiniones divididas. La falta de un financiamiento primordialmente estatal tuvo un impacto significativo en las compañías de ballet rusas, pero después de una década de fractura, el Kirov y el Bol'shoi en particular parecen estar floreciendo, usando las giras en Occidente para generar fondos.

5. Danza moderna en los Estados Unidos y Europa

La “danza moderna”, comenzó a figurar como un género aparte a principios del siglo XX, siendo una reacción a las convenciones formales y a la técnica estilizada del ballet clásico. Ahora hay un traslape considerable entre el ballet y la danza moderna; la mayoría de los bailarines tienen algún tipo de entrenamiento en ambos. Las mujeres estadounidenses tuvieron una profunda influencia en la evolución de la danza moderna. Isadora Duncan, ya mencionada como una influencia para Fokine en Rusia, vestía túnicas sueltas basadas en las pinturas de las vasijas griegas y bailaba descalza la música de compositores como Beethoven y Brahms en un tiempo en que la danza era considerada demasiado trivial para los clásicos del canon musical. Otra pionera fue Ruth St Denis (1877-1969) quien, junto con su esposo Ted Shawn (1891-1972), fundó una compañía y una escuela de nombre Denishawn en Los Ángeles en 1915. St Denis fue pionera de la danza verdaderamente abstracta con “visualizaciones musicales”, danzas sin argumento que intentaban traducir la estructura musical de una composición en movimiento. Una de esas obras, *Soaring* (1920), con la música del *Aufschwung* de Schubert, aún se interpreta.

Durante la década de 1920, varios bailarines de Denishawn se fueron para seguir sus propias trayectorias, entre ellos Marta Graham (1894-1991), la figura más influyente en la danza moderna de mediados del siglo XX. Graham creó más de 150 obras, entre ellas *Appalachian Spring* (1944), que Copland escribió para ella. Graham también colaboró con otros compositores, entre ellos Barber, Chávez, Menotti, Schuman y Surinach. La compañía de Graham produjo muchos de los coreógrafos contemporáneos más sobresalientes de Occidente, entre ellos Glen Tetley (*n* 1926), Paul Taylor (*n* 1930), Robert Cohan (*n* 1925) y Merce Cunningham (*n* 1919). Cunningham tuvo una original y controvertida colaboración con John Cage: trabajaban casi siempre por separado acordando previamente sólo la duración de la obra, por lo que las relaciones entre movimiento y música brotaban posteriormente al azar.

La danza moderna europea fue en buena medida influida por la obra de Rudolf Laban (1879-1978), quien desarrolló un sistema de notación e instrucción de la danza que aún se enseña en muchos lugares. Entre sus seguidores estuvieron Mary Wigman (1886-1973) y Kurt Jooss (1901-1979). La fama de Jooss proviene fundamentalmente de *The Green Table* (1932), además

de que él fue el coreógrafo de la primera producción de *Perséfone* de Stravinski con la compañía de Ida Rubinstein (París, 1934). A su vez, Jooss nutrió el talento de Pina Bausch (*n* 1940), una de las coreógrafas europeas contemporáneas que mayor impacto han tenido. Bausch simboliza en buena medida el acercamiento de la danza moderna a la música: sus obras van desde una nueva versión de *La consagración de la primavera* (1975), hasta aquellas con ensamblajes de música ya existente con obras desde Bach hasta canciones populares, y obras sin partitura en el sentido tradicional, como *Bluebeard* (1977), que usa un fragmento repetido de la ópera de Bartók tocado en escena por una grabadora.

La generación más joven de coreógrafos estadounidenses está encabezada por Mark Morris (*n* 1956), quien manifiesta un eclecticismo similar pues sus creaciones van desde una versión “ópera-ballet” de *Dido y Eneas* (1989) de Purcell, hasta nuevas comisiones como *Rhymes with Silver* (1997) de Lou Harrison. Una característica de la danza contemporánea es que la música tiende a tomarse ya sea del repertorio moderno o de la época barroca: la música del siglo XIX, que compone una gran parte del repertorio del ballet clásico, es la que menos se escucha en este contexto.

6. Danza y composición después de 1960

Durante la segunda mitad del siglo XX, la relación entre los coreógrafos y los compositores se transformó en varios niveles y por varias razones. Los coreógrafos crearon algunas obras para bailarse sin acompañamiento musical continuo, por ejemplo *Café Müller* (1978) de Bausch; otros usaron texto en lugar de música, ya fuera grabado o hablado por los bailarines, como en la obra del coreógrafo estadounidense Bill T. Jones (*n* 1952). A la inversa, algunos compositores en Europa y los Estados Unidos usaron ideas y técnicas composicionales para “componer” movimiento y danza. En este repertorio hay una secuencia de danza que usa procedimientos seriales en la ópera *Die Soldaten* (1965) de Zimmerman, *Pas de cinq* (1965) de Kagel y *Kontradanse* del Staatstheater (1969-1970), el clarinetista bailarín de Stockhausen en *Harlequin* (1975) y el trombonista en *Donnerstag aus Licht* (1978-1980); y en *Dumb-Show* de Hoyland.

En un ámbito más convencional, Maxwell Davis destaca por haber escrito dos partituras de ballet completas, *Salomé* (1978) y *Caroline Mathilde* (1990), así como *Vesalii icones* (1969) para bailarín, violonchelo y ensamble. El estadounidense Philip Glass ha colaborado

con los ilustres coreógrafos Twyla Tharp (n 1942) y Jerome Robbins (n 1918). Birtwistle incluyó secuencias de danza en algunas de sus óperas, entre ellas *The Mask of Orpheus* (1984) y *Gawain* (1991). Algunas de estas obras tienen cantantes doblados con bailarines, incluyendo *Die Soldaten*, el ciclo *Licht* de Stockhausen (en el cual cada personaje es interpretado por un instrumentista, un cantante y un bailarín) y *The Mask of Orpheus*.

Para finales del siglo XX, menos compositores sobresalientes escribían partituras orquestales específicamente para ballet, en parte debido a limitaciones financieras de las compañías que las comisionan: necesitan muchos recursos para ejecutarlas y costoso tiempo de ensayos. A pesar de ello, los coreógrafos recurren regularmente a la música contemporánea, ya sea orquestal o de cámara, instrumental o electroacústica, popular o música de concierto. La diversidad de la música seleccionada por los coreógrafos actuales se debe, en parte, a la calidad de las grabaciones modernas y a las tecnologías de reproducción, las cuales han puesto a disposición de todo mundo una amplia variedad de música por medios electrónicos y con el estándar requerido para la ejecución profesional. El cambio general que se ha dado en el foco de atención, pasando de grandes compañías de ballet a pequeños ensambles de danza, ha hecho caer aún más en desuso la convención de usar o comisionar partituras orquestales grandes para tocarse en vivo; sólo las compañías de ballet más grandes aún lo hacen. Véase también COREOGRAFÍA.

NG/JH

📖 M. CLARKE y C. CRISP, *The History of Dance* (Londres, 1981). B. HASTINGS, *Choreographer and Composer* (Boston, 1983). S. AU, *Ballet and Modern Dance* (Londres, 1988). L. GARAFOLA, *Diaghilev's Ballets Russes* (Oxford, 1989). J. ANDERSON, *Art without Boundaries* (Londres, 1997). S. J. COHEN (ed.), *International Encyclopedia of Dance* (Oxford, 1998).

ballet de cour (fr., “ballet de la corte”). Entretenimiento cortesano francés de finales del siglo XVI y el siglo XVII. Tomó elementos de los *entremets* franceses y del *intermedio* italiano y fue el antecesor tanto del ballet moderno como de la ópera francesa.

Normalmente, un *ballet de cour* consistía en hasta cinco *entrées* (danzas y coros), con sus *vers* correspondientes (libretos distribuidos al público), cada una introducida por *récits* cantados o hablados; abría con una *ouverture* y finalizaba con un *grand ballet* en el cual bailaba el rey cuando menos una vez al año. El primer

ballet de cour, *Circé, ou Le Balet comique de la Roynne* (1581), fue creado por el violinista italiano Balthazar de Beaujoyeux en la corte de Catarina de Medici; combinaba música, danza, pompa y poesía, parecido al *masque* inglés del siglo XVII, en un espectáculo de unidad dramática quizá inspirado en la filosofía humanista de la Académie de Poésie et de Musique de Baïf.

El *ballet de cour* siguió presente en la corte francesa, especialmente durante el reinado de Luis XIV, quien creó la Académie Royale de Danse en 1661, dirigida por su maestro de danza Pierre Beauchamp (1636-1705), y la Académie Royale de Musique en 1669, bajo la guía de Pierre Perrin (c. 1620-1675). La primera se encargaba de la danza social y cortesana; la segunda estaba dirigida a desarrollar una ópera señaladamente francesa, a través de la combinación de poesía y música. Después del fracaso de esta empresa, las dos instituciones se fusionaron en 1672, convirtiéndose en la Académie Royale de Musique et de Danse (que con el tiempo pasó a ser la Opéra) bajo la dirección de Beauchamp y Lully. La fama de Lully en aquella época era tanto como bailarín en el *ballet de cour* como por su música. En colaboración con Beauchamp y el libretista Philippe Quinault (1635-1688), transformó el ballet al combinar elementos del *ballet de cour* con la ópera italiana en obras como *Alcidiane* (1658) y los *Ballets de Muses* (1666); finalmente creó un nuevo género, la *tragédie lyrique*, con obras como *Cadmus et Hermione* (1673) y *Le Triomphe de l'Amour* (1681).

JH

📖 J. R. ANTHONY, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau* (Londres, 1973, 3/1997). R. M. ISHERWOOD, *Music in the Service of the King* (Ithaca, Nueva York y Londres, 1973).

Ballet mécanique (Ballet mecánico). Obra de Antheil, concebida como una partitura para cine, originalmente para 16 pianos mecánicos y percusión; en vista de que fue imposible sincronizarla con la película, Antheil la arregló para dos pianos, un piano mecánico con amplificador, tres xilófonos, campanas eléctricas, tres hélices, *tam-tam*, cuatro tambores graves y sirena, y fue ejecutada en París en 1926.

balletto (it.; fr.: *ballet*) [ballet]. 1. Danza italiana de moda en los siglos XVI y XVII.

2. Canción italiana para ser bailada “inventada” por G. G. Gastoldi en sus *Balletti a cinque voci* (1591) y que deriva de la danza original y de la *canzonetta* (especialmente en su forma: dos secciones repetidas que terminan con un refrán de sílabas sin sentido como “fa-la” o “lirum-lirum”). Gastoldi concibió sus piezas para bailar

(*per cantare, sonare, e ballare*) usando ritmos regulares fuertes, texturas homofónicas y melodías y armonías simples. Su estructura estrófica no brindaba grandes oportunidades para descripciones detalladas del texto. Algunos compositores como Adriano Banchieri y Orazio Vecchi incluyeron *balletti* en sus comedias madrigal; a su vez, Sigismondo d'India escribió una serie para las celebraciones del matrimonio del duque de Saboya en 1621.

Los *balletti* de Gastoldi fueron sumamente populares fuera de Italia; el estilo fue retomado por los compositores en Alemania y, particularmente, en Inglaterra. Morley y otros compositores ingleses usaron ritmos más irregulares y textos más descriptivos, transformando sus "balletts" en algo menos apropiado para bailar y más como un madrigal miniatura que sus modelos italianos. *Los Ballets to Five Voyces* (1591) de Morley comprenden versiones inglesas de *balletti*, *canzonettas* y *villanellas* de Gastoldi, Vecchi, Marenzio y otros compositores italianos. -/EW

ballo (it., "baile"; al.: *Ball*; fr.: *bal*). 1. Baile, es decir, una danza social; *tempo di ballo*, "a velocidad de danza".

