

Fundación Juan March

CICLO

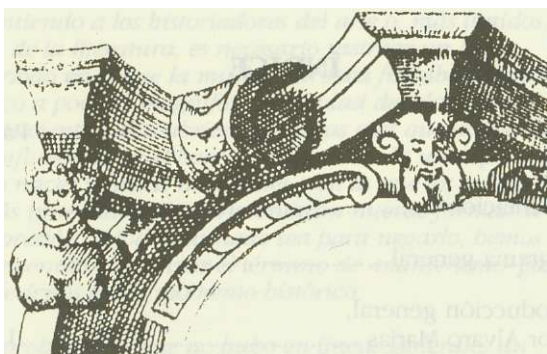
DEL MANIERISMO
AL
PRIMER BARROCO

Marzo, 1993

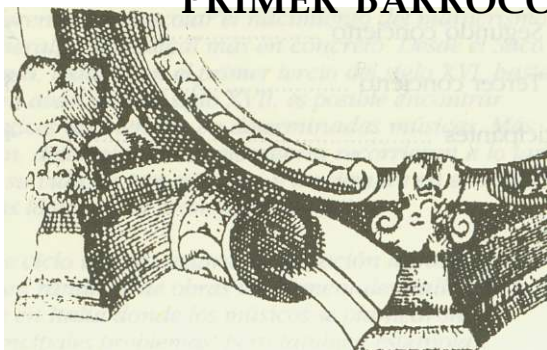


Fundación Juan March

CICLO



DEL MANIERISMO AL PRIMER BARROCO



Marzo 1993

ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	3
Programa general.....	5
Introducción general, por Alvaro Marías.....	11
Notas al Programa:	
• Primer concierto.....	22
• Segundo concierto.....	29
• Tercer concierto.....	35
Participantes.....	41

Son ya numerosos los ciclos que hemos dedicado a la música barroca, tanto a sus principales compositores como a determinadas escuelas (El barroco francés, La Venecia de Vivaldi...). Hace un año asediábamos, a través del ciclo titulado Música galante, el final del período barroco y tratábamos de ordenar los conceptos estilísticos de una época especialmente conflictiva. Mucho más complicado aún es tener las ideas claras en torno a los comienzos del barroco musical. Para ello, desde hace ya bastantes años, no basta con establecer sus diferencias con el estilo renacentista.

Siguiendo a los historiadores del arte o, más tímidos, a los de la literatura, es necesario rastrear un largo período en el que la música europea fue abandonando poco a poco la magnífica serenidad del clasicismo renaciente y descubriendo nuevas vías que acabarían confluyendo en el barroco temprano. Es una época que vio nacer muchas novedades y en la que los músicos más innovadores experimentaron nuevas formas de expresión. Y todos, aunque sea para negarlo, hemos convenido en utilizar el término de «manierismo» para referirnos a este momento histórico.

El problema es que no hubo en líneas generales un desarrollo lineal de los acontecimientos y que, durante largas décadas, coexistieron en el tiempo músicos aún renacentistas con músicos manieristas o ya decididamente barrocos. Manejamos aún fechas muy diferentes para acotar el nacimiento del manierismo en general, y el musical más en concreto. Desde el Saco de Roma, todavía en el primer tercio del siglo XVI, hasta bien avanzado el siglo XVII, es posible encontrar matices manieristas en determinadas músicas. Más aún, determinados compositores recorrieron a lo largo de su vida los tres estadios, y no siempre en el orden más lógico de la cronología estilística.

Este ciclo intenta aclarar la situación a través de un buen ramillete de obras instrumentales italianas, pues fue en Italia donde los músicos se plantearon los principales problemas; pero también españolas, inglesas, holandesas y germánicas. No es caprichosa la elección, pues fueron los músicos instrumentales quienes, por razones «manieristas» lograron por vez primera que los instrumentos sonaran cada vez más independientes de los modelos vocales.



PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

Diego Ortiz (h. 1525 - d. 1570)

Recercada II sobre *Douce mémoire*

Recercada II sobre *O fèi:ci occhi miei*

Recercadas I y II sobre tenores

(flauta alto y tiorba).

Darío Castello (siglo XVII)

Sonata prima para flauta soprano y tiorba.

Girolamo Frescobaldi (1583- 1643)

Canzona detta La Bernardinia

(flauta soprano y tiorba)

Pieter de Vois (c. 1580-1654)

Pavana de España (variaciones)

(flauta tenor y tiorba)

Jacob van Eyck (1590-1657)

Batali

Cuando Daphne hermosísima doncella

(flauta soprano)

Pavana Lachrymae

(flauta tenor y tiorba)

II

Bellerofonte Castaldi (1580-1649)

Arreggiato al mio modo

Un bocconcino di Fantasia

Fantasia detta Pegasla

(tiorba)

Bartolomé de Selma y Salaverde (c. 1580 - c.1640)

Canzon prima

Balletto

Canzon quarta

Gagliarda

Corente

Corente

Balletto

(flauta soprano y tiorba)

Intérpretes: Mariano Martín, flautas renacentistas
Gerardo Arriaga, tiorba

Lunes, 3 de marzo de 1993. 20,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

Vincenzo Spadi (siglos XVI-XVII)

Anchor che CO' partir (Venecia 1624)

Giovanni Battista Riccio (siglo XVII)

Dos canzonas *Divine Lodi Musicali* (Venecia, 1620)

Andrea Cima (siglos XVI-XVII)

Capriccio a due

Girolamo Frescobaldi (1583- 1643)

Toccata X (1615)

Canzona *La Tromboncina*

Dos canzonas para soprano y bajo

Darío Castello (siglo XVII)

Sonata seconda (Venecia, 1644)

II

Gian Paolo Cima (h. 1570-1622)

Dos sonatas

Darío Castello (siglo XVII)

Sonata prima (Venecia, 1644)

Giovanni Bassano (h. 1550-1617)

Anchor che CO' partir

Jacob van Eyck (h. 1590-1657)

Amarilli mia bella (según Caccini)

Bartolomé de Selma (h. 1580-h. 1638)

Canzona

Giovanni Fontana (? - c. 1630)

Sonata seconda (Venecia, 1641)

Intérpretes: **Zarabanda**

(Alvaro Marías, *flauta de pico*;

Alain Gervreau, *violonchelo piccolo*;

Rosa Rodríguez, *clavé*.)

Lunes, 10 de marzo de 1993. 20,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

Bernardo Barlasca (siglo XVII)

Dos fantasías (dos flautas y b.c.)

Darío Castello (siglo XVII)

Sonata n.º 4 a dos sopranos (dos flautas y b.c.)

Andrea Falconiero (1600-1656)

Canzona n.º 3 *La Heroica* (dos flautas y b.c.)

Giovanni Bassano (1550-1617)

Ricercare (flauta sola)

Matthew Locke (1622-1677)

Suite n.º 3 en Re menor (dos flautas y b.c.)

Pavan

Ayre

Courante

Saraband

Christopher Simpson (1605-1669)

Dos fantasías (viola da gamba)

Salomone Rossi (1570-1630)

Canzona detta *La Moderna* (dos flautas y b.c.)

Girolamo Frescobaldi (1583-1643)

Canzona *La Gualterina* (dos flautas y b.c.)

Canzona VII (viola y b.c.)

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

II

Giovanni Coperario (1575-1626)

Fantasia inglesa (dos flautas)

William White (siglo XVII)

Fantasia inglesa (dos flautas)

Orlando Gibbons (1583-1625)

Fantasia inglesa (dos flautas)

Tarquino Merula (1594-1665)

Toccata (clave solo)

Canzona *La Loda* (dos flautas, viola da gamba y b.c.)

Giovanni Bassano (h. 1550-1617)

Ricercare (flauta sola)

Girolamo Frescobaldi (1583-1643)

Canzona *La Bianchina* (dos flautas y b.c.)

Canzona V (viola y b.c.)

Matthew Locke

Suite en Sol mayor (dos flautas y b.c.)

Fantasia

Courante

Ayre

Sarabande

Johann Froberger (1616-1667)

Toccata (clave solo)

Gian Paolo Cima (h. 1570-1622)

Sonata a tres en La (dos flautas y b.c.)

Intérpretes: **Scordatvra**

(Ernesto Schmied y Fernando Paz, *flautas de pico*;

Ventura Rico, *viola da gamba*;

María del Mar Tejadas, *clavecín*)

Lunes, 17 de marzo de 1993. 20,30 horas.



INTRODUCCIÓN GENERAL

EL MANIERISMO MUSICAL: UN INTENTO DE DEFINICION

Introducción a la cuestión del «manierismo»

Uno de los rasgos más distintivos del «manierismo» es su exacerbada variedad y pluralidad; el «manierismo» se superpone —aferrándose a él como la ostra a la roca— al arte renacentista, respetando unas veces, utilizando otras, sus formas, sus métodos y sus procedimientos. Coincide con él en el tiempo, como coincidirá también con el incipiente barroco, muchos de cuyos procedimientos anticipa y muchos de cuyos anhelos ya persigue. Para colmo, en la persona de muchos artistas confluyen a menudo dos o tres de los estilos que en tan breve lapso de tiempo se suceden; como escribe Arnold Hauser, «la peor confusión en la consideración histórica del manierismo se debe al hecho de que —a consecuencia de la simultaneidad de renacimiento, manierismo y barroco en determinadas fases de su desenvolvimiento— artistas cuya característica manierista es indudable, se incluyen unas veces en uno y otras veces en otro de los estilos que durante el período coexisten y se entrecruzan». Así, hay artistas que son renacentistas y manieristas —es el caso, clarísimo, de un Miguel Ángel, un Rafael o un Tomás Luis de Victoria—, mientras que hay artistas manieristas y barrocos a un mismo tiempo o en momentos sucesivos —es el caso de pintores como Caravaggio, Tintoretto o Barocci, o de músicos como el mismo Luigi Rossi, Carissimi y acaso hasta un compositor tan tardío como Froberger—. Con razón escribe Shearman que «entre el Manierismo y el Barroco no hubo una ruptura clara, a pesar de la contraposición indudable de los ideales de ambos períodos. Por el contrario, hubo una considerable continuidad, por la sencilla razón de

que la libertad barroca derivaba en gran medida de la licencia manierista». Pueden darse también, de manera excepcional, casos como el de la figura colosal de Monteverdi, que además de dominar el estilo renacentista y cultivar habitualmente el manierista, abre al mismo tiempo las puertas a lo que pronto ha de ser el estilo barroco.

