

## 1. A CAPPELLA

Cantar *a cappella*, literalmente «a la manera de la capilla», es cantar solo o a varias voces\* sin la colaboración ni la ayuda de ningún instrumento. El sentido de la expresión es bastante conocido. Lo que no lo es tanto es su origen.

Literalmente, *a cappella* remite a una capilla, como la palabra latina indica. Y en este caso, a la capilla por excelencia de la Iglesia católica: la Capilla Sixtina del Vaticano (construida entre 1508 y 1512). Su nombre es indisociable de Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) y de los frescos que éste realizó para la bóveda y la pared del fondo de

\* El asterisco (\*) colocado a la derecha de una palabra en el texto significa que este término tiene una entrada propia.

la capilla. En cambio, nadie se acuerda del coro,\* que dependía directamente de la persona del Papa y que actuaba regularmente antes de que la basílica de San Pedro se convirtiese en el corazón de la cristiandad. Ese coro, formado únicamente por niños y hombres, fue sin embargo un modelo imitado en toda Europa.

Cuando pasó por Roma en 1830, Felix Mendelssohn (1809-1847) se refirió a él en términos muy poco halagüeños: «Los cantores del Papa han envejecido. La mayoría no son músicos; no ejecutan correctamente ni siquiera las piezas tradicionales, y aunque el coro entero consta de treinta y dos cantores, nunca están todos».<sup>1</sup>

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) tuvo ocasión de oír ese coro en 1770, cuando estuvo en Roma. No dice nada de la calidad de los cantores, contentándose con transcribir de memoria una obra cuya copia estaba prohibida. Según la leyenda, el joven Mozart la oyó una sola vez. Esta pieza cantada *a cappella* es un miserere, de Gregorio Allegri (1582-1652), un compositor miembro del Colegio de los Capellanes Cantores de la Capilla Sixtina.

1. Felix Mendelssohn, *Lettres*, J. Hetzel [sin fecha].

## 2. ABENDMUSIK

Literalmente traducido, *Abendmusik* significa «velada musical». Sobre todo en Lübeck, en el norte de Alemania, constituyó a partir de mediados del siglo XVII un acontecimiento artístico de primer orden cuya fama desbordó ampliamente el marco de la región.

La iglesia de Santa María era el escenario de una serie de representaciones más cercanas al concierto que al oficio religioso, cuya alma máter era el compositor y organista Dietrich Buxtehude (1637-1707).

En su origen, se trataba de distraer a los mercaderes que acudían a Lübeck durante las grandes ferias de la Liga Hanseática. Buxtehude reorganizará esas veladas, que pasarán a celebrarse el domingo por la tarde en vez de los días de entresemana por la noche; y sobre todo, las *Abendmusiken* serán programadas durante el Adviento. La financiación compete a los ricos mercaderes de la ciudad, grandes aficionados a la música, pero que a veces pasan apuros para cumplir sus compromisos. Unos apuros temporales que a nosotros nos parecen irrisorios, pero que son fuente de grandes dificultades para Buxtehude. En cuatro cartas, el compositor se queja de los pocos medios de que

dispone y de los pagos que no se realizan en tiempo y forma. Esas cuatro cartas se encontraron en 1981, casi doscientos ochenta años después de la muerte de Buxtehude.

Durante su vida, el maestro de Lübeck atrajo a muchísimos músicos: jóvenes organistas, aprendices de compositores, grandes admiradores de su arte, que acudían a la ciudad para asistir a esas *Abendmusiken* y que también estaban impacientes por oírlo tocar el órgano\* en la iglesia de Santa María. Dos nombres bastarán para hacerse una idea de la fama de Buxtehude a principios de la década de 1700. George Frideric Handel (1685-1759) se halla en Lübeck en 1703, cuando tenía dieciocho años. Y dos años más tarde, Johann Sebastian Bach (1685-1750), de apenas veinte años, abandonará su Turingia natal para ir a escuchar a Buxtehude y recoger sus preciosos consejos. Un viaje de cuatrocientos kilómetros a pie... y otros tantos para volver a casa.

### **3. ACADEMIA**

La palabra designa varias realidades. Así, cuando Wolfgang Amadeus Mozart habla de «academia» en las cartas dirigidas a su padre, Leopold, o a su amigo Johann Michael Puchberg, se refiere a los

conciertos que está dando en Viena y que organiza con sus propios fondos. La organización de una academia lo convierte a la vez en un artista y en un empresario de espectáculos. Así, en 1783, el emperador José II asiste a una academia en el Burgtheater de Viena durante la cual se toca una sinfonía\* de Mozart, entreverada con dos conciertos para piano,\* cuatro arias para soprano, extractos de la serenata *Posthorn* (1779), y *Variaciones sobre un tema de Paisiello* (1781), del mismo compositor. Una academia es a menudo para Mozart un concierto de promoción.