2. Danza formal cortesana de los siglos XV a XVII. A diferencia de otras danzas sociales más simples, el *ballo* podía tener hasta cuatro cambios de métrica, y la coreografía era puesta por un maestro de baile. Varios tratados contemporáneos incluyen descripciones de los pasos y la música para el *ballo*. JH

3. Música para un baile. El término *ballo* se encuentra en este contexto principalmente en el siglo XVI, cuando se refería a una colección de danzas del periodo como los *branles*, las pavanas, las *galliards* y los *saltarellos*. A veces se publicaba la secuencia completa de danzas que se había usado en un baile cortesano. El término también se usaba en relación con la música para escena, de este modo el *Ballo delle ingrate* (El baile de las ingratas) de Monteverdi es una secuencia de movimientos de tipo dancístico.

Ballo in maschera, Un (Un baile de máscaras). Ópera en tres actos de Verdi con libreto de Antonio Somma basado en el libreto *Gustave III, ou Le Bal masqué* (Roma, 1859) de Eugène Scribe (para Auber).

bamboula [bambula]. Pequeño tambor afrolatino originario de la República Dominicana usado en la música latinoamericana y antillana.

Banchieri, Adriano (n Bolonia, 3 de septiembre de 1568; m Bolonia, 1634). Compositor y monje italiano. La mayor parte de su vida fue organista en el Monasterio de S. Michele en Bosco, Bolonia. Escribió varios trata-

dos importantes, incluyendo *L'organo suonarino* (Venecia, 1605), que contiene valiosa información sobre la ejecución de la música para órgano. Compuso gran cantidad de música eclesiástica e instrumental, pero su fama reside en sus animosas y entretenidas comedias madrigal, especialmente *Il festino nella sera del giovedì grasso avanti cena* (Venecia, 1608), un brillante espectáculo para el último jueves de carnaval. DA

banda. Grupo de instrumentos. Inicialmente, el término fue utilizado para cualquier grupo, sin embargo, hoy día existe una distinción algo esnob entre orquestas y bandas. Las *bandas de metal sólo usan instrumentos de boquilla circular (además de percusiones). Las bandas de vientos o de concierto, también denominadas orquestas de vientos, incluyen todos los alientos y percusiones y se derivan de las *bandas militares. Las bandas de jazz surgieron a fines del siglo XIX y principios del siglo XX y llegaron a convertirse en las orquestas de *swing* de la década de 1930. Las bandas de danza han variado desde las medievales de un solo ejecutante de pífano y tamboril, hasta las pequeñas orquestas sinfónicas de Johann Strauss (i); como siempre, las consideraciones económicas son las que determinan el tamaño de la banda. Las orquestas de ópera por lo regular son idénticas a las orquestas sinfónicas contemporáneas, si bien con frecuencia se escuchan nuevos instrumentos primero en el foso orquestal antes de llegar al escenario. Las bandas de foso para los musicales varían en tamaño y constitución de acuerdo con la moda musical y los requisitos de la partitura. Las bandas en escena (*banda*, pl. *bande*, en las partituras italianas de ópera) por lo general son de alientos y percusiones. JMO

banda de metales (in.: *brass band*). Ensamble de instrumentos de metal y de percusión. Las bandas de metales comenzaron como bandas militares en el siglo XIX, al principio con *bugles* con llaves, serpentones, cornos bajos y otros instrumentos de metal con llaves, lo cual evolucionó a pistones una vez que éstos se hicieron disponibles. Las bandas civiles, especialmente aquellas en conexión con fábricas y minas, pronto siguieron su ejemplo. El Salvation Army estableció su primera banda en 1878 y sigue ejerciendo una influencia importante en el movimiento, pues encarga su propia música y mantiene talleres de fabricación de instrumentos. Hoy día, el número y tipo de los instrumentos varía de país a país.

En Gran Bretaña, la instrumentación se codificó alrededor de 1850 con el establecimiento de los concursos nacionales. Una banda de metales completa se

compone de 25 o 26 ejecutantes: una corneta soprano en *mib*, tres o cuatro cornetas solistas en *sib*, una corneta *ripieno* en *sib*, dos cornetas segundas y dos cornetas terceras en *sib*, un fiscorno en *sib*, tres cornos tenores en *mib* (solista, primero y segundo), dos barítonos en *sib* (primero y segundo), un eufonio (que regularmente tiene un solo importante), dos trombones tenores y un trombón bajo, dos bajos en *mib* (tuba o bombardón) y dos bajos en *sibb*, así como uno o dos percusionistas. Todas las partes excepto la del trombón bajo están escritas en clave de sol y transportadas para facilitar a los ejecutantes cambiar de un instrumento a otro. La técnica estándar a menudo es del mismo nivel que la de los mejores instrumentistas orquestales. Los concursos de bandas de metales (véase CERTÁMENES MUSICALES) siempre incluyen una pieza de prueba obligatoria, a menudo escrita especialmente por un compositor importante. Holst, Elgar, Bliss, Arnold y Birtwistle han compuesto importantes obras para bandas de metales.

JMO

📖 M. H. y R. M. HAZEN, *The Music Men: An Illustrated History of Brass Bands in America, 1800-1921* (Washington DC, 1987). T. HERBERT (ed.), *The British Brass Band: A Musical and Social History* (Oxford, 2000).

banda militar. Véase MILITARY BAND AND CORPS OF DRUMS.

banda sinfónica. Véase BANDA DE CONCIERTO.

Bandar-log, Les. Obra orquestal (1946) de *Koechlin basada en Rudyard Kipling.

bandola. Véase BANDURRIA.

bandoneón. Acordeón cuadrado de botones o *concertina, inventado en la década de 1840 por Heinrich Band de Krefeld. Ha sido popular desde principios de 1900 en las orquestas de tango de Argentina, Uruguay y Brasil.

bandora. Especie de *sistro bajo inventado por John Rose en 1562 y muy popular en su tiempo. Tenía seis *órdenes de cuerdas metálicas dobles, que eran pulsadas con los dedos. La afinación era parecida a la de la guitarra moderna (con intervalos de 4^a-4^a-4^a-3^a-4^a). Su caja era plana en la parte posterior y tenía un contorno festoneado. No sobreviven modelos originales, pero se han elaborado varias reconstrucciones conjeturales. JMO

bandura. Cítara con la caja de un laúd, popular en Ucrania. Un mástil corto sin trastes con hasta una docena de cuerdas graves que se afinan desde el clavijero está adherido a un lado de un amplio cuerpo circular con 30 o más cuerdas de metal afinadas diatónicamente, atadas a llaves colocadas en su borde. Hoy día se fabrica en distintos tamaños desde agudo hasta grave para formar

orquestas, aunque originalmente era para ser tocado por un trovador solo. JMO

bandurria [bandola]. Instrumento de cuerdas pulsadas, equivalente español de la *mandolina. Conocida en América Latina como bandola, tiene seis cuerdas dobles de metal afinadas en cuartas. Es pequeña y aguda, si bien produce un sonido intenso debido a su cuerpo profundo de tapa posterior plana. Normalmente toca la melodía, acompañada por guitarras. JMO

Banister, John (i) (n Londres, c. 1625; m Londres, 3 de octubre de 1679). Instrumentista, compositor y empresario teatral inglés. Hijo de un juglar londinense, se integró al King's Musick como violinista en 1660 y dos años después se volvió director de la banda real de 24 violines. Fue degradado por insolencia e irregularidades financieras en 1667 pero siguió tocando en la banda mientras ampliaba sus compromisos fuera de la misma. Escribió música incidental para una serie de obras representadas en Londres en las décadas de 1660 y 1670 pero es recordado principalmente como el promotor de la primera serie de conciertos públicos regulares que se llevaron a cabo en Inglaterra (1672-1679). Fue sepultado en la abadía de Westminster. WT/AA

Banister, John (ii) (n Londres, baut. 11 de septiembre de 1662; m Londres, 9 de enero de 1736). Violinista y flautista de pico inglés, hijo de John Banister (i). Fue el sucesor de su padre en los 24 violines a partir de 1679. Estuvo al servicio de la corte hasta su muerte, pero a principios del siglo XVIII tocó en los teatros Drury Lane, Queen y Lincoln's Inn. También realizó varias presentaciones como solista. Entre sus obras se encuentra *The Compleat Tutor to the Violin* (1698). WT/AA

banjo. Instrumento de cuerdas pulsadas cuya caja acústica es un marco circular poco profundo sobre el que se tensa una membrana o parche de pergamino, piel o plástico (como un *tambor de marco). En un principio, el mástil se integraba al cuerpo pasando a través del marco por debajo del parche. En la actualidad, el sistema para fijar el mástil al cuerpo se hace mediante una barra de acero en el interior de la caja que sirve como refuerzo e impide que se doble debido a la tensión de las cuerdas. En sus orígenes, los banjos no tenían trastes; éstos se agregaron al diapason en la década de 1870. En esa misma época, el marco adquirió la tapa inferior de madera, que sirve para reflejar las ondas sonoras al parche y al exterior a través de unos orificios en el borde, incrementando así la resonancia y el sostén del sonido.

El banjo tradicional de cinco cuerdas tiene una quinta cuerda corta (la "cuerda del pulgar") con una clavija

situada en el mástil atrás del quinto traste. (En algunos modelos la cuerda del pulgar corre por un canal abajo del diapasón y se extiende desde el quinto traste hasta el cordal). Esta cuerda normalmente se toca al aire, como una especie de pedal (es decir, no se pisa con los dedos de la mano izquierda). Existe una gran diversidad de afinaciones. Un puente corto apoyado en el parche soporta las cuerdas, que normalmente se puntean con los dedos usando distintas técnicas de punteo.

El banjo fue desarrollado por los esclavos en las plantaciones antillanas y americanas; evoca algunos instrumentos de África Occidental. Se popularizó en el siglo XIX por los *minstrels* (cantores cómicos que imitaban a los negros) y, posteriormente, por las bandas de jazz. A finales del siglo XIX en los Estados Unidos y también en Gran Bretaña, el banjo se volvió un instrumento popular en las veladas caseras y algunos solistas efectuaron conciertos al estilo "clásico". El banjo de cinco cuerdas sigue siendo común entre los músicos tradicionales del sureste estadounidense y es característico del género **bluegrass*.

Debido al sonido fuerte y estridente, reforzado por el vientre de piel, se hicieron versiones de otros instrumentos con cuerpo de banjo pero afinados como el instrumento original antes de la época de la amplificación electrónica. Así, el banjo-guitarra tiene seis cuerdas y se afina como una *guitarra; el *banjulele* o *banjo-ukelele* se afina como el **ukulele*; el banjo-mandolina se afina como una *mandolina, y así sucesivamente. El banjo tenor, con cuatro cuerdas afinadas *do-sol-re'-la'* que se pulsan con un plectro, fue diseñado para el jazz y las orquestas de baile y es muy popular en la música irlandesa tradicional. JMO

Banks, Don (*n* South Melbourne, 25 de octubre de 1923; *m* Melbourne, 12 de septiembre de 1980). Compositor australiano. Estudió en el Melbourne University Conservatorium (1947-1949) y de forma privada con Seiber (1950-1952) y Dallapiccola (1952-1953); sus intercambios con Babbitt también fueron de importancia. Banks vivió en Londres durante casi las dos décadas de 1950 y 1960, donde trabajó como compositor de cine y televisión, y donde también formó parte activa de sociedades para la promoción de la música contemporánea. En 1972 le fue concedido un puesto en una universidad de Canberra. Su música muestra una sensibilidad para los gestos musicales vívidos, desarrollados vigorosamente dentro de un mundo de sonido que recuerda el de Schoenberg o Varèse (y, en contadas ocasiones, el del jazz). Entre sus obras hay conciertos para corno

(1965) y violín (1968), otras piezas orquestales y diversas composiciones de cámara. PG

📖 J. MURDOCH, *Australia's Contemporary Composers* (Melbourne, 1972), pp. 16-21.