Era pues necesario un bisturí muy certero —o, más exactamente, la suma de unos cuantos— para conseguir separar estilos tan estrechamente imbricados. Sin embargo, la labor está hecha —y bien hecha— en el campo de las artes plásticas, en el cual ya nadie pone en duda la necesidad del cuño manierista, plenamente aceptado. Otras artes, como la música, no pueden seguir haciendo caso omiso de la necesidad de adoptar este concepto, no menos necesario en nuestro campo que en el de las artes plásticas y la literatura.

La aplicación del término manierismo a la música

Si la aceptación del concepto de Arte Manierista está generalizada y es sin duda irreversible en el campo de la pintura, escultura y arquitectura, su adopción dentro del campo literario es mucho más precaria, y me parece probable que su aceptación definitiva no resulte fácil.

En música, el retraso, como es habitual, es aún mayor. Casi ninguna de las historias de la música tratan el tema del manierismo como estilo independiente y, a menudo, sencillamente ignoran el término o lo liquidan de un plumazo.

No deja de ser significativo el hecho de que *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians* (Londres, 1980) no recoja este término.

Cierto es que no pocos historiadores del arte y de la música han tratado el tema del manierismo musical y que existen diversas monografías sobre el mismo, pero también lo es que es un concepto que no se ha incorporado —o se ha incorporado muy poco— a la historiografía musical. Se diría, sin embargo, que, de modo espontáneo, su empleo se ha ido generalizando progresivamente en los últimos años, acaso más de la mano de los intérpretes que de la de los historiadores.

No faltan razones de peso para admitir que el manierismo musical deba situarse más atrás en el tiempo de lo que comúnmente se hace, en el afán de integrarlo dentro del siglo XVI, haciéndolo coincidir de este modo con las fechas del manierismo pictórico o arquitectónico; y que probablemente sería mucho más acertado identificar el manierismo en música con ese período al que algunos historiadores denominan «primer estilo barroco» (el que Manfred F. Bukofzer sitúa entre los años 1580 y 1630) y que coincide, con curiosa precisión, con ese lapso de tiempo en el que oscilan los historiadores de la música renacentista, cuyo fin unos sitúan hacia 1550 (y aún antes) mientras otros lo aplazan hasta bien entrado el siglo XVII.

En cualquier caso, siendo el manierismo eso que los historiadores del arte denominan —con muy desafortunada palabreja— un «estilo no epocal», no debemos obsesionarnos con las fechas. Ya hemos aludido a la capacidad del manierismo para superponerse y coexistir con otros estilos; enseguida pasaremos revista a las razones que podían retrasar la incorporación de la música al movimiento manierista, provocando de este modo —y por tanto ¡explicando!— un hecho mucho más extraño y sorprendente al que, sin embargo, tenemos la vista demasiado acostumbrada como para que nos choque como debería: nos estamos refiriendo a la excesiva duración (*un* siglo y medio, por lo menos) adjudicada al barroco musical, con un retraso notabilísimo con respecto a la decadencia de este movimiento en otras artes.

Manierismo y manierismo musical

No es fácil resumir qué es el estilo manierista. Se podría decir que es un estilo que consiste precisamente en poseer estilo —esto es, manera. Dicho en palabras de Arnold Hauser, «con el manierismo [...] el estilo se convierte en programa y se hace, por ello, problemático;» se crea una conciencia estilística que había sido desconocida en etapas anteriores, durante las cuales no se había producido una simultaneidad de estilos como la que entonces se dio. No es otra la razón por la que «la época del manierismo comenzó con una notable falta de unidad estilística» (Hauser).

Así, como consecuencia de su exacerbada conciencia estilística —que coloca lo que en una visión aristoté-

lica de la obra de arte se denominaría «la forma» en una posición que en condiciones normales corresponde a la «materia» o «contenido»—, el manierismo se caracteriza por su extremada y premeditada artificiosidad. Es esto lo que lo diferencia sustancialmente tanto del equilibrio renacentista como del naturalismo barroco, artes con las cuales se confunde, como hemos visto, demasiado a menudo en razón de su relativa simultaneidad y de la afinidad de los procedimientos por ellos empleados.

En este sentido, el manierismo resulta antagónico de la actitud renacentista, ya que supone una ruptura —antes en el sentido de superación que de rechazo— con la tranquilidad, seguridad, equilibrio y optimismo propios del Renacimiento, rasgos éstos que eran en definitiva más aparentes que reales.

Y es que el siglo XVI, con la inquietud e insatisfacción espiritual que la Reforma denota; con su extraordinaria dilatación del horizonte humano; con la nueva curiosidad que el hombre experimenta al sentirse dueño de su propio destino; con su extraordinaria necesidad de ir más lejos —se trate de explorar tierras ignotas, de ahondar en el conocimiento científico del universo, o de explorar las posibilidades de la música a la hora de expresar y transmitir afectos o emociones—, no podía permanecer «sine die» acatando sumisamente la gran consigna del humanismo: «sequere naturam». De ahí que uno de los rasgos que definen el manierismo sea su actitud antinaturalista. En música lo señaló claramente Artusi —y no precisamente como elogio— en su célebre polémica con Monteverdi a propósito de la *Primera y Segunda Prácticas* (o, lo que es lo mismo, del *Estilo Antiguo y Moderno*) cuando reprochaba al músico de Cremona:

«Es verdad que en esta vuestra segunda práctica nueva, a aquellos que [...] actúan contra la naturaleza y confunden las cosas y las reglas de nuestros antepasados, los consideráis los mayores y los más elevados ingenios, y con tal medio creéis que vos y ellos os immortalizaréis, y os engañáis. Tratan todos los autores de imitar la naturaleza, y cuantos filósofos son y han sido no piensan ni filosofan sino en torno a las operaciones por ella realizadas. ¿Y vos alabáis a aquellos que obran contra la naturaleza? ¿Y llamáis artificios, adornos, supuestos, engaños y acentos a las cosas hechas por ellos?».

Sería difícil encontrar una expresión más transparente del modo en que la estética naturalista del renacimiento contemplaba el antinaturalismo manierista: antinaturalismo que jamás podría achacársele al barroco, que se distancia del manierismo en éste y en otros muchos aspectos.

El arte manierista es pues, ante todo, antinatural, rebuscado, gélido unas veces y exaltado otras. Arte minoritario, erudito, elitista, consciente de sí mismo, el manierismo no ha perdido con los siglos su carácter vanguardista, audaz, deslumbrante, hermético, minoritario y difícilmente asimilable. Merece la pena recoger las palabras de John Shearman —el más sagaz de los estudiosos del manierismo— cuando lo describe como:

«Un estilo "con estilo», un estilo "estilizado", lleno de equilibrio formal, refinamiento y sofisticación, necesitado para presentarse como tal de desenvoltura, de inventiva, artificiosidad y virtuosismo, de aparente facilidad en la resolución de problemas llenos de dificultades; en resumen, un estilo que aborda la obra de arte, desde lo que podríamos llamar un punto de vista esteticista, como problema fundamentalmente formal más que expresivo de un contenido temático (rompiendo el equilibrio entre estos dos factores que es sinónimo de clasicismo) y que, por tanto, tiene que romper las reglas clásicas desde un "saberlas", que se desentiende de los aspectos "funcionales" de toda obra de arte y lógicamente hace caso omiso de la vieja y restaurada teoría aristotélica del "decoro".

Las dos caras del arte manierista

Se podría afirmar que el manierismo consiste en la persecución de algunos de los rasgos que serán más característicos de la música de la era barroca (tales como profusión ornamental, variedad, contraste y claroscuro, capacidad para expresar las pasiones y para realizar pinturas musicales, etc.) antes de que existieran los procedimientos adecuados para llevarlos a término. En este sentido, el manierismo sería un arte barroco que se expresa aún en el lenguaje propio de la música renacentista; un arte que experimenta los métodos de la futura música (casi tan a ciegas como los compositores de la

segunda mitad del siglo XX, con los que tantas similitudes tienen los manieristas) antes de poseer ni las estructuras formales de la música barroca, ni tan siquiera sus futuros «contenidos», todavía imprevisibles o apenas intuidos.

Por lo general no es difícil distinguir la música del manierismo de la música renacentista, porque de un modo u otro el manierismo rompe ya con el equilibrio, unidad, medida, sobriedad y simplicidad anímica propios del renacimiento, introduciendo en su seno un elemento absolutamente novedoso de virtuosismo, de espectacularidad, de riqueza gética y de variedad. Así, muchas obras manieristas (en especial las canciones y las primeras sonatas instrumentales de los primeros lustros del siglo XVII) se asemejan un tanto a lo que nosotros llamamos un «collage», o a un mosaico formado por piezas o fragmentos diversos, yuxtapuestos sin un verdadero nexo que garantice su unidad interna.

