



MARCH

En el salón de una mecenas: clásicos y populares en el siglo XVIII

UNA FANTASÍA ANACRÓNICA EN CUATRO JORNADAS

RAFAEL FERNÁNDEZ DE LARRINOA

CURSO 2024/2025
GUÍA DIDÁCTICA

Contenido

INTRODUCCIÓN	5
Características y finalidad del concierto	5
OBJETIVOS DIDÁCTICOS	6
Educación Secundaria Obligatoria	6
Bachillerato	7
PROGRAMA	9

1. MÚSICA Y ESTILO EN EL SIGLO XVIII	11
1.1 La periodificación de los estilos artísticos	11
1.2 El binomio Bach/Mozart	13
1.3 Otra visión de la música del siglo XVIII	15
2. LA MÚSICA EN EL SIGLO DE LA ILUSTRACIÓN	17
2.1 El siglo de la orquesta	19
2.1.A El concierto <i>grosso</i> y el concierto solista	21
2.1.B La sinfonía	23
2.2 El siglo de la ópera seria y la ópera bufa	25
2.2.A La ópera seria	27
2.2.B La ópera bufa	29
2.3 El siglo de la burguesía	31
2.3.A. El enfoque científico en la música	33
2.3.b Las querellas musicales	35
3. LOS ÁMBITOS MUSICALES EN EL SIGLO XVIII	37
3.1 La educación burguesa y la música de cámara	37
3.2 El mecenazgo aristocrático	39
3.3 El legado eclesiástico	41
3.4 El paisaje sonoro popular	43
4. LAS MUJERES EN LA MÚSICA DEL SIGLO XVIII	45
4.1 Feminismo en el siglo XVIII	47
4.2 La mujer y la música en el teatro	49
4.3 La mujer y la música en la Iglesia	51
4.4 La mujer y la música en el hogar	53

5. EL CONCIERTO Y EL REPERTORIO MUSICAL	55
5.1 Folías y fandangos: improvisación y música popular	57
5.1.A. La Folía de España	57
5.1.B. El Fandango del Quinteto con guitarra de Luigi Boccherini	59
5.2 El universo galante: minuets y rondós	61
5.2.A. El Minueto en Sol del Álbum de Ana Magdalena Bach	61
5.2.B. <i>Rondeau</i> de Carl Philipp Emanuel Bach	63
5.3 El universo sacro: corales e himnos	65
5.3.A. <i>Coral</i> “Jesus bleibet meine Freude”, BWV 147 de Johann Sebastian Bach	65
5.3.B. <i>Anthem</i> “Zadok the Priest” de Georg Friedrich Handel	67
5.4 La <i>Obertura</i> (o <i>sinfonía</i>) en <i>Do mayor</i> de Mariana Martínez	69
5.4.A. Primer movimiento (<i>Allegro spiritoso</i>)	69
5.4.B. Segundo y tercer movimiento	71
5.5 Una canción escocesa para cantar todos juntos	73
6. ACTIVIDADES	77
6.0 Materiales didácticos	77
6.1 ¿Quién quiere ser millonario?	78
6.2 Una sinfonía electrónica del siglo XVIII	81
6.3 Algunas pistas sobre la sinfonía electrónica	83
6.4 Selecciona tu tema y realiza una línea temporal en Timeline JS	85
6.5 Tú eres el productor	88
6.5.A Planteamiento general de la actividad	88
6.5.B Primeros pasos con Soundtrap	89
6.5.C Establecimiento del compás	90
6.5.D Establecimiento del tempo	91
6.5.E Establecimiento de la tonalidad	92
6.5.F Desata tu creatividad	94
6.5.G Realización de la mezcla final	96

BIOGRAFÍAS DEL PROGRAMA	98
Anacronía	98
Ana Hernández	99
Rafael Fernández de Larrinoa	100
Santi de la Vega, aka The Big Blind	101

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA	102
ANEXO 1. LISTA DE REPRODUCCIÓN SPOTIFY	104
ANEXO 2. LETRAS DE LOS TEXTOS CANTADOS	107
CRÉDITOS	123

Introducción

CARACTERÍSTICAS Y FINALIDAD DEL CONCIERTO

A lo largo del siglo XVIII, la música se globalizó como quizá no lo había hecho nunca hasta entonces. Óperas, cantatas, sinfonías y música para interpretar en los hogares circularon de un país a otro impulsadas por la imprenta, los propios instrumentistas y cantantes, así como por los mecenas que las encargaron. Este concierto didáctico propone una selección de obras que asimilan, en algunos casos, lenguajes populares y que, en otros, se mantienen plenamente vigentes en la memoria colectiva de nuestro tiempo, desdibujando así la frontera entre música culta y música de uso común.