Bantock, Sir Granville (Ransome) (*n* Londres, 7 de agosto de 1868; *m* Londres, 16 de octubre de 1946). Compositor inglés. Hijo de un exitoso ginecólogo, fue preparado para el servicio civil de la India y después se formó como ingeniero químico. Decidido a seguir la carrera musical, entró a la RAM en 1889, donde estudió con Frederick Corder. Varias de sus obras importantes se tocaron durante su época de estudiante incluyendo la ópera en un acto *Caedmar* (1892). Al dejar la RAM en 1893, editó el *New Quarterly Musical Review* (hasta 1896) y adquirió experiencia como director por medio de una gira mundial con *The Gaiety Girl* (1894-1895) de Sidney Jones y una gira nacional con *Shamus O'Brien* (1896-1897) de Stanford. Como director musical de New Brighton Tower Pleasure Gardens (1897-1900), promovió la música de Parry, Stanford, Elgar y Sibelius. Tuvo el puesto de director del Birmingham and Midland Institute of Music (1900-1934) y el de Peyton Professor of Music en la Birmingham University (1908-1934) como sucesor de Elgar. Posteriormente enseñó en el Trinity College de Londres. Fue hecho caballero en 1930.

Desde el punto de vista estilístico, estuvo influido por la escuela alemana romántica tardía; muchas de sus obras (a menudo muy extensas y catalogadas por el público de su época como "ultra-modernas") estaban inspiradas en temas heroicos, legendarios o exóticos. Esto se aplica a sus óperas (como *The Seal Woman*, 1942), a mucha de su música incidental y también a sus seis poemas sinfónicos escritos entre 1900 y 1902 (en particular *Dante and Beatrice* y *Fifine at the Fair*, obra preferida de Beecham) y las sinfonías: "Hebridean" (1913), "Pagan" (1923-1928), "The Cyprian Goddess" (1938-1939), y "Celtic" (1940). En este mismo espíritu está su musicalización de una traducción de Edward FitzGerald de *The Rubáiyát of Omar Khayyám* como una trilogía de oratorios (1906), además de los cuatro ciclos de canciones escritos entre 1898 y 1905 que culminaron en su magnífico *Sappho*. También compuso dos sinfonías para coro sin acompañamiento que son un verdadero desafío: *Atlanta in Corydon* (1911) y *Vanity of Vanities* (1913).

Debido al cambio de gustos que operó después de la primera Guerra Mundial, la música de Bantock perdió popularidad; sin embargo, aunque escribió muchas

obras de una escala más modesta por razones prácticas, la BBC aún montó su gigantesca escenificación de *El cantar de los cantares* (1922) y el más breve *The Pilgrim's Progress* (1928). DA/JDI

📖 M. BANTOCK, *Granville Bantock: A Personal Portrait* (Londres, 1972).

baqueta (al.: *Schlägel*; fr.: *baguette*; in.: *beater, drumstick, mallet*; it.: *bachetta*). Vara con la cual se hace sonar un instrumento de percusión. Palillo o baqueta de tambor. Las características esenciales de las baquetas es que hagan juego y su peso sea adecuado al tambor. Por lo tanto, las baquetas de los tambores de costado o tarolas de las baterías de grupos de baile son más ligeras que los de orquesta y las militares son aún más pesadas. Las baquetas de los tambores de costado por lo general se hacen de madera simple (como nogal americano). También pueden utilizarse las *escobetillas, que son una alternativa común a las baquetas en la batería. Las baquetas de los timbales son largas, están hechas de madera, caña o aluminio y por lo regular tienen la cabeza de fieltro, a veces con centro de madera de balsa. Los timbalistas disponen de un amplio rango de baquetas de distintos tamaños y dureza para poder producir distintos timbres. Las baquetas de los bombos (fr.: *mailloche*) se parecen a las varas de los timbales pero son más grandes y más pesadas. Las baquetas de los gongs son más pesadas aún.

Las baquetas de los timbales tienen normalmente cabeza dura de fieltro. Antes, a menudo los macillos de las campanas orquestales y los del xilófono eran de madera, pero ahora frecuentemente se hacen de plástico (a veces de bronce para las campanas orquestales). Los macillos de la marimba y el vibráfono tienen cubiertas de caucho. Los martillos de las campanas tubulares generalmente tienen un entorchado de cuero crudo. JMO

bar form. Véase FORMA ESTRÓFICA.

barbada. Pieza curva originalmente hecha de madera (hoy se fabrica a menudo de plástico) que se fija en la tapa superior, junto al cordal, de violines y violas para ayudar a los ejecutantes a sostener el instrumento con la barbilla, liberando así la mano izquierda de su labor de sostén. Fue introducida por Spohr alrededor de 1820. JMO

Barbe-bleue (Barbazul). Opereta en tres actos de Offenbach con libreto de Henri Meilhac y Ludovic Halévy (París, 1866).

Barber, Samuel (n West Chester, PA, 9 de marzo de 1910; m Nueva York, 23 de enero de 1981). Compositor esta-

dunidense. Cuando tenía 14 años entró al Curtis Institute de Filadelfia, donde estudió composición con Rosario Scalero y enseñó piano de 1931 a 1933. Desde ese entonces se ganó la vida con su música. El estilo exuberante, abiertamente romántico de sus primeras obras se puede ver claramente en su *Cuarteto de cuerdas en si menor* (1936), cuyo movimiento lento, el *Adagio para cuerdas*, obtuvo rápidamente amplia popularidad. En el *Concierto para violín* (1939-1940) comenzó a extender su rango armónico, pero su música siguió siendo firmemente tonal y cálidamente expresiva. La veta de neoclasicismo estadounidense que penetró su música en la década de 1940 en obras como la *Sonata para piano* (1949), refinó su estilo sin cambiarlo profundamente.

Mucha de la mejor música de Barber se encuentra en sus obras vocales, entre éstas dos óperas presentadas en el Metropolitan Theatre de Nueva York: *Vanessa* (1958, libreto de Gian Carlo Menotti) y *Antony and Cleopatra* (1966). Sus canciones, incluyendo el ciclo *Hermit Songs* (1952-1953) y *Dover Beach* con acompañamiento de cuarteto de cuerdas (1931), muestran una relajada sensibilidad para el ritmo verbal, mientras que la escena de la soprano en *Knoxville: Summer of 1915* (1948) es sumamente característica por su nostalgia y su escritura orquestal opulenta pero elegante. PG

📖 N. BRODER, *Samuel Barber* (Nueva York, 1954). B. B. HEYMAN, *Samuel Barber: The Composer and his Music* (Oxford, 1994).

barber-shop singing (in., “canto de barbería”). Estilo de canto, por lo general para cuarteto vocal masculino, caracterizado por una armonía cerrada, con uso preponderante de acordes de séptima y melodía cromática; su forma actual se desarrolló en los Estados Unidos a finales del siglo XIX. Sus antecesores son el madrigal, la ronda, el *glee* (que alentó los *glee clubs*) y la *partsong* (canción a varias voces). La conexión con la barbería se remonta a los tiempos de Shakespeare, cuando se tenía a la mano un laúd para que los clientes pudieran entretenerse con un poco de música. Este tipo de canto volvió a estar vigente de modo destacado en el oeste estadounidense durante la fiebre del oro. Fue retomado por profesionales con los *minstrel shows* (espectáculos donde los actores hacían papeles de negros) de la década de 1840 y los grupos que cantaban *gospel*.

La moda del cuarteto con armonía cerrada apareció en los primeros tiempos de las grabaciones con los Comedy Harmonists, el Golden Gate Quartet, los Mills Brothers y numerosos sucesores masculinos y femeninos. También se convirtió en una actividad popular

entre los amateur. La Society for the Preservation and Encouragement of Barber Shop Quartet Singing in America se constituyó en 1938 y se llevan a cabo competencias internacionales de modo regular. El repertorio incluye, ineludiblemente, canciones favoritas del público como *Nelly Dean* y *Sweet Adeline*. PGA

Barbieri, Francisco Asenjo (*n* Madrid, 3 de agosto de 1823; *m* Madrid, 17 de febrero de 1894). Compositor y musicólogo español. Entró al Conservatorio de Madrid a estudiar piano y composición en 1837. Después de la muerte de su padre en la Guerra Civil, se mantuvo tocando en una banda militar y en orquestas de teatro, así como pianista de café y a través de sus actividades como copista, compositor, director de coro y cantante. Comenzó a concentrarse en obras dramáticas y de 1850 en adelante le inyectó nueva vida a la zarzuela. Sus muchos éxitos en el género incluyen *Jugar con fuego* (1851), *Los diamantes de la corona* (1854, una traducción al español del libreto de Scribe que utilizó Auber), *Pan y toros* (1854), y sobre todo la zarzuela clásica de gran riqueza melódica, *El barberillo de Lavapiés* (1874). La intención primordial de su trabajo fue crear un estilo nacional menos dependiente de las influencias italianas. Como musicólogo, Barbieri fue en buena medida responsable del renacimiento del interés en la música española antigua. Transcribió y editó la invaluable colección de música secular española en la biblioteca del Palacio Real denominada *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*. Además fundó la revista *La España musical* y escribió numerosos artículos. WT/ALA

Barbiere di Siviglia, Il (El barbero de Sevilla). Ópera en dos actos de Rossini con libreto de Cesare Sterbini, basado en la obra de Beaumarchais y el libreto usualmente atribuido a Giuseppe Petrosellini para la ópera homónima de Paisiello (Roma, 1816); fue llamada originalmente *Almaviva, ossia L'inutile precauzione*, presumiblemente para diferenciarla de la ópera de Paisiello (San Petersburgo, 1782), que fue la más exitosa de entre varias otras versiones operísticas de la obra.

Barbirolli, Sir John (*n* Londres, 2 de diciembre de 1899; *m* Londres, 29 de julio de 1970). Director inglés. De familia de músicos de origen italiano, comenzó su vida profesional como un distinguido violonchelista. Fue director autodidacta y formó su propia orquesta de cuerdas en 1924; en sólo tres años ya era conocido como imaginativo y exigente director de orquesta y de ópera. Dirigió la Covent Garden Touring Company (1929-1933). En 1936 sucedió a Toscanini como director musical de la Philharmonic Orchestra de Nueva York y en

1943 regresó a Inglaterra para reconstruir la disminuida Orquesta Hallé en Manchester.

A pesar de la gran demanda que tuvo en orquestas internacionales y teatros de ópera, figurando como director huésped, Barbirolli dedicó gran parte del resto de su vida a la Hallé, ensayando meticulosamente y brindándole fama internacional por su carácter y flexibilidad. En Covent Garden (1951-1954), dirigió la última aparición pública de Kathleen Ferrier (*Orfeo ed Euridice*, 1953). Fue un intérprete romántico y espontáneamente volátil de un amplio repertorio, y uno de los primeros defensores de Mahler cuando su música casi no se tocaba. Sus interpretaciones de Elgar, Vaughan Williams, Verdi, Puccini y Sibelius fueron muy famosas y presentó muchas obras por primera vez ante el público inglés. Arregló gran cantidad de música y en 1949 fue hecho caballero. JT

📖 M. KENNEDY, *John Barbirolli, Conductor Laureate* (Londres, 1971).

barcarolle (fr.) [barcarola]. Canción en compás de 6/8 o 12/8 cantada por los gondoleros venecianos, con un acompañamiento que sugiere el vaivén de un barco. Existen *barcarolles* en las óperas *Oberon* (1826) de Weber, *Fra Diavolo* (1830) de Auber, *Otello* (1887) de Verdi y *Les Contes d'Hoffman* (1881) de Offenbach. El género fue también llevado al medio instrumental: por ejemplo, para piano Mendelssohn escribió *Lieder ohne Worte* op. 19 no. 6, Chopin su op. 60 y Fauré escribió 13.