En el plano anímico y afectivo nos encontramos muchas veces con una caleidoscópica volubilidad, como si el músico se complaciera en jugar, en experimentar con la recién estrenada capacidad de la música en el ámbito de las pasiones.

El desequilibrio propio del manierismo en la relación tradicional entre forma y contenido de la obra de arte, da como resultado dos posibilidades cuyos extremos parecen a primera vista antagónicos e irreconciliables entre sí. Es lo que hemos denominado «las dos caras de la moneda manierista» y que no es sino una más de las muchas paradojas que se encierran en este arte de suyo contradictorio.

De un lado, el manierismo puede exacerbar el contenido espiritual de la obra de arte. Es la cara expresionista que se da en el manierismo, que abarca desde lo místico a lo grotesco o monstruoso: desde las más patéticas escenas operísticas —el *Lamento de Ariadna* monteverdiano podría ser un ejemplo— a los monstruos de Bo-marzo; desde el amorfo patetismo de la *Piedad Rondanini*, de Miguel Angel, a la dionisiaca monstruosidad de los personajes fantásticos de Arcimboldo.

La otra cara del manierismo se aparece cuando se produce la hipertrofia de la forma a costa de la disminu-

ción de los contenidos espirituales. Entonces, la obra de arte tiende a aparecerse como objeto, como objeto a menudo bello, perfecto, extremadamente estilizado, pero vacío, de algún modo carente de vida. Es la gelidez preciosista de Bronzino, la lechosa frialdad de su *Venus, Cupido y el Tiempo*; es la apolínea pero inane belleza de las esculturas de Giovanni Bologna, cuya insuperada belleza ha de renunciar al ábito de la vida; es la mármorea textura de los desnudos cuerpos de las damas que inmortalizaron los maestros de Fontainebleu; pero es también la frialdad objetual de tantas de las canciones instrumentales de Frescobaldi, cuyas piezas encajan con la misma perfección con que las joyas manieristas engastan su pedrería; es la acabada perfección de las «ricercatas» instrumentales de Virgiliano, Bassano o Domenico Gabrielli, cuyo virtuosismo y complejidad imitativa no deja el menor resquicio a la emoción, a la expresividad, a la capacidad cantábil de la flauta o del flamante violonchelo.

Entre uno y otro extremo, todas las combinaciones, todos los estados intermedios, serán posible. Pero tanta diversidad, tanta pluralidad, tanto contraste, responde en última instancia a una misma actitud interior.

El virtuosismo

Se puede ver una clara muestra de la artificiosidad del manierismo musical en el desarrollo y protagonismo progresivo de una literatura instrumental autónoma. El ideal sonoro del renacimiento —el coro a «capella», con homogeneidad en el tratamiento de todas las voces— cede paso a nuevas concepciones sonoras. En adelante no será ya la voz humana el único patrón ideal de la música; ni los instrumentos se verán obligados a imitar servilmente las tesituras de las voces humanas para componer «coros» instrumentales. Tendrán, por el contrario, autonomía propia y serán tratados progresivamente —especialmente desde mediados del siglo XVI— a solo.

Otra de las consecuencias de la artificiosidad del manierismo es su gusto por el virtuosismo, criticado ya por el clasicista Bellori en 1672, cuando recordaba que, durante lo que él contemplaba como la decadencia del siglo XVI, «los artistas, abandonando el estudio de la naturaleza, envenenaron el arte con la "maniera", o sea, un

ideal fantástico en la maña, no en la imitación [de la naturaleza]».

Este sentido de virtuosismo, esta autocomplacencia en la dificultad, se manifiesta lo mismo en la audacia de una receta culinaria que en la espectacularidad de una naumaquia; en el caprichoso trazado de un jardín o en la fantasía de una gruta artificial donde los invitados son duchados por su anfitrión mediante ingeniosos artificios; en el diseño de un aguamanil, de una armadura o de una cuchara, lo mismo que en la deslumbrante escenografía de un tramoyista teatral; en el rebuscamiento de una escalera o de una fachada, lo mismo que en el hipérbaton de un poema; en la dificultad de una sonata de Fontana o de una «toccata» de Frescobaldi, lo mismo que en el alarde técnico de un madrigal de Monteverdi; en las vertiginosas disminuciones de un madrigal «passaggiato», lo mismo que en la dificultad de escribir —como hace Monteverdi— un *Laetatus sum* sobre un «basso ostinato» de cuatro notas; en los acrobáticos «passaggi» de los cantantes florentinos de la Camerata Bardi, lo mismo que en el cromatismo de Gesualdo o en el ritmo de una pieza de John Baldwine.

La encrucijada del manierismo musical

Hemos defendido más arriba la idea de que el manierismo musical se desarrolla con cierto retraso con respecto a las artes plásticas. Pero, además, el manierismo musical coincide con una verdadera encrucijada no ya histórica y estética —lo que es común a todas las artes—, sino además técnica, de manera que el sentimiento de desorientación de los compositores —que a menudo avanzaban a ciegas— de esta época debió ser muy notable, como lo demuestra el juicio de Artusi, para el cual las reglas de la nueva música «están hechas a la buena de Dios». Monteverdi se revolvió violentamente contra esta acusación, arguyendo que no hacía las cosas «por casualidad»; pero habríamos de preguntarnos cuántos compositores de la época, que no sean Monteverdi, podrían haberse vanagloriado de este modo.

En música estaban desmoronándose en ese preciso momento aspectos cruciales del gran edificio de la música occidental, que se habían mantenido constantes desde el origen de la polifonía y que habían de ser sustitui-

dos en breve por los nuevos rasgos que determinarían el comienzo de la música moderna. Nos referimos a la sustitución del viejo sistema modal —para entonces ya bastante quebrantado— por el nuevo sistema tonal, compuesto de tan sólo las dos escalas mayor y menor. Nos referimos también a la sustitución de un sistema preferentemente polifónico por un sistema preferentemente armónico. Esto es, a la primera gran victoria de la escritura vertical sobre la horizontal.

Nos referimos, asimismo, a la aparición de la armonía funcional; es decir, a la aparición de una sintaxis armónica que conducirá a que la sucesión de acordes, primero, y los procesos modulatorios, después, se conviertan en los factores más determinantes de la estructura musical. Todo lo cual llevaba implícita la aceptación del acorde de séptima no como resultado de una nota de adorno —el retardo—, sino como entidad autónoma. La aceptación del acorde de séptima de dominante sin preparación —legitimado de la mano de Monteverdi— representaba la llave que haría posible el advenimiento del estilo barroco.

Todo esto representa una colosal crisis de la situación vigente durante el renacimiento, crisis que además de estética era por añadidura técnica. Ante el desmoronamiento del muy considerable orden renacentista, nada puede parecer tan natural como el hecho de que la crisis del sistema anterior mantuviera en lo posible su vigencia y que el advenimiento del barroco tuviera que esperar a que el inquieto estilo manierista experimentara previamente y pusiera a punto las formas, las técnicas y el lenguaje que hicieran posible la nueva música.

Manierismo y barroco

En un temprano intento de «deshumanización del arte», el manierismo musical —como todo manierismo— persigue un ideal antagónico al de la música barroca: sorprender antes que conmover. Frente a las sonoridades «humanas» de la música barroca, tamizadas por el claroscuro tonal y dinámico, que se recrean en el matiz como jamás lo había hecho la música hasta entonces, la sonoridad de la música manierista es totalmente antagónica: brillante hasta el deslumbramiento, incisiva hasta la estridencia y penetrante hasta la horadación.

Música extremadamente virtuosa, de una dificultad técnica pocas veces superada, el manierismo anunció muchos de los procedimientos que iban a ser propios del barroco antes de que el nuevo estilo cristalizara, lo que determinó una inquietante ausencia de funcionalidad de muchos de sus elementos que se da en música del mismo modo que en arquitectura. Las escaleras que no conducen a ninguna parte, las pilastras que no sujetan nada, típicas del manierismo arquitectónico, tienen su directa correspondencia musical en las audacias armónicas o formales del manierismo, que tantas veces en realidad todavía no cumplen un cometido concreto, que carecen de funcionalidad porque su función aún no ha sido inventada; o bien porque los procedimientos están todavía en período de experimentación y no han adquirido aún su verdadera capacidad.

Así, el manierismo presencia cómo las formas musicales barrocas —las que determinarán y harán posible el nuevo orden que sucede al caos— comienzan tímidamente a definirse, y cómo la nueva y todavía endeble sintaxis armónica, de reglamentación aún muy laxa, anuncia el camino hacia una homofonía que tardará aún mucho tiempo en llegar. No nos puede extrañar pues que, en este momento de crisis y desconcierto, en el que el compositor intenta conseguir efectos para los que carece de herramientas, o en que cuenta con procedimientos que aún no termina de saber para qué sirven, la música se refugie en una actitud especulativa que ciertamente tiene mucho que ver con la de la música actual.

Alvaro Mariás



NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Un panorama del manierismo

El programa del primer concierto propone un amplio recorrido, cuyo punto de partida es un estilo renacentista que anticipa ya rasgos del manierismo y aun del barroco para llegar hasta algunas de las más tardías consecuencias del manierismo, lejos ya de su patria de origen, Italia.