En Francia, la Academia Real de Música o Academia de la Ópera es una institución musical fundada en 1669, que más tarde se convertirá en la Ópera Nacional de París. En el momento de su creación, se le concede el monopolio para representar obras de teatro con música. A fin de divulgar la ópera no sólo en París, sino en todo el reino, dispone de cantantes, de una orquesta\* y de un cuerpo de ballet.\*

Al principio, la Academia solamente cuenta con sus propios ingresos; pero después de la Revolución, el Estado la subvenciona.

Entre 1669 y 1873, la institución cambiará once veces de sede. Finalmente, el 5 de enero de 1875 se inaugura el Palacio de Charles Gar-

nier. En 1989, París se dota de una segunda sala, la Ópera de la Bastilla.

La academia también es la Academia de Francia en Roma, conocida sobre todo con el nombre de Villa Médicis, que desde 1803 acoge a compositores y pintores, escultores y arquitectos. Hector Berlioz (1803-1869), Charles Gounod (1818-1893), Georges Bizet (1838-1875), Jules Massenet (1842-1912), Claude Debussy (1862-1918), Henri Dutilleux (1916) fueron galardonados con el premio de Roma y pasaron una temporada en la institución romana.

El concurso fue suprimido en 1968 por el ministro de Cultura André Malraux. Los artistas desde entonces son seleccionados por su currículum.

En 2010, Claire Diterzi, una cantante de rock, compositora y guitarrista, fue la primera artista de música ligera que se alojó en Villa Médicis, lo cual provocó un gran revuelo entre los partidarios del clasicismo en la música.

#### **4. ACORDEÓN**

Al igual que otros muchos instrumentos musicales, el acordeón puede reivindicar varios creadores y al menos dos lugares de nacimiento. Hizo su aparición en la primera mitad del siglo XIX en Londres y en Viena.

Por lo demás, el poeta y cantante Léo Ferré (1916-1993) habla de él maravillosamente bien:

*Le piano du pauvre  
se noue autour du cou,  
la chanson guimauve  
Toscanini s'en fout.  
Mais il est pas chien  
et le lui rend bien.  
Il est éclectique,  
sonate ou java,  
concerto polka.  
Il aim' la musique.*

[El piano del pobre  
se cuelga del cuello,  
la canción pegadiza  
a Toscanini le da igual.  
Pero él es generoso  
y le corresponde.  
Es ecléctico,  
sonata o java,  
concierto polka.  
Le gusta la música.]<sup>2</sup>

Sí, el acordeón tiene su lugar en el panteón de los instrumentos clásicos, aunque su historia sea múltiple y esté íntimamente relacionada con los bailes populares. Pero muchos se olvidan de la *Suite n° 2*, opus\* 53, de Chaikovski (1840-1893) escrita para una orquesta\* y cuatro acordeones, o de los conciertos de los compositores franceses Jean Wiener (1896-1982) y Jean Françaix (1912-1997). A pesar de todo, el acordeón aún sigue siendo popular\* en el mal sentido de la palabra.

Hubo que esperar al siglo XXI (2002) para que se dieran clases de acordeón en el Conservatorio\* Nacional Superior de Música de París. Pero aún queda mucho por hacer, como constata Bruno

2. Léo Ferré, «Le piano du pauvre», 1954.

Maurice,<sup>3</sup> que es profesor y acordeonista: «Todavía hoy, el especialista no se atreve a nombrar el acordeón por su nombre. Por miedo a resucitar una connotación demasiado popular y campesina, por eufemismo, se habla del *acordeón de concierto*, del *acordeón clásico* o mejor aún del *bayan*».

Con excepción de *piano con tirantes*, todas las demás denominaciones despectivas han ido cayendo en desuso, lo cual podría ser una señal de que se ha producido un cambio real de estatus y de consideración.

Richard Galliano (1950), que graba para el prestigioso sello Deutsche Grammophon, ha hecho mucho por la imagen del instrumento, no dudando en interpretar un gran repertorio: «Un día, tuve la impresión de que Bach había escrito para el acordeón. ¡Su música se adapta tan perfectamente a los dedos!».<sup>4</sup>

## 5. AIR / ARIA

Esta palabra podría por sí sola resumir toda la música clásica,\* o por lo menos su espíritu. Lo que en francés se llama *air* es un hálito arrancado al silencio y a la nada, algo así como una melodía

3. Entrevista con Françoise Jallot para *La Lettre du Musicien*.

4. Agencia France Presse, 10 de abril de 2010.



sin pretensiones, acompañada o no de palabras. Un simple manantial. Pero un aria es un río poderoso, una composición de gran amplitud, verdadera *pieza de lucimiento* para un cantante solista acompañado por una orquesta.\* Mozart, por ejemplo, compuso arias de concierto que constituyen obras por derecho propio.