Bärenreiter. Compañía alemana de editores de música. Fundada en Augsburg en 1923 por Karl Vötterle (1903-1975), ha tenido su sede en Kassel desde 1927. En sus primeros años se le identificó con el movimiento juvenil alemán (*Wandervogel*), a través de compositores contemporáneos como Hugo Distler y con el redescubrimiento paralelo de la música antigua.

Las primeras ediciones de la música de Schütz y el lanzamiento de la revista *Music und Kirche* marcaron una década de expansión de sus actividades tanto educativas como de música antigua, pero la producción pionera de Vötterle de partituras *Urtext* fue la que fijó las bases para el desarrollo de la compañía como editora internacional líder después de la segunda Guerra Mundial. Desde 1951 ha producido series sobresalientes de ediciones académicas, incluyendo las obras completas de Gluck, Bach, Mozart, Schütz, Lassus, Bizet, Berwald, Berlioz, Schubert y Janáček; una nueva edición crítica de las sinfonías de Beethoven fue publicada a finales de la década de 1990.

El compromiso paralelo de Bärenreiter con la música nueva se puede apreciar en su catálogo contempo-

ráneo, que incluye obras de Manfred Trojahn, Charlotte Seither y Matthias Pintscher, junto con figuras más establecidas como Barraqué, Huber y Krenek.

Bärenreiter sigue publicando libros y revistas, como la enciclopedia de varios volúmenes *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG); una edición revisada de ésta fue iniciada en 1994. El Grupo Bärenreiter tiene sucursales en Gran Bretaña, los Estados Unidos, Suiza y en la República Checa. HA

Bargiel, Woldemar (*n* Berlín, 3 de octubre de 1828; *m* Berlín, 23 de febrero de 1897). Pianista y compositor alemán. Hijo del segundo matrimonio de su madre, fue medio hermano de Clara Schumann quien, junto con su esposo, fue un sólido apoyo para Woldemar en el comienzo de su vida profesional. Después de tomar clases con el teórico Siegfried Wilhelm Dehn, entró al Conservatorio de Leipzig en 1846, donde estudió con Gade, Hauptmann, Moscheles y Rietz. Desde 1850 él mismo dio clases privadas en Leipzig a fin de poder vivir de sus ingresos. En 1859, Ferdinand Hiller lo nombró maestro de piano y teoría en el Conservatorio de Colonia y después ocupó un puesto en Rotterdam. Joachim lo llevó a la Academia de Música de Berlín en 1874; entre sus alumnos estuvieron Leopold Godowski y Paul Juon.

El estilo de Bargiel está entre el de su cuñado Schumann y el de Brahms, con quien trabajó en las ediciones completas de Chopin y Schumann. Bargiel gozó del aprecio de ambos compositores. Su producción incluye una sinfonía, tres oberturas, un octeto para cuerdas, cuatro cuartetos de cuerdas, tres tríos para piano y obras para coro y orquesta, además de una apreciable cantidad de música para piano. MA

bariolage (fr.). Efecto especial de ejecución en los instrumentos de cuerda, destinado a producir un contraste en el timbre. Se logra al tocar la misma nota de modo alternado en dos cuerdas diferentes, una pisada y la otra abierta; el término también se usa para un pasaje repetido tocado en diferentes cuerdas.

barítono, baritone (in.). 1. Voz masculina con un rango entre el del bajo y el del tenor: a grandes rasgos del *la* al *sol*, subiendo hasta *lab*' o incluso hasta *la*' en la ópera italiana o francesa. Hasta principios del siglo XIX, el término casi no se usaba y no existía una distinción formal entre las voces del barítono y el bajo. La calidad de la voz del barítono puede variar desde dramático, como lo exigen los papeles en Verdi y Wagner, hasta ligero y como de tenor, a la que a veces se le llama "baryton Martin", a la manera del cantante de ópera francés Jean-Blaise Martin (1767-1837). Para bajo-barítono, véase BAJO 1.

2. Instrumento de válvulas en *sib* de 9'. En Gran Bretaña, los barítonos (*baritons*) son más angostos que los *eufonios, pero en la nomenclatura estadounidense los nombres son sinónimos.

barítono, clave de. Véase CLAVE.

Barnard, John (*n* ?1591; *fl* c. 1641). Compositor inglés. Fue canónigo menor de la catedral de St Paul a principios del siglo XVII y compiló *The First Book of Select Church Musick* (1641). Ésta fue la única colección impresa de servicios y *anthems* para uso en las catedrales inglesas que existió entre 1565 y la Guerra Civil; se basaba en el repertorio isabelino y jacobino. Alrededor de 1625 y 1638, Barnard también reunió un gran acervo de manuscritos de música litúrgica inglesa y él mismo compuso dos de las piezas. JM

Barnett, John (*n* Bedford, 15 de julio de 1802; *m* Leckhampton, Glos., 16 de abril de 1890). Compositor inglés de ascendencia prusiano-judía y húngara. Entre sus primeras obras escribió canciones, sonatas para piano y piezas corales, sin embargo, entre 1826 y 1833, escribió música para *burlesques*, farsas y melodramas. A partir de 1832 fue director musical del Olympic Theatre. Su ópera *The Mountain Sylph*, que fue producida en el Lyceum poco después de su inauguración como la English Opera House en 1834, inició un nuevo camino en la ópera de su país al usar el recitativo en lugar del diálogo hablado convencional. Este drama musical tan bien construido, inspirado en gran medida por Weber, tuvo gran éxito, logrando 100 representaciones, y se mantuvo en el repertorio hasta finales del siglo. Después de posteriores intentos fallidos por promover la ópera inglesa, Barnett dejó la escena londinense y se mudó a Cheltenham, donde se convirtió en un reconocido maestro de canto.

Su sobrino, **John Francis Barnett** (*n* Londres, 16 de octubre de 1837; *m* Londres, 24 de noviembre de 1916), fue compositor y director. Su cantata *The Ancient Mariner* fue interpretada en el Birmingham Festival de 1867 y su versión de la *Sinfonía en mi* de Schubert, completada a partir de los bosquejos del compositor, fue estrenada en el Crystal Palace en 1884.

JDI

barón gitano, El. Véase ZIGEUNERBARON, DER.

barra de compás (in.: *bar*). Línea vertical escrita en un pentagrama o pentagramas de notación musical que normalmente indica una división entre unidades métricas (de dos, tres, cuatro tiempos, etc.); ahora también es la denominación para la unidad métrica misma, y la línea por lo regular se llama "barra de compás". Sin

embargo, el uso estadounidense de la palabra reserva el término “*bar*” para la línea misma, describiendo la unidad métrica como “*measure*” (medida). Véase también DOBLE BARRA; NOTACIÓN, 3; RITMO, 2 y 3.

Barraqué, Jean (*n* Puteaux, 17 de enero de 1928; *m* París, 17 de agosto de 1973). Compositor francés. Estudió en el Conservatorio de París con Jean Langlais y Messiaen (1948-1951). Durante ese periodo comenzó a trabajar en dos composiciones, la *Sonata para piano* (1950-1952) y *Séquence* (1950-1955), que muestran una disposición poco común de tratar formas mayores con los medios desagregados del *serialismo avanzado. Ambas obras exhiben también su temperamento romántico, que queda en evidencia en el aliento beethoveniano de la sonata y en el éxtasis lírico de *Séquence*, escrita para soprano, piano e instrumentos.

Barraqué pasó su vida en la oscuridad, enseñando un poco, escribiendo artículos (así como un libro sobre Debussy; París, 1962) y haciendo investigación sobre estética musical para el Centre National de la Recherche Scientifique (desde 1961). A partir de 1956, su atención creativa se había volcado hacia la elaboración de un amplio sistema de glosas musicales basadas en la novela de Hermann Broch, *La muerte de Virgilio*, pero solamente terminó tres partes: ... *au delà du hasard* en 1959, *Chant après chant* en 1966, y *Le Temps restitué* en 1968. Junto con el *Concierto para clarinete, vibráfono y seis tríos instrumentales* (1968), estas obras dan fe de la grandeza, la belleza y la honestidad de su visión, interesada sobre todo por la mortalidad del hombre y la banalidad del esfuerzo artístico. PG

Barraud, Henry (*n* Bordeaux, 23 de abril de 1900; *m* París, 28 de diciembre de 1997). Compositor y administrador francés. Después de aprender sobre el comercio del vino, estudió en el Conservatorio de París con Dukas y Louis Aubert, pero fue expulsado por su modernismo excesivo. De 1944 a 1965 formó parte del personal de la Radio Francesa, como director de música, y posteriormente como director de una cadena llamada después France-Culture; él, personalmente, se volvió un conocido locutor. Su música, ecléctica por su inspiración estilística y literaria, y siempre cuidadosamente elaborada, incluye óperas, oratorios y otras obras corales, tres sinfonías y muchas obras orquestales, además de música de cámara. ABUR

barré (fr.) Término que se usa en la ejecución de la guitarra y el laúd para el acortamiento simultáneo de la longitud de todas o de varias cuerdas, colocando el dedo índice a lo largo de ellas en algún traste en particular.

El mismo efecto se puede producir artificialmente con el uso del **capo tasto*.

barrel organ (in.). “Órgano de cilindro”, “organillo”. Véase INSTRUMENTOS MUSICALES MECÁNICOS; ÓRGANO, 10.

barrelhouse (in.). Estilo de tocar el piano de manera fuerte y sin inhibiciones, con el objetivo de vencer el ruido del “barrelhouse”, establecimiento de las clases bajas estadounidenses donde se sirven bebidas de barril. El estilo condujo al desarrollo del **boogie-woogie*. PGA

Barrett, Richard (*n* Swansea, 7 de noviembre de 1959). Compositor galés. Después de obtener un título en genética, estudió composición con Peter Wiegold; ha pasado largo tiempo enseñando y componiendo en Alemania, Australia y los Países Bajos. Como intérprete, ha estado activo en el ámbito de la música electrónica y la improvisación en vivo. Sus composiciones tienen la intensidad y la elaborada notación ultraexpresionista que usualmente se etiqueta de “compleja” y hace que se asocie con Brian Ferneyhough y Michael Finnissy. Las obras de Barret son sin duda un reto tanto para los ejecutantes como para los oyentes que las escuchan por primera vez, pero siempre poseen un intensa calidad poética. Piezas como el conjunto de cinco *Negatives* para nueve intérpretes (1988-1993) y *Vanity* para orquesta (1990-1994), con su breve alusión final a la canción de Schubert *Der Tod und das Mädchen*, ponen de manifiesto su habilidad para crear estructuras musicales apasionantes y de gran escala.

Barroco, El (véase la página siguiente).