El toledano Diego Ortiz (h. 1525-después de 1570) es todavía, a todas luces, un compositor renacentista. Su sentido del equilibrio —formal y anímico— y la unidad estilística de su música están dominados claramente por ese sentido de elegante contención, de mesura, de sobriedad y «buen aire» que hace tan inconfundible la música del renacimiento hispano.

Sin embargo, Diego Ortiz es en algunos sentidos un pionero en el uso de procedimientos característicos de épocas ulteriores. Influidor por la música italiana —residió durante no menos de tres lustros en el Nápoles español—, perfectamente puesto al día del acontecer musical de su tiempo, Ortiz va a ser figura clave en el desarrollo de la música instrumental de cámara, cuya gran floración coincidirá con el manierismo. Porque si la tradición solística de los instrumentos de teclado y de cuerda pulsada fue anterior, es ahora cuando los instrumentos de arco alzan por vez primera su voz a solo. Ortiz será el primer autor de un tratado sistemático dedicado a la viola da gamba (el célebre *Tratado de Glosas*, de 1553, nueve años anterior a la *Regola Rubertina* publicada por Sylvestro Ganassi en 1542) en el que, más que un método instrumental, encontramos un tratado teórico-práctico de improvisación de glosas.

La «glosa» se corresponde con lo que los italianos conocieron como «passaggi» o «disminuciones», y los ingleses denominaron «divisions», esto es, el arte de «dividir» o «disminuir» los valores largos en valores breves mediante la introducción de «pasajes» de virtuosismo, ornamentos, embellecimientos, adornos o como llamárselos quiera.

Junto a cuatro «recercadas» libres, de tipo improvisatorio-imitativo, el *Tratado...* de Ortiz presenta tempranísimos ejemplos de madrigales dismuidos (concretamente de *Douce mémoire*, de Pierre Sandrin, y de *O felice occhi miei*, de Jacob Arcadelt). No tengo noticia de que, después de los de Ortiz, se hayan publicado madrigales, canciones o motetes disminuidos antes de los llevados a la imprenta por Richardo Rogniono en Venecia en 1592. El lapso entre el español y el italiano es pues de cuarenta años largos. Pero el procedimiento empleado por Ortiz es idéntico al que va a generalizarse durante el manierismo, en el movimiento que se ha denominado a veces como «la era de la gran disminución», y que alcanzaría su apogeo entre los años 1590 y 1630 ó 40: a saber, el tratamiento solístico y ornamentado de una de las voces de una composición vocal polifónica, en tanto que el resto de las voces son trasladadas —«reducidas», diríamos en nuestra jerga actual— al teclado del órgano o del clave, o bien son encomendadas a otros instrumentos de carácter polifónico, de manera que lo que tenía en origen un carácter contrapuntístico (horizontal) se convierte en armónico (y por tanto vertical).

En esta labor de adaptación que metamorfosea una obra vocal en una obra instrumental para instrumento solista y acompañamiento, se ha visto, no sin razones, el origen mismo del bajo continuo, cuya generalización va a definir por completo toda la música del barroco. Por cierto, que los ejemplos de bajos que encontramos en las recercadas de Ortiz sobre «canto llano» o sobre «tenores» (expresiones que vienen a equivaler, «grosso modo», a las más difundidas de «cantus firmus» y «bajos ostinados»), se cuentan sin duda entre los más antiguos ejemplos de bajo continuo —aunque sea en estado embrionario—: la friolera de medio siglo antes de la aparición oficial del bajo continuo de la mano de los *Cento Concerti Ecclesiastici* de Ludovico da Viadana (1602). Todo ello convierte a Diego Ortiz en un colosal innovador, cuya sorprendente premonición de los métodos del manierismo recuerda de algún modo la anticipación que supone por los mismos años, en el terreno literario, la aparición del *Lazarillo de Tormes* (1554).

Dejando a un lado las «canzonas» y «sonatas» de Castello y Frescobaldi (véanse comentarios al segundo concierto), las figuras de Pieter de Vois y Jacob van Eyck nos conducen hasta los Países Bajos.

En la figura del flautista, tañedor de canillón y compositor Jacob van Eyck (1590-1657) nos encontramos con una de las grandes figuras de la historia de la flauta dulce. Contratado como carrillonista de la catedral de Utrecht en 1624, tras quedarse ciego en 1648, sabemos que se le subió el sueldo con la condición de «distraer a los visitantes del cementerio con los sonos de su flauta». Su colección de piezas para flauta *Der Fluyten-Lust-hof* (cuya primera parte apareció en 1644 bajo el título de *Euterpe oft Speel-Goddinne* y cuya segunda parte vio la luz en 1646) posee un triple interés: el de reflejar la situación de la flauta y su técnica momentos antes del desarrollo del instrumento en su versión barroca (la flauta de Van Eyck está justamente en la línea que separa la flauta renacentista de la barroca); el de ofrecernos un elevado número de piezas de la más variada índole (variadas en estilo a veces altamente virtuoso) y el de aportarnos una valiosa información sobre la difusión en los Países Bajos de la música de otras naciones.

A pesar del virtuosismo de sus disminuciones —de raigambre manierista, aunque seguramente de carácter menos culto y audaz que en el caso de la música italiana—, la música de Van Eyck destila una peculiarísima e inconfundible nostalgia, un sentimiento de dulce melancolía que evoca de algún modo, dentro de su sencillez, las luces matizadas y los nítidos contornos de una tabla de Vermeer.

Buen ejemplo de la multiplicidad de las fuentes que sirvieron de inspiración a Van Eyck es el origen italiano —estrictamente manierista— de *Amarilli mia bella*, la inmortal canción de Giulio Caccini (v. segundo concierto), o la filiación inglesa de la celeberrima *Pavana Lachrymae*, de John Dowland —que admite, naturalmente ser combinada con cualquiera de los acompañamientos escritos por el propio Dowland o por otros autores—, y de la canción *When Dafne did from Phoebus fly*.

Bajo el rótulo de *Batali* nos encontramos con una música de guerra en miniatura en la que la flauta remeda de la manera más «naïf» los ruidos de una batalla... que se diría de soldados de cartón.



La fascinante figura de Belleforonte Castaldi (1580-1649) parece —como la de Gesualdo da Venosa— un

verdadero símbolo del exacerbado universo manierista. Compositor, tiorbista, guitarrista, poeta, impresor, coleccionista —de libros, instrumentos, pintura y objetos de toda suerte—, además de aventurero y viajero infatigable, fue proscrito de su ciudad natal, Módena, durante muchos años por haber tomado parte en el crimen del asesino de uno de sus hermanos. Debido a la calumniosidad y causticidad de sus escritos se granjeó muchos enemigos que lo enviaron a la cárcel en repetidas ocasiones. Más conocido en la actualidad como poeta que como compositor, escribió una extensa autobiografía en verso. Se sabe asimismo que conoció a Monteverdi, al que dedicó un poema.

Su poderosa y extravagante personalidad queda fielmente reflejada por su música, que muestra a menudo títulos e indicaciones estrafalarios, cuyo agudo sentido del humor lo convierten en una especie de Eric Satie del «cinquecento» (tal es el caso de su *Primo mazzetto di fiori musicalmente colti del giardino bellerofonteo* o del dueto *Hermafrodito*). Gastaldi publicó dos colecciones de música, una en 1622 (impresa por él mismo) y otra al año siguiente. Además de algunas piezas para laúd, se conservan canciones para voz y continuo, piezas a dúo para «tiorba e tiorbino» y una colección de música instrumental para una, dos y tres voces y bajo continuo.



Sabemos muy poco de la vida de Bartolomé de Selma (h. 1580 - h. 1640), apenas nada que no se nos diga en las páginas preliminares de su única obra conocida, sus *Canzoni, fantasie et correnti*, publicadas en Venecia en 1638.

Bartolomé de Selma y Salaverde debió ser hijo o nieto de Bartolomé de Selma (+1616), músico que trabajó para la capilla de la catedral de Cuenca como intérprete de sacabuche desde antes de 1593 hasta 1612, y que destacó como constructor de instrumentos de viento y como impresor (a su muerte dejaría una biblioteca de unos 200 libros en español y latín sobre jurisprudencia, teología y filosofía). En 1612 se desplazaría a Madrid para ocupar el cargo de «maestro de instrumentos de la Capilla Real», que ocuparía hasta su muerte.

Hijo o nieto de Bartolomé de Selma, nuestro músico pertenecía a una familia de rancio abolengo musical, destacada tanto en el campo de la interpretación como

en el de la construcción de instrumentos de viento. Por ello, es presumible que Bartolomé de Selma y Salaverde naciera en Madrid a finales del siglo XVI (acaso en la misma madrileña calle del Reloj, en la que viviera Bartolomé de Selma el viejo), pero lo cierto es que el resto de los datos que conocemos de su vida son los que pueden extraerse de las páginas preliminares de su única obra conocida: que nació y se educó en España, que era agustino, que se trasladó a Centroeuropa y que fue músico y «suonator di fagotto» en la corte del archiduque Leopoldo de Austria, en Innsbruck, y más tarde en otras cortes principescas. De la dedicatoria al príncipe Juan Carlos de Polonia y Suecia, obispo de Wroclau, se deduce su aspiración al puesto de fagotista de su capilla. La publicación veneciana de sus *Canzoni, fantasie et correnti...* ha hecho suponer que Selma pasara algún tiempo en la ciudad de los canales, pero esta estancia en Venecia no está documentada. Respecto a la fecha de su muerte, lo único que sabemos es que fue posterior a 1638.