En su *Dictionnaire de musique* (1768), Jean-Jacques Rousseau define el *air* como un «canto que se adapta a las palabras de una canción o de una pequeña pieza de poesía idónea para ser cantada, y por extensión denominamos *air* a la propia canción».

En el siglo XVIII, su forma habitual es la del *aria da capo* de la ópera\* napolitana. El aria se organiza en tres partes, siendo la tercera la repetición, en general adornada, de la primera. En esa época reina en solitario tanto en el repertorio sacro como en la música profana.

El desarrollo del aria es indisociable de la evolución y el éxito de la ópera. En el siglo XIX, toma la forma del *arioso*, por influencia a la vez del aria y del recitativo\* acompañado.

Vocal por naturaleza, el aria también puede ser una composición puramente instrumental con una orquesta (*Aria de la suite en si menor*, de Johann Sebastian Bach) o con un solo intérprete (*Preludio, aria y final*, de César Franck, 1822-1890).

## 6. ALFABETO

En la comedia musical\* *Sonrisas y lágrimas* (*The Sound of Music*, 1959), de Rodgers (1902-1979) y Hammerstein (1895-1960), la gobernanta Maria y los niños Von Trapp cantan una melodía sobre las notas de la escala: *do, re, mi...* Así entró en el repertorio popular\* la creación de un monje benedictino italiano del siglo XI, Guido d'Arezzo (h. 975-h. 1040). Él fue quien tuvo la idea de utilizar, para nombrar los grados de la escala, las dos primeras letras de cada verso de un himno a san Juan Bautista escrito por Pablo Diácono (h. 720-h. 799), un poeta del siglo VIII.

*Ut queant laxis*  
*Resonare fibris*  
*Mira gestorum*  
*Famuli tuorum*  
*Solve polluti*  
*Labi reatum*  
*Sancte Iohannes.*

El *do* sustituyó al *ut* para hacer más cómoda la lectura.

En los países de lengua inglesa y alemana, se emplean letras en vez de notas:

- A *la*
- B *si* bemol
- C *do*
- D *re*
- E *mi*
- F *fa*
- G *sol*
- H *si* becuadro

Este sistema permite escribir música a partir de una palabra o de un nombre propio. Así, Johann Sebastian Bach, cuyo nombre forma el tema «*si* bemol, *la*, *do*, *si* becuadro», utilizó su patronímico para componer varias piezas. Esta firma se encuentra desarrollada en particular en su última obra, inacabada, *El arte de la fuga* (publicada en 1751).

## 7. AMATEUR

¿Qué sería la música clásica\* sin los aficionados, sin aquellos que la aman, la escuchan o la tocan? Pero la palabra francesa *amateur* se emplea sobre todo por oposición a los profesionales, a los músicos que viven de su arte. Por lo visto, el *amateur* se distingue por su *amateurismo* y no por su pasión por la música. La palabra *diletante*, que designa

en su origen a un *amateur* apasionado, a la persona que se deleita con la música y hace música por placer, también ha perdido su sentido originario. El *diletantismo* se asocia a la falta de rigor, a lo superficial y, en el fondo, a la mediocridad.

En el transcurso de los largos y numerosos viajes que hizo por toda Europa a finales del siglo XVIII, el musicólogo inglés Charles Burney (1726-1814) tuvo ocasión de oír mucha música, interpretada sobre todo por aficionados. Así, en Milán, asistió a un concierto dado por unos *dilettanti*. «El *padrone*, o dueño de la casa, tocaba el primer violín y tenía una técnica sólida. Su pequeña orquesta\* estaba compuesta por doce o catorce instrumentistas, entre los cuales se distinguían varios buenos violines [...]. Ejecutaron bastante bien unas cuantas sinfonías de nuestro Bach[...].<sup>5</sup> Los ejecutantes a veces tocaban bien y a veces se equivocaban; sin embargo, la música en general estaba bastante bien escogida, y la ejecución era más brillante y apasionada, y el canto estaba más cerca de la perfección de lo que en ocasiones parecidas suele conseguirse entre nosotros.»<sup>6</sup> El

5. Johann Christian, uno de los hijos de Johann Sebastian Bach. (*N. del A.*)

6. Charles Burney, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, París, Flammarion, 2010.

propio Wolfgang Amadeus Mozart se refiere a esos aficionados en una carta escrita a Viena y dirigida a su padre: «Sabréis que aquí hay multitud de diletantes, y muy buenos incluso, tanto hombres como mujeres».<sup>7</sup> En esa misma época, París tiene su Concert des Amateurs, fundado por François-Joseph Gossec (1734-1829).