Barry, Gerald (*n* Clare Hill, Co. Clare, 28 de abril de 1952). Compositor irlandés. Después de estudiar en Dublín, trabajó con Stockhausen y Mauricio Kagel en Alemania, así como con Peter Schat en los Países Bajos y Friedrich Cerha en Austria. La influencia de las piezas de teatro-musical surrealista de Kagel fue decisiva en la formación de un lenguaje que logra plasmar un acento individual en la repetitividad minimalista (a menudo con sus raíces en la música folclórica irlandesa) y puede alternar entre una energía dinámica (*Cheveaux-de-frise*, 1988 y *Hard D*, 1992, ambas para orquesta) y un liricismo más del estilo de canción que se encuentra en sus óperas. De éstas, *The Triumph of Beauty and Deceit* (Channel 4 Television, 1993) resulta especialmente exitosa en la reformulación constructiva de las convenciones operísticas. AW

Barsanti, Francesco (*n* Lucca, 1690; *m* Londres, a fines de 1772). Flautista, oboísta y compositor italiano. Después de estudiar ciencia en la Universidad de Padua, viajó a Londres en 1714 junto con Francesco Geminiani

El Barroco

El Barroco se define comúnmente como el periodo que abarca aproximadamente desde 1600 hasta mediados del siglo XVIII. Es ampliamente aceptado que la música de esta época tiene ciertos rasgos que justifican que se le considere un “periodo estilístico”. En la crítica de arte, el término “barroco” –palabra francesa derivada del portugués *barroco*, que significa perla desfigurada– fue aplicado por primera vez a la música de la ópera de Rameau *Hippolyte et Aricie* (1733), para expresar atrevimiento, aspereza e incoherencia. Pronto fue adoptado en la crítica del arte y la arquitectura de la época anterior para indicar irregularidad y extravagancia. J.-J. Rousseau (1768) definió la música barroca como aquella en la cual “la armonía es confusa, cargada de modulaciones y disonancias, la melodía es dura y artificial, la entonación es torpe y el movimiento constreñido”. En la crítica de arte del siglo XIX, llegó a representar las etapas finales “decadentes” del arte del Renacimiento; fue sólo a principios del siglo XX que se comenzó a usar para el estilo musical de un periodo y perdió sus connotaciones negativas.

Con el libro *Music of the Baroque Era* (1947) de Manfred Bukofzer, se concretó la idea de un periodo estilístico definible en música, incluyendo el análisis de las características musicales que podrían considerarse parte de esa época y señalando los paralelismos o analogías con otros aspectos de la historia cultural. Si bien se acepta que el siglo y medio que va de 1600 a 1750 es una división apropiada, es ampliamente admitido que muchas características del estilo barroco pueden encontrarse en parte de la música de la segunda mitad del siglo XVI (especialmente italiana) y que otras persistieron en algunas partes de Europa –en su mayor parte periféricas– hasta finales del siglo XVIII, aunque en otras regiones, los signos de una nueva era estilística se distinguen ya en la década de 1720. Algunos escritores subdividen la época barroca en tres partes: temprana, hasta mediados del siglo XVII; intermedia, hasta finales del siglo XVII; y tardía, hasta las muertes de Bach y Handel.

El principio estético central del Barroco fue que la música debía expresar estados afectivos y que debía mover las pasiones del oyente; éstas estaban prescritas por las palabras que habrían de musicalizarse (o la interpretación que el compositor hacía de ellas) en el caso de las obras vocales, aunque también se aplicaba a las obras instrumentales. Este desarrollo tenía sus raíces en los orígenes del humanismo, el estudio subsiguiente de los principios de la retórica clásica durante el siglo XVI, y la filosofía de la Contrarreforma. Durante el siglo XVII, los teóricos, en Alemania especialmente, desarrollaron una serie compleja de paralelismos entre *retórica y música por medio del análisis de figuras musicales similares a las figuras del lenguaje del orador. Éstas debían usarse para propósitos afectivos con el fin de despertar estados emocionales idealizados en el oyente (véase AFECTOS, DOCTRINA DE LOS; FIGURAS, DOCTRINA DE LAS).

Estilísticamente hablando, varios rasgos pueden determinarse como característicos del Barroco temprano, distinguiéndolo de la era precedente. Mientras que la música del Renacimiento se considera en grandes términos caracterizada por una polifonía plana, líneas fluidas y texturas homogéneas, en la época barroca los compositores buscaron contraste en varios planos distintos: entre suave y fuerte (como se ve en el ejemplo de la *Sonata pian e forte* de Giovanni Gabrieli, 1597); entre *solos* y *tuttis* u otros grupos contrastantes (el estilo concertado), como en los varios tipos de concierto incluyendo el motete vocal así como el de tipo instrumental que surgió en esta época y afectó muchos otros géneros de música; entre los distintos colores vocales e instrumentales; entre lento y rápido, al alternar secciones de una obra de varias secciones, incluso entre diferentes voces o instrumentos (una voz de movimiento rápido combinada con una de movimiento lento). La tradición del Renacimiento veneciano tardío de escribir para varios coros (vocales o instrumentales) y de usar efectos espaciales, así como el desarrollo posterior de esa tradición en una escala masiva asociada con la música eclesiástica

romana del siglo XVII, es un producto capital del pensamiento contrarreformista: saturar las emociones del oyente con la grandeza y la magnificencia de la música de la misma forma en que las grandes catedrales de la época lo hacían con su sólida arquitectura (muchas en Italia, pero también en otras partes, como en Salzburgo y St Paul's en Londres).

Un rasgo fundamental de la música barroca, comparada con la de etapas anteriores, es el papel del bajo, vocal o instrumental, como la voz predominante de la armonía. En la polifonía renacentista, la voz del bajo por lo general tiene la misma textura musical que las voces superiores; en la música barroca temprana, el nuevo sentido de la armonía, y especialmente el sentido creciente de la tonalidad, determinó que la línea del bajo debía moverse en ciertas series de progresiones que ayudaron a establecer la estructura tonal de la música y la forma armónica de sus frases (los patrones rítmicos comunes de la música para danza, con su necesidad de cadencias regulares, jugó un papel considerable en este desarrollo). Con el fin de amoldarse y apoyar una línea vocal expresiva, frecuentemente tenía un movimiento muy lento o estático, especialmente en la monodia, donde sostenía una línea vocal expresiva. El concepto de “melodía y bajo” se remonta esencialmente al principio del Barroco. De esa época data el surgimiento de la canción con acompañamiento, y también la línea instrumental con acompañamiento, como en la nueva sonata. En el ámbito vocal esto comenzó con la monodia florentina, la línea vocal de la melodía basada en acentuaciones de inflexiones y ritmos de voz (supuestamente siguiendo los patrones de declamación de la tragedia clásica griega), la cual con el tiempo llevaría al desarrollo del recitativo y el aria (componentes esenciales de la ópera, el oratorio, la cantata y muchos otros géneros). Lo mismo se aplica, por ejemplo, al *air de cour* francés y a la *lute-song* inglesa, entre otros. Esta fue la época en que las variaciones sobre un bajo base, en las cuales las progresiones del bajo regían la estructura, se convirtieron en una pauta común para la composición.

Esta polaridad de la línea melódica y el bajo —o a menudo de un par de líneas superiores iguales y el bajo— es un aspecto distintivo de la música barroca. También lo es la forma de acompañamiento que se desarrolló con el fin de ajustarse a este nuevo estilo y a su trasfondo armónico: el continuo. La palabra “acompañamiento” no puede aplicarse a la polifonía renacentista y es de las evoluciones más significativas del Barroco temprano: el surgimiento

del concepto de acompañamiento desde una línea del bajo, con acordes agregados. El intérprete del continuo, por lo general en el clavecín, el órgano, a veces en la *viola da gamba*, o en algún instrumento punteado como el laúd o la tiorba, tocaba desde una línea de bajo, agregando armonía suplementaria, en ocasiones (y cada vez más al cabo de los años) con cifras que indicaban qué acordes debían tocarse, configurando así el soporte armónico esencial de la música. A menudo el intérprete de cuerdas del continuo era apoyado a su vez por un intérprete de una línea de apoyo, como la viola de bajo, el violonchelo, el *violone* o el fagot, para las partes principales, el bajo y la melodía, con lo que su interdependencia se volvía más evidente para el oyente. El continuo está presente prácticamente en toda la música del Barroco y su uso siguió hasta la época clásica; incluso a fines del siglo XIX, aún se escribían y se tocaban acompañamientos de bajo cifrado (por ejemplo en obras de Bruckner).

La novedad de este estilo fue reconocida en su época y algunos músicos más conservadores la deploraron: la discusión se dio en los primeros años del siglo XVII entre el teórico Artusi y Monteverdi quien describía la vieja práctica como **prima pratica* (la cual admitía que era apta para ciertos tipos de música, principalmente sacra) y la nueva como *seconda pratica*. El hermano de Monteverdi, el teórico Giulio Cesare Monteverdi, se refirió a la prioridad que se otorgó a la “armonía” (refiriéndose a la progresión fluida de la escritura de partes) en la *prima pratica* y a la expresión del texto a través de la melodía en la *seconda*. Otras personalidades, especialmente Giulio Caccini, se refirieron al nuevo estilo simplemente como la “nuove musiche” (usando el término del título de su publicación de un libro de monodias). Las monodias de Caccini incluyen ornamentación musical elaborada, creada para realzar su expresividad y al mismo tiempo exhibir el virtuosismo del cantante, con trinos y muchos otros tipos de escritura decorativa: a menudo se identifican la ornamentación y la variación como rasgos distintivos del Barroco, tanto en música como en las artes visuales, aunque este punto de vista en cierto sentido peca de excesiva simplificación.

Estos desarrollos musicales no estuvieron aislados de otros cambios que tuvieron lugar en los siglos XVI y XVII, en las esferas política, económica, social, intelectual y religiosa, además de en las artes. La Contrarreforma, con sus preceptos sobre las prioridades en la música de la iglesia —que las palabras no debían oscurecerse con el tejido de las líneas polifónicas— y su promoción del fervor religioso,

impulsando la enfática expresión de los afectos, llevó al surgimiento del oratorio, tanto vernáculo como en latín. La ópera, cuya historia comenzó con el Barroco, es su contraparte secular.

Todas estas tendencias fueron italianas y, hasta sus últimas décadas, el Barroco fue un periodo de hegemonía musical italiana. La monodía surgió del pensamiento de los académicos y humanistas florentinos. Fue en Florencia donde se produjeron las primeras óperas, en 1598 (la *Euridice* de Peri) y en 1600, en Roma se produjo el primer oratorio en 1600 (la *Rappresentazione di Anima, et di Corpo* de Cavalieri) y en Venecia fue que se abrió el primer teatro público de ópera, en 1637. La música para escena siguió floreciendo, especialmente en Venecia (donde trabajaban Cavalli y Stradella), Roma (los oratorios de Carissimi y Stradella) y Nápoles (Alessandro Scarlatti fue una figura dominante durante 40 años en estas dos últimas ciudades, tanto en oratorio como en ópera.) Las primeras sonatas compuestas para ensamble y violín son de Giovanni Gabrieli, Merula, Salamone Rossi, Castello y Marini, y fue en las obras de Corelli que la trío sonata llegó a su forma clásica. El concierto instrumental se desarrolló inicialmente en Bolonia, con compositores como Cazzati y Torelli, y en Roma, con Corelli, pero su máxima realización en el Barroco se dio en Venecia con la música de Albinoni, los Marcello y, en particular, Vivaldi. Los primeros fabricantes sobresalientes de violines cuyo potencial para la vitalidad rítmica los distinguía en el Barroco de las *violins da gamba*, que eran las preferidas del Renacimiento, trabajaron en Verona, Brescia, Venecia y Cremona.