Tanto de la música de Selma como del soneto incluidos en los preliminares, se puede deducir su condición de gran virtuoso del bajón, instrumento que desempeñó un papel destacadísimo en la España de los siglos XVII y XVIII.

Sus *Canzoni, fantasie et correnti* reúnen 57 piezas diferentes a una, a dos, a tres y a cuatro voces, siempre con bajo continuo, dentro de las cuales podemos distinguir «canzoni», «fantasie», «correnti», «balletti» y «gagliarde», aparte de madrigales o canciones «passeggiatti», es decir, canciones célebres en la época, variadas o glosadas.

Desde el punto de vista instrumental, Selma aporta pocos datos. Se limita a nombrar la tesitura de cada parte (soprano, alto, tenor, bajo y bajo continuo), dejando por tanto libertad completa en la elección de instrumentos, según el hábito —que comenzaba a ser menos común— de escribir «per ogni sorte di strumenti». Esto es así salvo en tres interesantísimas ocasiones: la *Fantasia n.º 10*, «per fagotto solo»; la *Canzón n.º 12* «per violino e basso», y la *Canzón 16*, «basso e violino». Se ha afirmado generalmente que los *Trattenimenti* de Francisco José de Castro (Bologna, 1695) constituyen la primera música escrita para violín por un español: he aquí dos ejemplos más de medio siglo anteriores. Parece asimismo, como dijimos arriba, que la *Fantasia n.º 10* es la primera página impresa dedicada al fagot solista.

Dentro del panorama de la música española, la importancia de Selma es sin duda capital ya que, como escribe Santiago Kastner, «juntamente con los *Trattenimenti...* de Francisco José de Castro..., las obras de Selma y Salaverde constituyen prácticamente los únicos modelos de música instrumental de cámara que nos han quedado de autores de aquel siglo»; si se tiene cuenta que los *Trattenimenti...* de Castro son, dentro de su innegable atractivo, la obra de un diletante y que su importancia musical es incomparable a la de la música de Selma, resultará evidente que la obra del agustino supone el gran capítulo que viene a paliar en alguna medida el colosal vacío de nuestra historia musical por lo que respecta al camerismo seiscientista.

Dentro del panorama europeo, la gran importancia de Selma estriba en su calidad como fagotista y en el hecho de haber escrito la primera página conocida para este instrumento a solo.

Algunos autores han señalado el carácter arcaico de su música, mientras que otros defienden su modernidad. Robert Stevenson afirma con razón que, «aunque sus piezas para varias voces son armónicamente conservadoras, contienen atractivos giros cromáticos».

Desde un punto de vista estilístico, la música de Selma debe ser encuadrada entre los últimos coletazos del manierismo musical: muy poco hay en ella del naturalismo melódico propio del barroco. Su arte, por el contrario, conserva —no en toda su violencia, pero sí en gran medida— la complejidad rítmica, artificial y erudita, típica de la música del manierismo; sus repentinos cambios de «tempo», de compás, de acentuación; el arrebatado de las disminuciones enloquecidas, que exigen un virtuosismo en la articulación apenas superado por épocas posteriores; los fuertes contrastes dinámicos, las ambivalencias rítmicas, los amplios saltos interválicos, la desorientación armónica o las violentas disonancias, típicas de la sorprendente y compleja estética manierista. En este sentido, su estilo —cuando no su calidad— es comparable al de Frescobaldi, Fontana, Castello (M. Castellani ha subrayado la similitud con este último y con la escuela veneciana de la época), Riccio, Cima, etc... Algunos rasgos lo vinculan más con el pasado que con el futuro: la falta de definición instrumental y su adscripción a la tradición según la cual la música es apta para ser «con ogni sorte di Stomenti», el empleo de términos como

«fantasía» o «canzón» en lugar de «sonata», la técnica de disminución «passaggi», etc. Al fin y al cabo, Selma pertenece todavía, hasta cierto punto, al mundo que premonitoriamente había anunciado Ortiz, al mundo de los dalla Casa, Bassano, Virgiliano... Prueba de ello es que sus leyes interpretativas continúan estando vigentes. Sin embargo, la música de Selma —y en especial sus maravillosas piezas escritas para una o dos voces y bajo continuo— poseen una inspiración melódica, una emotividad y una serena belleza aún más arrebatadoras que la fuerza de sus más enérgicos y brillantes pasajes de virtuosismo instrumental. Este sentido expresivo a veces dramático, esta emotividad a menudo un poco desolada y sombría, esta eficacia en el empleo de los «afectos», denotan ya la inminencia de la explosión del barroco musical.

Todo ello hace de Selma un compositor manierista que anuncia aquí y allá la expresividad y capacidad psicológica del arte barroco, un músico sorprendente situado en una de las más apasionantes encrucijadas de la historia de la música y, desde luego, una de las más afortunadas «excepciones» de nuestra historia musical.

SEGUNDO CONCIERTO

La interpretación de la música manierista

John Shearman afirma con razón que el manierismo es un arte vulnerable. Pero nunca lo es tanto como en el caso de la música, donde la «obra de arte absoluta» manierista se torna relativa desde el momento en que no existe en sentido estricto hasta que pasa por las manos del intérprete.

Si la música instrumental de este período consiste las más de las veces en una yuxtaposición en apariencia caótica de fragmentos diversos, a modo de abigarrado «collage», la primera obligación del intérprete será intentar otorgar a cada fragmento el carácter que le es propio; hilar con naturalidad la difícil transición de una escritura a otra; escoger adecuadamente los «tempi»; calibrar con justeza los «ritardandos» y «acelerandos» y otorgar la debida tensión a las enloquecidas disminuciones o «passaggi», de manera que lo aparentemente informe adquiera lógica, unidad y cohesión. Todo lo cual constituye uno de los más apasionantes desafíos que pueda afrontar un intérprete.

No siempre es fácil descubrir la filiación de cada uno de los fragmentos de una obra, requisito imprescindible puesto que la adecuación interpretativa requiere primero la identificación del género al que pertenece.



Quizá el género más fácilmente identificable, por estar generalmente reflejado en el título mismo de la música, es el del madrigal (canción, motete, etc.) disminuido, del que nuestro programa ofrece tres ejemplos: dos versiones del célebre de Cipriano de Rore *Anchor che co'l partire* y las disminuciones sobre la canción de Giulio Caccini *Amarilli mia bella*, una de las obras vocales más célebres, difundidas y hermosas del nuevo estilo monódico del círculo florentino del conde Bardi, al que la ópera debe su origen.

La interpretación de este tipo de música tiene, naturalmente, sus leyes, la primera y fundamental de las cuales es la fidelidad a la pieza vocal original. Puesto que este tipo de composición no es sino un «remake» de una obra conocida por el público de la época, el intérprete deberá conocer el original, conocer el contenido de su texto —que determina el talante y afecto de la música—, familiarizarse con los acentos, las pausas y la prosodia del poema que está en el origen de la música.

Así, por ejemplo, si el autor ha representado musicalmente, como es probable —mediante «madrigalismos» o «figuralismos»—, el sentido de las palabras, la versión instrumental habrá de hacerse eco de ello.

El intérprete, además, deberá tener en cuenta qué es lo esencial y qué lo accidental; es decir, dónde están las notas «claves» que aparecían ya en el original y cuáles corresponden a la ornamentación o glosa del «arreglista» —y por tanto deben ser interpretadas con la liviandad propia de todo elemento decorativo—.

Se podrá argüir, ciertamente, que un madrigal de Cipriano de Rore, o de cualquiera de sus contemporáneos, no es precisamente una canción de los Beatles; que hoy muy pocos conocen los originales glosados, y que por tanto la fidelidad al original carece de sentido. Craso error: la música tiene su lógica interna y, aun siendo desconocida para el oyente, la composición original continúa dominando sobre la «transcripción».

Recordemos, ya que ha salido a nuestro paso, que el compositor francoflamenco Cipriano de Rore (1516-1565), discípulo de Willaert y sucesor suyo como maestro de capilla de San Marcos de Venecia, era considerado por Monteverdi como el gran predecesor de la nueva música o «segunda práctica», tal y como nos lo transmite su hermano, Giulio Cesare Monteverdi, cuando escribe que: «Segunda práctica de la cual ha sido el primer renovador en nuestros caracteres el divino Cipriano Rore, como hará ver mi hermano, seguida y ampliada [...] por Ingegneri, Marenzo, Giaches Wert, Luzzasco y también por Jacopo Peri, Giulio Caccini y finalmente por los espíritus más elevados y concedores del auténtico arte, que es aquel que trata de la perfección de la melodía, es decir que considera la armonía regida y no rectora y que por dueña de la armonía pone a la oración».

Mucho más compleja es la comprensión por parte del intérprete de las obras de tipo «mosaico» que conducen hacia la futura sonata, barroca (aparezcan ya denominadas como sonatas, o todavía bajo el título de fantasías, canciones, etc.). En ellas el intérprete se encuentra ante un auténtico revoltijo estilístico que no puede ser tratado por igual.

Entre los géneros más frecuentemente utilizados por este tipo de obras se puede citar, en primer lugar, el estilo improvisatorio y tocatístico, cuyas virtuosas figuraciones, cuyos ritmos rebuscados y sorprendentes, cuyos diseños melódicos de caprichoso arabesco no sólo admiten, sino exigen, una interpretación libre. Libertad normalmente prevista por el propio autor, que deja que el instrumento solista se mueva a sus anchas sobre el telón de fondo de las armonías sostenidas por el bajo continuo.