La práctica por parte de aficionados conoció un auge extraordinario a partir del siglo XVIII con la eclosión de la clase burguesa y el desarrollo de las editoriales. En ese contexto de gran difusión y práctica *amateur* (en el sentido noble de la palabra), cabe subrayar la obra emprendida por el compositor alemán Georg Philipp Telemann (1681-1767), que en 1728 lanzó una revista bimensual de cuatro páginas, *Der Getreue Musikmeister* (*El Fiel Maestro de Música*). La idea era ofrecer piezas de música para tocar en casa, en el círculo familiar o con amigos. Como señala Gilles Cantagrel en su *Telemann*,<sup>8</sup> el procedimiento editorial era muy ingenioso: «Dirigirse a los aficionados, cada vez más numerosos, que desean hacer música con piezas generalmente fáciles de leer y siempre

7. Wolfgang Amadeus Mozart, *Correspondance*, París, Flammarion, 2006.

8. Gilles Cantagrel, *Georg Philipp Telemann ou le célèbre inconnu*, Drize-Troinex (Suiza), Papillon, 2003.

variadas». Telemann forma parte, pues, de esos compositores que tuvieron en cuenta a todos aquellos músicos que pretenden no tanto el reconocimiento como el simple placer de hacer música.

El *amateurismo* en música no se refiere sólo a los intérpretes. Algunos compositores empezaron su carrera como aficionados y acabaron convirtiéndose en profesionales. Es el caso de Emmanuel Chabrier (1841-1894). A los veinte años, trabaja como funcionario en el Ministerio del Interior, como escribiente en la oficina de duplicados. Respeta así la voluntad de sus padres, que desean verle emprender una carrera jurídica. Chabrier reparte entonces su vida entre ese trabajo sin interés para él y su pasión por la música. Durante veinte años, seguirá siendo un aficionado para sus colegas compositores y músicos. Finalmente, el 8 de noviembre de 1880, envía una carta al ministro del Interior. Aduciendo problemas de salud, que ya le han obligado a estar varias veces de baja, pide la excedencia. Al cabo de cuatro días le llega una respuesta positiva, y así se convierte en un compositor a tiempo completo. En un profesional.

También hay compositores que no viven de su arte. A veces por propia voluntad. Es el caso de Aleksandr Borodin (1833-1887). Este pilar de la música rusa del siglo XIX se definía a sí mismo como

un compositor dominguero. Aprende música prácticamente solo; toca el piano,\* la flauta y el violonchelo. A los trece años, estrena sus propias composiciones. Pero Borodin tenía otra pasión igualmente absorbente: la química. Y éste es el oficio que elige tras obtener un doctorado a la edad de veinticinco años. Borodin, que era profesor en la Academia Militar de Medicina de San Petersburgo, siguió siendo un aficionado en la música, reconocido sin embargo en vida por los más grandes compositores, con Franz Liszt (1811-1886) a la cabeza.

El estatus de Tomaso Albinoni (1671-1751) es el mismo, pero el oficio es distinto. Su familia posee una fábrica de naipes y unas tiendas en Venecia, lo cual lo pone a resguardo de la necesidad y le deja total libertad para dedicarse a la pasión de la música. Compositor y violinista, Albinoni se presenta como *musico di violino dilettante veneto*. En vida, su música gustó mucho a los aficionados, lo cual es señal de una verdadera afinidad entre el compositor y sus intérpretes.

## 8. AMBIENTE (MÚSICA DE)

En nuestras sociedades contemporáneas, la música está presente por doquier; en las tiendas,

los restaurantes, los vestíbulos de los hoteles, los aparcamientos... Ese aparente miedo al silencio y esa necesidad de amueblarlo no son de ayer. La idea fue del compositor Érik Satie (1866-1925), más conocido por sus *Gymnopédies* que por ese invento puramente práctico.

Sobre la razón de ser de esa música, el compositor se explicó en una carta dirigida a Jean Cocteau el 1 de marzo de 1920: «La *musique d'ameublement* es esencialmente industrial —escribe Satie—. Nosotros queremos crear una música hecha para satisfacer las necesidades útiles». Útil como «la luz, el calor y el confort en todas sus formas...». De hecho, la idea se le ocurrió a Érik Satie durante una comida en un restaurante en el que tocaban una música ruidosa. La evidencia se impuso por sí sola. Había que crear un universo musical que formase parte de los ruidos ambientales y que los tuviese en cuenta. Satie supone que esa música debe ser «melodiosa». Puesto que su objeto es atenuar «el ruido de los cubiertos, de los tenedores, pero sin dominarlos, sin imponerse. Amueblará los silencios a veces embarazosos entre los comensales. Les dispensará de proferir las banalidades que se dicen normalmente». Y por eso hoy oímos música hasta en algunos ascensores.