Este papel medular de Italia en el desarrollo musical europeo fue ampliamente reconocido al norte de los Alpes. Los músicos italianos viajaban a trabajar a las cortes en toda Europa y los músicos nórdicos iban a Italia regularmente para aprender y para absorber el pensamiento musical más reciente. La ópera italiana era el clásico entretenimiento cortesano en toda Europa, no sólo en los países de habla alemana, Bohemia y Polonia sino también en Inglaterra, los países nórdicos y Rusia; solamente Francia se mantuvo aparte, lo cual trajo consigo mucha controversia local. Richelieu trató infructuosamente de introducir la ópera italiana con una representación del *Orfeo* de Luigi Rossi en 1647 y Cavalli produjo una ópera festiva, *Ercole amante*, en 1662. Sin embargo, el hombre que creó el estilo operístico de distintivo sello francés fue un florentino, Lully, quien forjó una ópera en lengua francesa basándose en las tradiciones de la declamación teatral francesa e incor-

porando espléndidos espectáculos y danzas; estableció una posición monopolítica que eliminó toda competencia.

Después de su muerte, en 1687, las tradiciones continuaron, a pesar de que se dieron violentas guerras de panfletos entre los defensores de la ópera italiana y los de la francesa, y posteriormente entre los “lullistas” y los que apoyaban a Rameau cuyas óperas de gran riqueza inventiva tuvieron un fuerte impacto en el segundo cuarto del siglo XVIII. Apareció una nueva forma, la *opéra-ballet* –fundamentalmente una colección de *divertissements*– como reacción a la *tragédie* “lulliana”, que floreció particularmente durante la Regencia; la *opéra comique*, con diálogos hablados, surgió posteriormente del teatro musical popular y paródico de las ferias de París. En la música instrumental, los franceses llegaron muy tarde a la sonata abstracta (los primeros ejemplos que pueden considerarse como tales son las trío sonatas de Couperin de fines de la década de 1690), pues prefirieron la suite de danza o la *pièce de viole*, como la había cultivado Marais; sus compositores para teclado favorecieron la suite de danza y la pieza de carácter. La forma eclesiástica principal fue el *grand motet*, grupo de salmos extendidos diseñado para las capillas reales, cuyos mejores ejemplos son los de Lalande y Charpentier; este último, que fue uno de los compositores franceses educados en Italia, también escribió oratorios y otras obras dramáticas.

Debido a sus fuertes lazos políticos y dinásticos con Italia, Austria fue particularmente italoafílica. Fernando II trajo músicos italianos a su corte en 1619. Las monodias y los motetes concertados eran comunes en Austria en las primeras décadas del siglo, y ya había ópera en Salzburgo desde 1614 y en Viena desde 1630. A lo largo de muchos años, los italianos ocuparon varios de los puestos principales en la corte imperial en Viena. La ejecución inmensamente grandiosa de *Il pomo d'oro* de Cesti en 1688 para el casamiento de Leopoldo I, fue un hito en la historia operística de Austria. Las contribuciones principales de los austriacos de nacimiento se dieron en la música instrumental: entre los compositores importantes destacan Schmelzer, el primer *Kapellmeister* (1679-1680) nativo de la corte; Biber, un virtuoso del violín que compuso sonatas virtuosas (algunas de ellas programáticas) para su propio instrumento y para ensamble, así como, probablemente, la Misa en 53 partes en estilo romano que se presentó en la catedral de Salzburgo en 1682; Georg Muffat, quien trabajó allí y en Passau, estudió y compuso tanto en el estilo italiano como en el francés y publicó debates sobre asuntos de ejecución.

Al final del periodo, J. J. Fux, *Kapellmeister* de la corte de Viena (1715-1741), era el principal teórico de su tiempo y estableció métodos de enseñanza que fueron de uso durante todo el clasicismo y mucho después.

Durante la primera mitad del siglo XVII, la cultura musical alemana se vio perjudicada por los estragos de la Guerra de los Treinta Años. Sin embargo, la multiplicidad de pequeños príncipes a partir de entonces y la existencia de ciudades mercantiles libres (como Francfort, Hamburgo, Leipzig, Lübeck y Nuremberg), así como la división entre los dos credos, aseguró una gran diversidad musical en la última etapa del Barroco. La influencia italiana también se sintió allí con fuerza. Schütz fue a Venecia a estudiar con Gabrieli y Monteverdi, y estuvo sumamente influido por su ejemplo en sus *Psalmen Davids* y su *Kleine geistliche Concerte*, así como en sus madrigales y demás música eclesiástica. El motete italianizado culminó en la cantata sacra alemana, en alemán o en latín; del tiempo de Pretorio en adelante, la cantata basada en el coral, elemento esencial del culto protestante, se volvió cada vez más importante, tal como puede constatarse en las obras de compositores como Schein, Scheidt y Buxtehude, y alcanzó su apogeo en la música de J. S. Bach. Del mismo modo, el tema de la Pasión protestante prosperó en el centro y norte de Alemania, con Schütz, Theile y otros, y en última instancia con Keiser, Telemann, Handel y Bach. También florecieron las canciones sagradas de menor escala: himnos y canciones devocionales para uso doméstico.

La actividad operística fue más esporádica: los teatros de ópera se establecieron en algunas de las cortes más grandes e italianizadas (en particular Munich y Dresde); la ópera en alemán o en varios idiomas, como era de esperarse, fue favorecida en los teatros de ópera municipales de las ciudades libres, de los cuales el de Hamburgo fue el primero (1678) y atrajo a compositores como Keiser, Mattheson y Handel. Alemania fue lenta en el desarrollo de la sonata al estilo italiano, y la música de ensamble y orquestal se apoyó en la suite de danza francesa al menos tanto como en los modelos italianos; los compositores alemanes tenían una propensión al contrapunto elaborado. La música para clavecín y órgano, que estaba influida por Sweelinck en el norte y por modelos italianos en el sur—Froberger, quien contribuyó a la formación de la suite para teclado y que había sido discípulo de Frescobaldi en Roma—, prosperó de forma particular; entre los principales compositores para órgano están Buxtehude y Reincken en el norte, Pachelbel en el sur. La culminación del Barroco alemán se dio en la

obra de Telemann, quien aportó obras generosamente a todos los géneros, Handel y J. S. Bach.

Fuera de las tres culturas musicales principales de Europa, el Barroco tuvo dialectos locales pero que en general estuvieron influidos por el estilo italiano. La música española fue conservadora; el desarrollo principal se dio en el villancico, género vernáculo que se volvió cada vez más popular e importante durante la Contrarreforma tanto en el culto religioso como en contextos seculares. La ópera tuvo una lenta aceptación: *La púrpura de la rosa*, atribuida a Hidalgo, se presentó en la corte de Madrid en 1660, sin embargo la zarzuela, ópera pastoral ligera, tuvo gran difusión desde finales del siglo XVII. Una gran cantidad de música española fue enviada a los poblados en el Nuevo Mundo. Entre los géneros locales en Inglaterra estaban las *masques* cortesanas, cultivadas especialmente por Purcell, y el *verse anthem*, contraparte anglicana del motete concertante. Fuera de algunos intentos esporádicos anteriores, la ópera comenzó en la primera década del siglo XVIII y fue establecida gracias a los esfuerzos de Handel, sus colegas y sus mecenas por establecer compañías de ópera que se sostuvieran de modo adecuado (esfuerzos que aún no han surtido suficiente efecto).

Fue en la obra de Handel y Bach—junto con la de un selecto grupo de sus contemporáneos, entre ellos Domenico Scarlatti, Vivaldi, Rameau y Telemann en particular—que la época barroca alcanzó su culminación. Bach trabajó dentro de la tradición alemana protestante local de fundamentos eclesiásticos, centrada en Turingia y Sajonia; su música es más cultivada, tiene un trabajo más rico y es más profunda en sus implicaciones expresivas que la de cualquiera de sus contemporáneos, además de que llevó las técnicas contrapuntísticas a un nuevo nivel. Handel, nacido en Sajonia, educado en Alemania central, Hamburgo e Italia y establecido en Londres, compuso en un lenguaje musical completamente cosmopolita: escribió las óperas italianas más finas de su época, creó el oratorio inglés y el concierto para órgano y confirió nuevos significados a las formas tradicionales a través de la variedad y riqueza de su inventiva. Estos dos hombres, nacidos a unos pocos kilómetros y días de distancia, y de temperamentos completamente opuestos, coronan los logros musicales del Barroco. SS

📖 J. A. SADIE (ed.), *Companion to Baroque Music* (Londres, 1990). C. V. PALISCA, *Baroque Music* (Englewood Cliffs, NJ, 3/1991). J. H. BARON, *Baroque Music: A Research and Information Guide* (Nueva York, 1993). N. ANDERSON, *Baroque Music: From Monteverdi to Handel* (Londres, 1994).

y tocó en la orquesta de la Ópera Italiana. Hacia 1735 estaba viviendo en Edimburgo, donde permaneció hasta 1743, momento en que regresó a Londres con su esposa escocesa. Durante su estancia en Escocia fue el compositor más consumado que nunca hubiese vivido allí; entre sus composiciones hay *concerti grossi* (que son poco comunes en su uso de oboes, trompetas y tambores), algunas magníficas sonatas para flauta de pico y arreglos de canciones escocesas. DA/ER

Barthélemon, François-Hyppolyte (*n* Bordeaux, 27 de julio de 1741; *m* Christ Church, Surrey, 20 de julio de 1808). Compositor y violinista francés. Después de estudiar en París, fue a Londres en 1764, donde se volvió una figura musical prominente. Allí tocó en el King's Theatre, en los *pleasure gardens* Marylebone y Vauxhall, en la Academy of Ancient Music, entre otros lugares. En 1766 se casó con la cantante inglesa Polly (también conocida como Mary o Maria) Young, con quien se presentó frecuentemente. Conocía a Haydn y su reputación como violinista creció de tal modo que cuando falleció, se cuenta que Salomon se lamentó de la siguiente manera: "Hemos perdido a nuestro Corelli". Entre sus abundantes composiciones para escena, hay una colaboración con Charles Dibdin para el aniversario de Shakespeare en 1769. También escribió métodos para violín, clavecín o piano y arpa, así como uno para el uso del bajo cifrado. LC

Bartók, Béla (Viktor János) (*n* Nagyszentmiklós, Hungría [hoy Sinnicolau Mare, Rumania], 25 de marzo de 1881; *m* Nueva York, 26 de septiembre de 1945). Compositor húngaro. El máximo exponente húngaro de la música, Bartók no sólo fue un compositor sino un excelente pianista y un estudiante sistemático de la música folclórica. Su investigación en la canción folclórica tuvo una aguda influencia en su música, como también la tuvo su admiración por compositores del pasado, especialmente Beethoven y Bach, además de su conciencia de la música del presente. Todo esto dio lugar a un estilo muy original y perfectamente homogéneo, de temperamento húngaro pero universal por su fuerza expresiva.

1. Los primeros años; 2. Los años de madurez.

1. Los primeros años

Bartók fue criado por su madre después de que su padre muriera tempranamente y fue ella quien impulsó la musicalidad que él mostró desde su infancia, tanto al componer como al tocar el piano. En 1898 obtuvo una beca para asistir a la academia en Viena, la capital del imperio austrohúngaro, pero prefirió seguir a su amigo

mayor que él, Dohnányi, e irse a estudiar a Budapest, donde fue alumno de composición de Hans Koessler. Este fue un paso decisivo, pues lo puso en contacto con el movimiento nacionalista húngaro: en 1902 escribió sus primeras canciones con textos húngaros y al año siguiente produjo el poema sinfónico *Kossuth*, donde celebra en términos straussianos la vida del héroe nacional. Después, en 1904, hizo el descubrimiento que le abriría el camino a un estilo musical específicamente húngaro: escuchó por primera vez una verdadera canción folclórica húngara y no las melodías gitanas usadas por Liszt y Brahms.