En segundo lugar nos encontramos con pasajes de contrapunto imitativo, más o menos estricto, en los que la libertad rítmica o la exuberancia expresiva resultarían perfectamente extemporáneas. Por el contrario, la gesticación debe entonces moderarse —pero no desaparecer—; el ritmo debe hacerse más estricto; el fraseo más escueto, aunque no por ello anodino ni inexpresivo. Naturalmente, es requisito indispensable poner en evidencia el comienzo de los diseños que son objeto de imitación, labor no siempre fácil porque a menudo estos diseños se combinan y superponen entre sí, tapándose los unos a los otros como si de las tejas de una techumbre se tratara. La segunda sección de la *Sonata en La menor* de Darío Castello puede ejemplificar a la perfección este procedimiento.

Encontramos también a veces —como en el inicio de la formidable *Sonata seconda*, de Giovanni Fontana— pasajes de acordes aparentemente homofónicos. Y decimos «aparentemente» porque el bajo continuo cuenta con la posibilidad de desplegar su fantasía y convertir en contrapunto libre o en diseños de carácter tocatístico lo que está escrito como largas notas sostenidas.

Otro de los ingredientes fundamentales de esta música son los aires de danza, siempre más apegados a la tradición renacentista a causa de su servidumbre funcional. Se trata las más de las veces de pequeñas danzas o «balleti» de vivo ritmo ternario, que aligeran con su sencillez —como el «minuetto» de la sinfonía clásica— la

complejidad de cuanto los rodea. Danzas escritas a menudo en figuraciones largas pero que, paradójicamente, deben ser vivazmente interpretadas; danzas ricas en juegos agógicos —hemiolias, combinación de dos compases diferentes, etc.— en los que los acentos combinan con deliciosa ambigüedad ritmos diversos. Estas danzas pueden ocasionalmente aparecer —aunque no frecuentemente— tratadas en forma de «ostinato», como es el caso de la chacona que sigue a *La Heroica* de Andrea Falconiero, incluida en el tercer concierto del ciclo.

En último término nos topamos con infinidad de pasajes cuya estirpe es la de la nueva música teatral, del recitativo u otras formas afines, velozmente trasladados al terreno de la música instrumental. Son acaso los de más comprometida interpretación, los que exigen mayor capacidad dramática y afectiva, los que revelan más claramente el talento de los intérpretes y su nivel de comprensión de la música que interpretan. Son pasajes donde se impone la actitud melodramática, el remedo de la declamación oratoria, del «cantare parlando» (que se transforma en «suonare parlando»). Son pasajes aptos para la ornamentación improvisada, para los afectos expresivos (vibrato, «flattement...») y dinámicos, a menudo plagados de disonancias y retardos cuyo carácter violento, patético o doloroso han de ser evidenciados.

Tal vez sea conveniente recordar aquí el modo interpretativo propio de los cantantes-actores que cultivaban en época de Monteverdi el «stile rappresentativo», cuyas maneras no siempre son remedadas por la excesiva asepsia e inhibición de muchos cantantes e intérpretes de la actualidad.

Sirva de ejemplo la descripción de Vincenzo Giustini al explicarnos cómo los cantantes acompañaban su arte «con gesto del rostro y de las miradas y gestos que acompañaban apropiadamente la música y las palabras, y sobre todo sin movimiento de la persona y de la boca y de las manos incorrecto y que no estuviese dirigido al fin por el cual se cantaba, y con hacer destacar bien el texto de forma tal que se pudiese sentir hasta la última sílaba de cada palabra». Opinión ésta refrendada, al fin y al cabo, por la malhumorada crítica hecha por Artusi para ridiculizar a aquellos cantantes que «mueven la cabeza muy despacio, enarcan las cejas, ponen los ojos en blanco, se alzan de hombros, se mueven de manera que parece que desean morir y hacen otras muchas

transformaciones, las cuales no se imaginó nunca Ovidio. Y hacen todos esos gestos cuando llegan a esas durezas que ofenden el sentido, para demostrar que lo que ellos hacen deberían hacerlo también los demás».



El intérprete debe pues poner orden, dar sentido y unidad a aquello que en principio no parece tenerlo, con el fin de dar forma concreta a una de las escrituras más ambiguas e indefinidas de la historia de la música. Pero debe hacerlo hasta cierto punto, porque no todo tiene lógica en esta música, no todo tiene coherencia, no todo debe ser claro, transparente y explícito. Ahí están, por poner un ejemplo, los pasajes cromáticos tan comunes en esta música, que tantas veces deben ser tocados de manera torva, sinuosa, con el hermetismo de aquello que penetra en el terreno movedizo de la especulación. Si el intérprete suprime de esta música lo que tiene de sorpresa, de truco, de misterio, se comportará como el mago que, al desvelar su truco, rompe para siempre el hechizo de su juego malabar.

Del mismo modo que los pintores manieristas se complacen en la extravagancia más desenfadada, también los músicos de este período emplean la armonía sin preocuparse demasiado de que cumpla o no el cometido sintáctico que le será propio; o bien apuntan hacia afectos y contenidos emotivos para romperlos cuando apenas han comenzado a gestarse o tratan el ornamento como elemento esencial y no accidental de la composición.

Todo ello produce una extraña impresión de desazón en el espectador, que ha de aquilatar su sensibilidad para extraer placer de esta constante negación de sus justas aspiraciones de oyente, y que se ve obligado a realizar el gran esfuerzo de aproximación que esta prematura deshumanización del arte le exige. Y el intérprete debe, pues, buscar la lógica de la música, pero al mismo tiempo no es quién para intentar dar lógica a aquello que no la tiene, para tornar transparente lo que no pretende serlo, para hacer funcional lo que se complace en su inutilidad. No debe olvidarse, en este sentido, que Torquato Tasso fue alabado por haber evitado «esa superflua facilidad de ser entendido en el acto y, apartándose del uso común, de lo bajo y ruin, optó por lo nuevo, lo poco conocido, lo inesperado, lo admirable [...]; lo cual, aunque entrelazado más artificiosamente de lo nor-

mal y adornado con variadas figuras adecuadas para atemperar la excesiva claridad, [...] no asemeja tanto un sendero retorcido y fangoso [...] cuanto un camino enlozado y cuesta arriba donde los débiles quedan extenuados y avanzan a trompicones».

Confiemos en que este difícil arte destinado a las minorías entendidas, que al cabo de cuatro siglos conserva intacto el sello de su espíritu vanguardista, lejos de dejar exhaustos a los oyentes del presente ciclo les permita alcanzar con paso firme la elevada cima de la música manierista, desde cuya altura casi cualquier otro de los estilos musicales que en el mundo han sido se presentará ante sus ojos como inofensiva colina.

 TERCER CONCIERTO

Las formas de la música instrumental manierista

Como corresponde a un estilo dominado por la variedad y la falta de unidad, las formas bajo las que se presenta la música instrumental de este momento son variopintas y, las más de las veces, extremadamente libres.

El manierismo, a diferencia del renacimiento —con cuyas estructuras formales ha roto— y a diferencia del barroco —cuya formidable ordenación de las estructuras musicales está por llegar—, es un estilo desordenado. Por ello, no es extraño que haga hincapié en los géneros más indefinidos y de carácter más improvisatorio y libre, como la «toccata», la «fantasía», el «capricho», la «intronazione» o el «preludio», representados en el programa que comentamos por las *Fantasías* de Bernardo Barlasca (o Bernardino Borlasca), por las *Fantasías* de los ingleses John Cooper, William White y Orlando Gibbons y por las *Toccatas* para clave de Tarquinio Merula y Johann Jakob Froberger y, en el segundo concierto del ciclo, por el *Capriccio a due* de Andrea Cima y por la *Toccata X* de Girolamo Frescobaldi.

Las formas libres son, lógicamente, libres, y se resisten por tanto a su clasificación. Sin embargo, podemos señalar rasgos típicos de estas formas. Así, el propio nombre de «toccata» (de «toccare») sugiere la improvisación sobre el teclado, que tiende en primer lugar al amplio despliegue y arpegiamiento de acordes (sobre todo en el clave) y a la deambulación por el teclado sobre armonías sostenidas, con frecuente uso de retardos (más adecuado al lenguaje organístico, que permite que los sonidos sean mantenidos libremente). Es común que dentro de la «toccata» —rasgo que encontramos todavía en las Toccatas para clave de Bach— aparezcan insertadas una o varias secciones en estilo «ricercare», esto es, en un estilo de contrapunto imitativo mucho más estricto. Sin embargo, no debemos perder de vista que, a pesar de su prestigio como las formas más cerebrales e in-

telectuales de la música, tanto el «ricercare» como su hija la «fuga» son formas de estirpe popular, puesto que su origen se remonta a la chace francesa y a la caccia italiana del siglo XIV, formas canónicas que, lejos de tener un carácter erudito, eran géneros que servían para el juego y el entretenimiento social, géneros lúdicos e informales. No es improbable que los «catches» de la Inglaterra de Purcell tengan la misma etimología; al fin y al cabo no son otra cosa que pequeñas piezas imitativas aptas para las tabernas y las reuniones amistosas, carentes por tanto de toda pretensión. Y no debemos olvidar que esta tradición se prolongaría en el tiempo, y que tanto Bach como Mozart terminaban sus reuniones familiares o sus veladas festivas entonando algún canon o «quodlibet» expresamente preparado para la ocasión, de porte jocoso unas veces y abiertamente soez otras. Tal vez todo eso ayude a comprender el hecho, para nosotros incomprensible, de que Bach, Haendel y muchos otros músicos tuvieran la facultad de improvisar fugas. Por tanto, el carácter imitativo de las secciones en estilo «ricercare» que tan a menudo encontramos en el seno de las «*toccatas*», no debe parecernos algo tan alejado de la libertad improvisatoria que caracteriza a este género.