A lo largo de los siguientes años produjo un flujo constante de arreglos musicales y artículos académicos basados en las canciones folclóricas que estaba recolectando, a menudo con la colaboración de su amigo Zoltán Kodály. En 1907 los dos obtuvieron puestos en la Academia Budapest y, ante la oposición, se decidieron a brindar nueva vitalidad y orgullo nacional a la vida musical húngara. El *Primer cuarteto* (1909) de Bartók es típico de este periodo en que combinaba rasgos de la música folclórica húngara con otros tomados de contemporáneos en Occidente (la influencia de Strauss decae ante la de Debussy) y lo hacía dentro de uno de los géneros clásicos más arduos.

Su siguiente producción de importancia fue una ópera húngara, *El castillo de Barbazul* (1911; Budapest, 1918), en la cual sigue a Debussy y Musorgski en la búsqueda de un estilo vocal que se adapte a las cualidades particulares de su lenguaje. La brillante orquestación aún sigue la dirección marcada por Strauss, y también por Debussy, cuya influencia predomina en el ballet de hadas *El príncipe de madera* (1917). En esta obra, el elemento más típicamente bartókiano es una danza grotesca guiada por el xilófono, similar al *Allegro barbaro* para piano (1911), alguna vez famoso. Una exitosa puesta en escena del ballet, en 1917, condujo al montaje de la ópera al año siguiente y Bartók comenzó a recibir mayor atención. La editorial vienesa Universal Edition (que manejaba la música de Schoenberg, Berg y Webern) se hizo cargo de sus partituras. Una de las primeras obras beneficiadas por la adquisición fue el *Segundo cuarteto* (1915-1917), que muestra a Bartók en el comienzo de la construcción de un estilo coherente basado en la canción folclórica. Nuevas influencias fueron dejándose sentir en su música. Los *Tres estudios para piano* (1918) y las dos *Sonatas para violín y piano* (1921 y 1922) están al borde de la atonalidad y se relacionan con Schoenberg en lo que se refiere a la libertad contrapuntística

de sus líneas de amplio alcance, mientras que el ballet *El mandarín milagroso* (1918-1919; Colonia, 1926) recuerda en parte *La consagración de la primavera*. Sin embargo, al poco tiempo estas influencias ya habían sido completamente absorbidas; la *Suite de danza orquestal* (1923) fue el primer gran éxito popular y la primera obra de un “periodo intermedio” de suma confianza y madurez.

2. Los años de madurez

Bartók era ya una figura internacional. En la entreguerra hizo giras por Europa y los Estados Unidos como pianista de concierto, para lo cual escribió la *Sonata* y la suite *Out of Doors* (ambas de 1926), así como el primero de dos *Conciertos para piano* (1926 y 1930-1931). Los dos se estrenaron en festivales de la International Society for Contemporary Music, en los cuales Bartók jugó un papel preponderante desde su fundación en 1922. No obstante, mantuvo su puesto de profesor en Budapest y continuó sus estudios de música folclórica, aunque ya no llevó a cabo expediciones de recolección. Una de sus principales labores como etnomusicólogo fue la clasificación de variantes de una melodía; este intenso trabajo bien pudo haber contribuido a la técnica de variación de gran alcance que desarrolló. Esto se hace evidente, por ejemplo, en su *Tercer cuarteto* (1927), un solo movimiento cuya primera parte está densamente trabajada a partir de un motivo pequeño, la segunda es una serie de variaciones canónicas, y la tercera y la cuarta recapitulan la primera y la segunda respectivamente. De aquí Bartók avanzó hacia las formas de cinco partes simétricas (ABCBA) de los *Cuartetos* cuarto y quinto (1928 y 1934) y el *Segundo concierto para piano*, los cuales demuestran cómo podía encontrar la esencia de las melodías y los ritmos folclóricos sin citarlos literalmente.

Las obras de este periodo también reflejan un interés continuo en los nuevos recursos sonoros. La escritura de Bartók para piano en el *Primer concierto para piano* y la *Sonata* a menudo es percusiva de modo estridente, aunque también hay ejemplo aquí, como en *Out of Doors*, de cierta “música nocturna” atmosférica. En el *Concierto* también indica escrupulosamente cómo deben los percusionistas producir efectos novedosos, anunciando lo que sería la *Sonata para dos pianos y percusión* (1937). Al escribir para cuerdas, ya sea en los cuartetos o en *Música para cuerdas, percusión y celesta* (1936), Bartók utiliza una gran variedad de texturas y técnicas de interpretación. La *Música para cuerdas*, que termina

de modo característico al convertir un enredado tema cromático en uno abierto y diatónico, refleja el desarrollo que se estaba dando en el estilo de Bartók. Influído en parte por el elegante contrapunto de Bach (véase el movimiento inicial del *Segundo concierto para piano*), su música se volvió armónicamente más clara y más luminosa en su espíritu. El cambio ya es muy avanzado en su *Segundo concierto para violín* (1937-1938) y en el *Sexto cuarteto* (1939), por la intensa expresividad de ambas obras, pero es aún más acentuado en las obras que Bartók escribió después de haber emigrado a los Estados Unidos en 1940.

Separado de sus amigos, deprimido por el avance de la guerra, sin conciertos programados, Bartók pasó sus últimos años en un silencioso abandono. Terminó únicamente dos obras nuevas, el efervescente *Concierto para orquesta* (1943) y la *Sonata para violín solo* (1944), dejándole a Tibor Serly la labor de completar los últimos compases de su *Tercer concierto para piano* (1945) y la composición del *Concierto para viola* (1945) a partir de apuntes.

PG

📖 H. STEVENS, *The Life and Music of Béla Bartók* (Nueva York, 1953, 3/1993). E. LENDVAI, *Béla Bartók: An Analysis of his Music* (Londres, 1971). J. UJFALUSSY, *Béla Bartók* (Budapest, 1971) [en in.]. T. CROW (ed.), *Bartók Studies* (Detroit, 1976). B. SUCHOFF (ed.), *Béla Bartók: Essays* (Londres, 1976). P. GRIFFITHS, *Bartók* (Londres, 1984). M. GILLIES, *The Bartók Companion* (Londres, 1994).

Bartolozzi, Bruno (n Florencia, 8 de junio de 1911; m Fiesole, 12 de diciembre de 1980). Compositor y teórico italiano. Estudió violín en el Conservatorio de Florencia (1926-1930), después trabajó como intérprete y finalmente regresó al conservatorio para estudiar composición con Paolo Fragapane (1946-1949). Sus obras, modeladas al estilo serial de Dallapiccola, no han despertado tanto interés como su desarrollo de nuevas técnicas interpretativas en los instrumentos de alieno maderado, el cual ha permitido la ejecución de acordes. Escribió el libro *New Sounds for Woodwind* (Londres, 1967, 2/1982).

PG

baryton. Forma particular de *viola de bajo usada primordialmente en Austria y Alemania en los periodos Barroco y Clásico. Además de seis cuerdas que se tocan con arco, tiene hasta 20 cuerdas simpáticas de metal, que se pueden puntear con el pulgar izquierdo por detrás del mástil hueco. Parece ser que el *baryton* se originó a principios del siglo XVII, probablemente en Inglaterra, como una evolución de la *viola de lira con cuerdas simpáticas. Se siguió utilizando durante unos 200 años.

El intérprete más famoso de *baryton*, a finales del siglo XVIII, fue el príncipe Nicolaus Esterházy cuyo compositor cortesano, Joseph Haydn, le escribió muchas piezas. La posible razón de que sobrevivan varios ejemplares decorados de dicho instrumento en museos, es que éste era ejecutado primordialmente por amateurs de tan elevada categoría como el príncipe Nicolaus. JMO

barzelleta (it., “pequeña broma”). Forma poética italiana que se usaba alrededor de 1500, especialmente para la **frottola*.

bas (fr.). Véase HAUT, BAS.

Basárides, Las. Ópera con *intermezzo* en un acto (cuatro movimientos) de Henze con libreto de W. H. Auden y Chester Kallman basado en *Las bacanas* de Eurípides (Salzburgo, 1966).

bass-bar (in., “barra armónica”). Tirante de madera adherido a la parte interna de la tapa superior de un instrumento de cuerdas de arco, paralela a la cuerda más grave, que sirve para dar soporte a la pata izquierda del puente. A veces está tallada en la misma pieza de madera de la tapa superior, en cuyo caso normalmente se encuentra centrada abajo del puente. JMO

bassadanza (it.). Véase BASSE DANSE.

Bassani, Giovanni Battista (n Padua, c. 1657; m Bér-gamo, 1 de octubre de 1716). Compositor y organista italiano. Para 1672 ya era organista en la insigne Accademia della Morte en Ferrara. En 1677 fue aceptado en la Accademia Filarmonica de Bolonia, demasiado tarde para dar credibilidad a la poco convincente aseveración de que fue el maestro de Corelli. Se mudó a Módena en 1680, pero regresó a Bolonia en 1682 como *principe* de la academia. Cerca de un año después estaba nuevamente en Ferrera, ahora como *maestro* de la Accademia della Morte y en 1686 se convirtió en *maestro di cappella* de la catedral de Ferrara. Los últimos cuatro años de su vida estuvo en la importante iglesia de S. Maria Maggiore en Bér-gamo. Bassani fue un compositor prolífico en muchos géneros tanto vocales como instrumentales, pero su fama proviene principalmente de sus *Trío sonatas* op. 5 (1683), que fueron especialmente populares en Inglaterra antes de que las obras de Corelli se quedaran con todo el éxito. DA/PA

Bassano. Familia italiana de origen veneciano. Se establecieron en Inglaterra en la década de 1530 y durante los siguientes 130 años aproximadamente jugaron un papel relevante en la vida musical de la corte inglesa. Los Bassano estuvieron asociados en particular con la música de viento de la realeza, como intérpretes de flauta de pico, sacabuches y otros instrumentos de vien-

to. La primera generación de la familia se estableció en Inglaterra en la corte de Enrique VIII alrededor de 1535: Lewis [Aluisio] (n c. 1550), John [Giovanni] (m c. 1570), Anthony (i) [Giovanni Antonio] (m c. 1574), Jasper [Giovanni Gasparo] (m 1577) y Baptista [Giovanni Baptista] (m 1576). Todos tocaron en la música real hasta su muerte. Otros dos hermanos Bassano, Augustine [Agostino] (m 1604) y Lodovico (m 1593), llegaron de Venecia a Londres en una fecha posterior y fueron contratados en la Música Real en la década de 1550. Pueden haber sido hermanos menores de los primeros cinco, y ambos fueron tanto compositores como intérpretes.

Para 1581, una segunda generación de Bassano se había sumado a los músicos cortesanos. Todos fueron hijos de Anthony (i): Mark Anthony (m c. 1599), Arthur (m 1624), Edward (i) (m c. 1607), Andrea (m c. 1628) y Jerome [Jeronimo] (m c. 1631), quien compuso *consort music* [música para conjuntos instrumentales de cámara]. Para principios del siglo XVII, una tercera generación había sucedido a sus ancestros, e incluía a Anthony (ii) (m antes de 1660), Edward (ii) (m c. 1638) y Henry (m 1665).