Por último, en su forma más prototípica, las toccatas suelen terminar con una exhibición de virtuosismo técnico que se traduce en la utilización de escalas más o menos vertiginosas, de veloces diseños de carácter ornamental, etc., que con frecuencia dan pie al uso más violento de «*durezze*» o disonancias capaces de acreditar a la nueva música «*como aquella que con más eficacia hiere el sentido*» para decirlo con las palabras que con tanta retórica Artusi ponía en boca de su Ottuso Accademico.



Existe durante el manierismo musical todo un mosaico de géneros para la nueva música solística con bajo continuo que van a conducir a lo que ha de ser, pocos lustros más tarde, la sonata barroca. Bajo los títulos ambiguos —porque no designan nada concreto ni se distinguen claramente entre sí— de «canzona», «fantasía», «ricercare», «tiento», «sonata», en medio de un desorden formal casi absoluto que va a preceder al orden barroco, comienzan a perfilarse los contornos de la sonata barroca.

Estas formas fragmentadas yuxtaponen, en enloquecida sucesión, fragmentos lentos y rápidos que, ante el desconcierto de intérprete y oyente, modifican una y otra

vez el «tempo» y el compás; que abortan las intenciones, afectos y emociones de la música cuando apenas el oyente ha comenzado a acomodarse al estado anímico hacia el cual la música parecía pretender arrastrarlo; que se ensaña reiteradamente en quebrar la dirección que la música parece tomar, sin permitir que el material musical crezca, se desarrolle o evolucione; que yuxtapone, sin argamasa que los ensamble, los fragmentos de procedencia más diversa: el estilo imitativo del «ricercare», el improvisatorio y virtuoso de la «fantasía» o la «toccata», el arte ornamental propio de la «disminución» o «glosa», los más ordenados y convencionales aires de danza propios del «balletto», las formas que hacen uso del «basso ostinato» y el novedoso estilo «recitativo» recién estrenado por la incipiente ópera que, apenas alumbrado, es trasladado al mundo de los instrumentos, a pesar de que en él difícilmente la música puede rendir vasallaje a la palabra... Todo ello se da cita en el enloquecido cajón de sastre de la canzona sonata manierista, que comienza a esbozar lo que van a ser los diferentes movimientos de la sonata barroca a través de secciones todavía no independientes.

Del mismo modo que la «canzona» y la «sonata polioral» de los maestros venecianos de San Marcos, con sus «cori spezzati», sus estereofónicos diálogos de tribuna a tribuna y sus mil efectos de color y dinámica, van a servir de pista de entrenamiento del concierto barroco, la sonata manierista para dos o tres instrumentos va a ser el banco de pruebas de la sonata barroca, al tiempo que el invernadero en el que se va a llevar a cabo el difícil injerto de la emotividad operística en el árbol de la música instrumental. Así, en esta música, harán por vez primera su aparición los afectos que han de dotar de vida, de capacidad psicológica y dramática, a la inminente música del barroco, pero que en este momento —lejos aún de poseer la humanidad de los personajes de un drama— se limitan a irrumpir aquí y allá, asomando su rostro y permitiéndonos contemplar, por un solo instante, su guiño o su sonrisa, su súplica o su lágrima, su mueca o su burla, porque están dotados tan sólo de la vida acartonada de los personajes de la *Commedia dell'Arte*; como ellos, nos dejan entrever, por debajo de su apariencia humana, las manos del titiritero que, oculto tras el telón, mueve los invisibles hilos del mecanismo que los anima.

Y es que, no nos engañemos, si la sonata barroca convierte a la música en teatro, la sonata manierista es

todavía, en el plano de los afectos y de las emociones, un teatro de marionetas cuyos personajes, aun cuando logren hacernos reír o consigan conmovernos durante un instante, no terminan casi nunca de ser dueños de una vida verdaderamente humana.

En las obras de este género que se incluyen en la presente velada podemos rastrear claramente el proceso de progresiva «humanización» de la sonata manierista. En las *canzonas* de Frescobaldi prima todavía la perfección del artificio, la precisión del ensamblaje de la obra, el brillante pulido del acabado. La música se asemeja todavía, en su gélido preciosismo, a un objeto, a una joya deslumbrante pero intocable. La dimensión humana aún no existe, como no existe apenas tampoco en la ingeniosa luminosidad de *La Loda* de Tarquinio Merula.

Sólo un paso más adelante está la *Sonata a tres* de Gianpaolo Cima o *La Moderna* de Salomone Rossi: la estructura es quizá menos precisa, pero el lenguaje comienza a mostrar una mayor humanidad, tiene una dimensión gésica y expresiva que en las obras anteriores no existía.

A pesar de que el manierismo tardío del napolitano Falconiero —español de vocación— a menudo sea muy expresivo, no es el caso de *La Heroica*, que muestra una actitud abiertamente ingenua e infantil que no es inhabitual en el instrumentalismo italiano del seiscientos. La *Heroica* desemboca en una «muy airosa y vistosa chacona», para usar los muy adecuados calificativos del *Diccionario de Autoridades*; chacona que, sin llegar a la categoría de «india amulata» (así la vio Cervantes), no deja de prodigar esas «acciones gesticulares y movimientos lascivos» que a los ojos de Lope tanto ofendían la virtud, la castidad y el «decoroso silencio de las damas».

Por fin, la *Sonata cuarta* de Castello es un hermoso aunque no demasiado audaz ejemplo de la capacidad de la sonata manierista para expresar la emoción, la pasión y, muy especialmente, el dolor.



Tanto Johann Jakob Froberger como Matthew Locke pertenecen ya a una generación posterior al manierismo. Sin embargo, las obras de Froberger —especialmente de su primera época— pueden tener grandísimas afi-

nidades con la estética manierista debido al influjo directo ejercido sobre él por su maestro Frescobaldi. Otra parte de su música pertenece en cambio, de lleno, al estilo barroco, mostrando grandes semejanzas con la de los clavecinistas franceses de la generación de Louis Couperin, con los que Froberger mantuvo estrecho contacto.

La *Suite en Re menor* de Locke (tercera de la colección *The Little Consort*, de 1656) muestra ya un grado de organización formal propio del barroco seiscientista (las diez suites que componen esta obra constan de las mismas cuatro danzas —*Pavan*, *Ayre*, *Courante* y *Saraband*— de estructura bi o tripartida), por más que el gusto por la disonancia, unido a cierta tendencia hacia la especulación musical de Locke y sus contemporáneos ingleses, puedan evocar algunos rasgos del estilo manierista y aun de la tradición renacentista, que no terminaría de despegarse nunca por completo del estilo barroco británico.



PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

MARIANO MARTÍN

Nace en Madrid, ciudad en la que realiza estudios de música y medicina. Fundador en 1979 de La Stravaganza, colabora como flautista con otras agrupaciones tales como LEMA, Ensemble Baroque de Limoges, Ensemble Pygmalion y, desde su creación, con la Capilla Real de Madrid. Ha actuado bajo la batuta de directores como Antonio Janigro, Odón Alonso, Jacques Bodmer, Jean Michel Hasler, Luis Herrera de la Fuente, Luis Remartínez, José Ramón Encinar y Oscar Gershensohn entre otros. Como solista o integrante de grupos de cámara ha realizado giras de conciertos por Suiza, Alemania, Francia, Portugal, Checoslovaquia, Polonia, Argentina, Italia, Perú, Colombia, Costa Rica y prácticamente toda España.

Ha realizado grabaciones discográficas (EMI-Odeón, Hispavox, Zafiro, Tecnosaga), así como para RNE, TVE., Radio France y TV polaca. Como compositor tiene publicadas obras pedagógicas y de concierto. Es director del Curso de Música Barroca y Rococó de San Lorenzo de El Escorial, del Curso Internacional de Música Barroca Ciudad de Segovia y presidente de la Asociación Música Barroca.

Es catedrático de Flauta de pico del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

GERARDO ARRIAGA

Nació en San Luis de Potosí (México) en 1957. Comenzó sus estudios musicales de forma autodidacta, para continuarlos en el Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de México, el Pontificio Instituto de Música Sacra de Roma y el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ha estudiado Guitarra, Composición y Musicología, contando entre sus maestros a Selvio Carrizosa, Mario Lavista, Armando Renzi, Samuel Rubio, Dionisio Preciado, Ismael Fernández de la Cuesta, Antonio Gallego, José Luis Rodrigo, Antón García Abril, Román Alís, José Tomás, Javier Hinojosa y Leo Brouwer.

Obtuvo el Premio de Honor de Fin de Carrera del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en las especialidades de Guitarra y Musicología, y fue galardonado en los concursos internacionales José Ramírez» de Santiago de Compostela, La Habana y «Cidade de Ourense».

SEGUNDO CONCIERTO

CONJUNTO BARROCO ZARABANDA

Bajo el nombre de una de las más importantes aportaciones de España a la música europea, el Conjunto Zarabanda es creado por Alvaro Marías en 1985 al reunir a un grupo de músicos que poseían una amplia experiencia común en la interpretación del repertorio camerístico de la era barroca. El Conjunto Zarabanda pretende, a través del estudio directo de las fuentes de la época, así como de las aportaciones de la musicología, lograr una interpretación lo más fiel posible al estilo y espíritu de la música que interpreta, en la convicción de que sólo una aproximación histórica puede conducir a resultados vivos y actuales. El empleo de instrumentos originales o de copias fidedignas de instrumentos antiguos, la formación tanto práctica como teórica y la unidad de criterios estilísticos de sus componentes, son el punto de partida de un conjunto orientado hacia la interpretación auténtica de la música antigua.