Quizá el miembro más famoso de la familia fue Emilia Lanier (1569-1645), la hija de Baptista Bassano. Cuando se casó con el flautista Alfonso Lanier, estaba embarazada del primo de la reina, lord Hunsdon. Sin embargo, su supuesta relación con otro personaje famoso de la época isabelina fue la que aseguró su fama hoy en día, puesto que algunos estudiosos piensan que ella fue amante de William Shakespeare y la misteriosa “Dark Lady” [señora oscura] de los sonetos. WT

Bassano, Giovanni (n c. 1558; m Venecia, 1617). Compositor y cornetista italiano. Fue contratado como uno de los instrumentistas de San Marcos, en Venecia, desde 1576 hasta su muerte. Sus obras didácticas y su manual de ornamentación, *Ricercate, passaggi et cadentie* (1585), siguen siendo una valiosa fuente de información sobre la interpretación virtuosa de madrigales y motetes. Morley publicó algunas de sus *canzonettas* con traducciones al inglés en 1597; quizá fueron transmitidas a Londres por la rama inglesa de la familia *Bassano. DA

basse (fr.). “Bajo”, es decir, la voz masculina más grave. **basse continue** (fr.). “Bajo continuo”.

basse chantante (fr.), **basso cantante** (it.). “Bajo cantante”; voz lírica grave, algunas veces de tipo barítono.

basse chiffrée (fr.). “Bajo continuo”; véase CONTINUO.

basse danse (fr., “danza baja” [cercana al piso]; it.: *bassadanza*). Principal danza cortesana del siglo XV y comienzos del siglo XVI. Se interpretaba por parejas con un

movimiento de deslizamiento majestuoso y mesurado; la danza que seguía a la *basse danse* (por ejemplo el *tordion* o *recoupe*) se caracterizaba por movimientos y saltos más ágiles. La música más antigua de *basse danse* que se conoce es del siglo XV, siendo una fuente particularmente importante el repertorio y las coreografías que se encuentran en tres manuscritos borgoñones de finales del siglo XV. El material melódico está organizado en torno a una especie de *cantus firmus*, alrededor del cual se improvisan las otras partes. A cada nota de este canto correspondía un paso de la danza y la melodía, en muchas ocasiones, era tomada de una fuente ya existente; en el siglo XVI, esta melodía era comúnmente la voz superior de alguna *chanson* francesa, por ejemplo, *Jouissance vous donneray* de Willaert. -/JBE

basse de violon (fr., “violín de bajo”, “violín bajo”). Instrumento bajo de la familia del violín en los siglos XVI y XVII. Se piensa que era utilizado primordialmente para la ejecución del continuo. En su forma más antigua tenía tres cuerdas, afinadas *Fa-do-sol*, pero a medida que se comenzaron a construir versiones más grandes con cuerdas más largas, se agregó una cuarta cuerda en *sib*. Con esta forma, el instrumento fue el precursor del *violonchelo. También se hicieron violines bajos más pequeños, afinados por quintas, probablemente desde *fa* o *sol*, y podían tocarse estando de pie o incluso caminando.

basse fondamentale (fr.). “Bajo fundamental”.

Basset [*Bassett*] (al., “pequeño bajo”). 1. *Contrabajo pequeño que se usaba como bajo de cámara y también lo usaban los músicos folclóricos y conjuntos de baile, especialmente los itinerantes. “Basset” fue el nombre común para el violonchelo en Austria y el sur de Alemania durante el siglo XVIII. JMO

2. Instrumento de viento (por ejemplo, flauta de pico o caramillo) en el rango barítono o tenor, pero afinado lo suficientemente grave para funcionar como bajo en caso de ser necesario.

basset horn (in., “clarinete tenor en *fa*”; al.: *Bassetthorn*; fr.: *cor de basset*; it.: *corno di bassetto*). Clarinete alto con el rango extendido al *do* grave escrito (de ahí viene “basset”), en lugar del *mi*. Inventado alrededor de 1765, probablemente por Anton y Michael Mayrhofer en Passau. Originalmente tenía un cuerpo curvo (de ahí el término “horn” o cuerno), que más tarde fue sustituido por dos secciones rectas acopladas en ángulo. La sección inferior terminaba en un bloque de madera que era la extensión para hacerlo bajo; su interior acanalado describía una curva ascendente y otra descendente hasta la parte inferior del bloque, donde se acoplaba una

campana metálica proyectada hacia abajo. Los instrumentos modernos son rectos con la campana de metal volteada hacia arriba. Los *basset horn* del siglo XVIII tenían dos llaves graves, para *re* y *do*, pero para finales del siglo, el instrumento ya era completamente cromático. El diámetro interior del instrumento no es más ancho que el de un clarinete, pero su longitud es mayor y produce un atractivo sonido aflautado. Hoy día el tamaño usual es el clarinete tenor en *fa*, una cuarta más abajo que el clarinete normal. Debido a que Mozart escribió unas 20 obras para *Bassetthorn*, los constructores lo siguen fabricando; fue empleado también por Beethoven, Spohr, Mendelssohn y Richard Strauss. JMO

basso (it.). “Bajo”, “grave”.

basso bufo (it., “bajo cómico”). Término que se usa para describir un bajo que se especializa en papeles cómicos. Dichas partes, por lo general para representar criados ingeniosos o ancianos ingenuos, se volvieron importantes en la *opera buffa* italiana de mediados del siglo XVIII. Ejemplos famosos del *basso buffo* son Leporello (*Don Giovanni*) y Fígaro, de Mozart; Don Basilio (*Il barbiere di Siviglia*) de Rossini; y Don Pasquale, de Donizetti. RW

basso continuo (it., “bajo continuo”). Otro nombre para *bajo cifrado, uno de los rasgos principales del estilo compositivo y de las prácticas de ejecución del Barroco. Algunos escritores contemporáneos, como por ejemplo Pepusch (1724), escribieron que el *basso continuo* “is the Thorough Bass, or Continual Bass, and is commonly distinguished from the other Basses by Figures over the Notes” (es el bajo constante o bajo continuo, y normalmente se distingue de otros bajos con cifras escritas sobre las notas) que deben ser “realizadas” en un instrumento de teclado o una tiorba.

Véase también CONTINUO.

CRW

basso ostinato (it., “bajo obstinado”; in.: *ground bass*, *osbtinate bass*). Frase de bajo que repite muchas veces un breve patrón sin modificaciones y sobre el cual se hacen variaciones melódicas.

basso profondo (it., “bajo profundo”). Voz de bajo de rango excepcionalmente grave.

basso ripieno (it.). Parte de bajo que se usa exclusivamente en las secciones *tutti* de las obras orquestales del siglo XVIII. Véase RIPIENO, 1.

basso seguente. Véase CONTINUO.

bassus (lat.). En música vocal antigua, forma abreviada de *contratenor bassus* (la [parte] baja contra el tenor), parte vocal inmediatamente abajo del tenor y la más grave del conjunto. Véase CONTRATENOR.

Bastien und Bastienne. Ópera en un acto de Mozart con libreto de Friedrich Wilhelm Weiskern y Johann Müller, revisado por Johann Andreas Schachtner, basado en la ópera *Les Amours de Bastien et Bastienne*, de Marie-Justine-Benoîte Favart y Henry de Guerville; se estrenó en la casa de Friedrich Anton Mesmer (Viena, 1768).

bataille (fr., “batalla”). Véase BATALLA.

Bataille, Gabriel (*n c.* 1575; *m* París, 17 de diciembre de 1630). Compositor y laudista francés. Fue maestro de música de María de Medici y Ana de Austria a principios del siglo XVII. Sus antologías publicadas de *airs de cour* incluyen arreglos de obras de otros compositores y algunos de sus propios salmos puestos en música, que son excelentes. DA

batalla (fr.: *bataille*; in.: *battle piece*; it.: *battaglia*). Composición en la que se imitan de modo realista los sonidos de una batalla, una especie de “música programática”, especialmente popular de los siglos XVI al XVIII. Uno de los primeros ejemplos más famosos es la *chanson* de Janequin *La Bataille*, inspirada por la Batalla de Marignano (1515); Lassus escribió algunos de los primeros ejemplos instrumentales (*A la battaglia*), lo mismo que Byrd (*The Battell de My Ladye Nevells Booke*). Las *battaglie* vocales de Monteverdi (*Canti guerrieri*, de sus *Madrigali guerrieri et amorosi*) nunca han sido superadas.

Las guerras napoleónicas inspiraron dos *battaglie* instrumentales muy famosas: *Wellingtons Sieg, oder Die Schlacht bei Vitoria* de Beethoven y la obertura *1812* de Chaikovski, mientras que Prokofiev (“Batalla sobre el hielo”, de *Alexander Nevski*) y Walton (música para la Batalla de Agincourt en *Enrique V* de Shakespeare) hicieron valiosas contribuciones a la *battaglia* en música de cine. Existen *battaglie* operísticas dignas de mención en *Alceste* de Lully y en *Macbeth* de Verdi.

“**batalla**”, *Sinfonía de la*. Véase WELLINGTONS SIEG.

batalla de los hunos, La. Véase HUNNENSCHLACHT, DIE.

batería (in.: *drum kit, drum set, trap set, drums*). Juego de tambores, platillos suspendidos y otros instrumentos de percusión que forman el equipo básico de los percusionistas de *jazz, rock* y bandas de baile. Los elementos básicos son el bombo, los platillos y la tarola (con bordonero), que a finales del siglo XIX y principios del XX se colocaron de forma que pudieran golpearse con baquetas de tarola; los ejecutantes hábidosos son capaces de sostener un redoble sobre la tarola mientras marcan el ritmo con ataques ligeros sobre el bombo y el platillo. Esta técnica de “double drumming” (doble tamborileo) se hizo innecesaria con

la invención del pedal para el bombo a mediados de la década de 1920.

Se añadieron después varios tipos de *platillos suspendidos que producen diferentes sonidos (“snap”, “ride”, “crash”, “sizzle”). El contratiempo (*hi-hat*) se introdujo en 1927; consiste en un par de platillos montados sobre un soporte y accionados por un pedal, aunque también se toca con baquetas. Se añadieron a la batería uno o dos **tom-tom* y juegos de cajas chinas, cencerros y otros idiófonos montados en el borde del bombo. Más adelante se agregaron uno o más *tom-tom* de piso y hacia 1940 la batería adquirió su forma actual, aunque el ejecutante puede añadir el número de instrumentos periféricos que desee. Se utiliza una extensa variedad de baquetas: duras, suaves y escobillas. JMO

Bateson, Thomas (*n c.* 1570; *m* Dublín, marzo de 1630).

Compositor y músico eclesiástico inglés. No se sabe nada de su vida profesional hasta 1599, cuando fue nombrado organista en la catedral de Chester. Diez años después tuvo un puesto parecido en la catedral de Christ Church de Dublín, donde permaneció hasta su muerte. Durante sus años en Irlanda obtuvo los títulos de B. Mus. y MA por el Trinity College de Dublín. Se ha perdido la mayor parte de la música eclesiástica de Bateson y hoy día se le recuerda por sus dos libros de madrigales, publicados en Londres en 1604 y en 1618. JM

batimientos (al.: *Schwebungen*; fr.: *battements*; in.: *beats*; it.: *battimenti*). Fenómeno acústico provocado, por ejemplo, por dos instrumentos que tocan casi al unísono. Véase ACÚSTICA, 8.

battaglia (it.: “batalla”). Véase BATALLA.

Battaglia di Legnano, La. Ópera en cuatro actos de Verdi con libreto de Salvatore Cammarano basado en la obra de Joseph Méry *La Bataille de Toulouse* (1828) (Roma, 1849).

battement (fr., “golpeteo”). 1. Término del siglo XVII que designaba cualquier ornamentación constituida por dos notas adyacentes, como un *mordente o un *trino.

2. En el uso moderno (en plural, *battements*), “batimientos” o pulsaciones acústicas. Véase ACÚSTICA, 8.

Batten, Adrian (*n* Salisbury, 1591; *m* Londres, 1637). Compositor y músico de iglesia inglés. Probablemente comenzó su vida profesional en la catedral de Winchester como niño cantor. En 1614 se mudó a la abadía de Westminster, donde permaneció los siguientes 12 años como cantor y ocasionalmente como copista de música. Su último empleo fue en la catedral de St Paul en la ciudad de Londres. Batten fue un compositor prolífico de *anthems* y música de servicio a la manera de Byrd y