El repertorio de Zarabanda abarca desde la música del renacimiento hasta la del primer clasicismo, aunque se centra fundamentalmente en el repertorio del período barroco. La disposición del conjunto es variable según el tipo de música interpretada, como frecuentes son las colaboraciones de artistas invitados. Prestigiosos cantantes y solistas, como el contratenor James Bowman o la soprano Jennifer Smith, han actuado con este conjunto. Zarabanda ha dado conciertos en Inglaterra, Bélgica, Alemania, Finlandia, Francia, Italia, Portugal, Costa Rica, Guatemala y Puerto Rico. Entre sus numerosas actuaciones dentro y fuera de España, cabe destacar los éxitos obtenidos en el Wigmore Hall de Londres, en el Festival de Europalia en Bruselas, en el Festival de Música Antigua de la Fundación Gulbenkian de Lisboa, en la Bienal de Venecia, en el Festival Casals de Puerto Rico, en el Congreso Internacional de Musicología España en la Música de Occidente, en el Festival de Música Barroca y Rococó de El Escorial, en las Semanas Internacionales de Música Religiosa de Cuenca, en el Festival de Santander, en el Teatro Real y en el Auditorio de Madrid, en el Festival de Otoño de Madrid.

El primer registro realizado por Zarabanda, editado por el sello Philips y dedicado monográficamente a la música de Bartolomé de Selma y Salaverde, fue acogido con las más entusiastas críticas. El Conjunto Zarabanda ha realizado recientemente el primer registro mundial de las Sonatas completas para flauta de Antonio Vivaldi.

ÁLVARO MARÍAS

Nacido en una familia de músicos e intelectuales, su formación humanística y musical son inseparables. Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Madrid, realizó las carreras de Flauta y Flauta de pico en el Conservatorio madrileño, obteniendo el Premio Fin de carrera en 1979 y siendo becado por la Fundación Juan March para ampliar estudios en el extranjero. Ha sido alumno de M. Martín, R. Troman, R. Lanji y Kees Boeke (flauta de pico), R. L. del Cid y Ph. Pierlot (flauta travesera), Ph. Suzanne. K. Hunteler y W. Hazelzet (travesera barroca).

Como solista, como miembro del Trío Zarabanda, o al frente del Conjunto Barroco Zarabanda, por él creado en 1985, ha actuado en Inglaterra, Bélgica, Francia, Italia, Alemania, Finlandia, Portugal y Puerto Rico, logrando notables éxitos en importantes salas de conciertos y festivales dentro y fuera de España (Wigmore Hall de Londres, Festival de Europalia en Bruselas, Festival de Música Antigua de la Fundación Gulbenkian de Lisboa, Festival Casals de Puerto Rico, Bienal de Venecia, Sala Finlandia de Helsinki, Teatro Real y Auditorio Nacional de Madrid, Palau de la Música Catalana, Festival de Música Antigua de Barcelona, Festival de Otoño de Madrid, Festival de Santander, Semanas de Música Religiosa de Cuenca. Su virtuosismo y musicalidad han interesado a compositores actuales que han escrito para él, como Pedro Sáenz, Tomás Marco o Claudio Prieto, que le dedicó la obra *Marías*.

ALAIN GERVREAU

Nacido en Dijon en 1961, comienza sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de esta ciudad a la edad de nueve años en la clase de Bernard Bon. Después de obtener por unanimidad en 1978 la Medalla de Oro de este centro, es admitido en el Conservatorio Nacional Superior de Mannheim, donde realiza estudios de perfeccionamiento bajo la dirección de Daniel Grosгурin, obteniendo su Diploma de Perfeccionamiento Artístico.

De vuelta a Francia, participa en las actividades del Mouvement 12 (bajo la dirección de H. Borgel) y de la Orquesta Nacional del Capitolio de Toulouse (bajo la dirección de M. Plasson).

Asimismo participa en las «master-classes» impartidas por Janos Starker y Pierre Fournier.

En 1987 Alain Gervreau descubre la interpretación de la música antigua sobre instrumento de época y se especializa junto a Christophe Coin. Admitido ese mismo año en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París (clase de Ch. Coin), trabaja también con William Christie y Pierre Séchet. En 1990 obtiene el Primer Premio de violonchelo barroco. Desde 1988 es invitado para colaborar con numerosos conjuntos, tales como Les Arts Florissants, Les Musiciens du Louvre, Mosaïques, Ensemble 45.

Apasionado por la investigación concerniente a su instrumento, Alain Gervreau es cofundador y presidente de la asociación La Quinta Cuerda, para la defensa y revalorización del violonchelo desde sus orígenes hasta el período romántico.

ROSA RODRÍGUEZ

Nace en Madrid. Comienza sus estudios musicales en el Real Conservatorio de esta ciudad, finalizando la carrera de Piano en 1979. Llevada de su creciente interés por la música barroca y renacentista, ese mismo año comienza a estudiar clave en el mismo centro con Genoveva Gálvez, obteniendo en 1985 el Premio Fin de Carrera.

Ha participado en cursos de interpretación de música antigua impartidos por Annaberta Conti, Jacques Ogg, Emilia Fadini y Kenneth Gilbert. También ha sido alumna en París de Françoise Langellé. Ha pertenecido a la Orquesta de Cámara de la Sociedad Bach de Madrid, para la cual ha interpretado los ciclos completos de sonatas de violín y clave y viola da gamba y clave de Bach. Colabora asiduamente con diversas orquestas. Ha formado dúo con la flautista Juana Guillem. A partir de 1990 forma parte del Conjunto Barroco Zarabanda, con el que ha grabado el ciclo completo de sonatas para flauta de Antonio Vivaldi. Ha realizado grabaciones para Radio Nacional de España y Televisión Española.

Es licenciada en Historia Medieval por la Universidad Complutense de Madrid y pertenece al Cuerpo de Profesores de Música en Institutos de Bachillerato.

TERCER CONCIERTO

SCORDATVRA

ERNESTO SCHMIED

Inicia sus estudios de flauta con el profesor G. Peereboom en Caracas para luego trasladarse a Inglaterra, donde prosigue estudios con P. Pickett. En España estudia con los profesores P. Bonet y M. Martín. Es miembro del Grupo Extramundi, con el que ha dado numerosos conciertos.

FERNANDO PAZ

Atraído por la música antigua, se especializa en las flautas de pico y travesera barroca bajo la dirección de A. Marías, P. Bonet, M. Martín y Ph. Alain-Dupré en el Conservatorio de Toulouse. En los últimos años ha desarrollado una intensa actividad concertística. En la actualidad es profesor de Flauta de pico en el Conservatorio Superior de Música de Murcia.

VENTURA RICO

Nace en Sevilla, comenzando sus estudios musicales en el Conservatorio. Se especializa más tarde en viola da gamba, asistiendo a cursos con J. Vázquez, Chr. Coin, W. Kuijken y J. Savall. Becado por la Junta de Andalucía, estudia en la Hochschule für Musik de Viena y en el Conservatorio de La Haya con W. Kuijken (Holanda), obteniendo el diploma de solista. Ha colaborado con numerosos conjuntos especializados en música antigua, actuando en toda España, Europa y América. Ha realizado grabaciones para RNE, ORF y Radio France.

MARÍA DEL MAR TEJADAS

Comienza sus estudios de música con Fidel Tejas. Luego continúa con los estudios de Piano con M. Castañeda. Estudia Organo con A. Serna y Clavecín con T. Millán. Ha realizado numerosos cursos nacionales e internacionales de interpretación de música antigua. Ha sido becada por la Comunidad de Madrid para ampliar estudios de Organo con el profesor Hubert Meister en Alemania.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

ÁLVARO MARÍAS

Como especialista en música barroca ha realizado numerosos programas radiofónicos, publicado ensayos y pronunciado conferencias. Ha realizado crítica musical en *El País* y discográfica en *ABC*. Ha recibido el Premio Nacional de la Crítica Discográfica del Ministerio de Cultura. Además de su labor docente en el Conservatorio de Madrid, ha impartido lecciones en los Cursos de Música Barroca y Rococó de El Escorial y en la Universidad de Puerto Rico. Ha realizado numerosas grabaciones para radio y televisión en diferentes países, además de un registro monográfico para Philips dedicado a la música de Bartolomé de Selma y Salaverde, y la primera integral mundial de las *Sonatas* de Vivaldi. Ha formado parte del jurado en el Concurso de Flauta de Pico de Munich que organiza la Radio de Baviera.

*La Fundación Juan March,
creada en 1955, es una institución con finalidades
culturales y científicas, situada entre las más importantes de
Europa por su patrimonio y por sus actividades.*

*En el campo musical organiza regularmente
ciclos de conciertos monográficos, recitales didácticos para
jóvenes (a los que asisten cada curso más
de 25.000 escolares), conciertos en homenaje a destacadas
figuras, aulas de reestrenos,
encargos a autores y otras modalidades.*

*Su actividad musical se extiende a diversos lugares de España.
En su sede de Madrid tiene abierta a los investigadores una
Biblioteca de Música Española Contemporánea.*



Fundación Juan March

Salón de Actos. Castellò, 77. 28006 Madrid.
Entrada libre.