Esta propuesta educativa pone el foco además en el importante papel desempeñado por la mujer en la sociedad y la música del siglo XVIII, a través de distintos contextos y facetas, como compositora, intérprete y mecenas. La trama de esta “fantasía anacrónica en cuatro jornadas” y las actividades propuestas en esta guía didáctica nos acercarán a la sociedad y la música del siglo XVIII a través del teatro, el juego y la creación musical, mostrándonos, acaso, que no es tan grande la distancia que la separa de nuestro tiempo.

Objetivos didácticos

EDUCACIÓN SECUNDARIA OBLIGATORIA

Los objetivos didácticos del programa *En el salón de una mecenaz: clásicos y populares en el siglo XVIII* se inscriben en las siguientes áreas competenciales correspondientes a la Educación Secundaria Obligatoria.¹

MÚSICA

Analizar obras de diferentes épocas y culturas, identificando sus principales rasgos estilísticos y estableciendo relaciones con su contexto, para valorar el patrimonio musical y dancístico como fuente de disfrute y enriquecimiento personal.

Interpretar piezas musicales y dancísticas, gestionando adecuadamente las emociones y empleando diversos métodos y técnicas vocales, corporales o instrumentales, para ampliar las posibilidades de expresión personal.

Elaborar obras artístico-musicales, empleando la voz, el cuerpo, instrumentos musicales y herramientas tecnológicas, para potenciar la creatividad e identificar oportunidades de desarrollo personal, social, académico y profesional.

GEOGRAFÍA E HISTORIA

Conocer los principales desafíos a los que se han enfrentado distintas sociedades a lo largo del tiempo, identificando las causas y consecuencias de los cambios producidos y los problemas a los que se enfrentan en la actualidad, mediante el desarrollo de proyectos de investigación y el uso de fuentes fiables.

Identificar los fundamentos que sostienen las diversas identidades propias y las ajenas, a través del conocimiento y puesta en valor del patrimonio material e inmaterial que compartimos para conservarlo y respetar los sentimientos de pertenencia, así como para favorecer procesos que contribuyan a la cohesión y solidaridad territorial en orden a los valores del europeísmo y de la Declaración Universal de los Derechos Humanos.

TECNOLOGÍA Y DIGITALIZACIÓN

Buscar y seleccionar la información adecuada proveniente de diversas fuentes, de manera crítica y segura, aplicando procesos de investigación, métodos de análisis de productos y experimentando con herramientas de simulación, para definir problemas tecnológicos e iniciar procesos de creación de soluciones a partir de la información obtenida.

Abordar problemas tecnológicos con autonomía y actitud creativa, aplicando conocimientos interdisciplinares y trabajando en grupo, para diseñar y planificar soluciones a un problema o necesidad de forma eficaz e innovadora.

Describir, representar e intercambiar ideas o soluciones a problemas tecnológicos o digitales, utilizando medios de representación, simbología y vocabulario adecuados, así como los instrumentos y recursos disponibles y valorando la utilidad de las herramientas digitales para comunicar y difundir información y propuestas.

¹ DECRETO 65/2022, de 20 de julio, del Consejo de Gobierno, por el que se establecen para la Comunidad de Madrid la ordenación y el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria.

BACHILLERATO

Los objetivos didácticos del programa *En el salón de una mecenas: clásicos y populares en el siglo XVIII* se inscriben en las siguientes áreas competenciales correspondientes al Bachillerato.²

ANÁLISIS MUSICAL

Analizar los elementos musicales de diferentes obras, utilizando la escucha y el estudio de partituras, para describir sus características y establecer comparaciones.

Establecer relaciones entre los elementos musicales de una composición, a través del análisis de su estructura y de los procedimientos compositivos utilizados, para asociar la obra con un género, un estilo y un contexto de creación.

Elaborar comentarios y críticas musicales sobre las obras analizadas, utilizando una terminología adecuada y consultando distintas fuentes de información, para expresar juicios personales fundamentados y contribuir a la difusión del patrimonio musical a través de los medios disponibles.

Utilizar los procedimientos compositivos fundamentales y las tecnologías digitales, empleando los elementos y las estructuras musicales más adecuadas, para crear obras sencillas y realizar improvisaciones.

ARTES ESCÉNICAS

Analizar manifestaciones escénicas de diferentes épocas y tradiciones, describiendo sus características, estableciendo relaciones con su contexto e identificando posibles influencias y proyecciones, para valorar el patrimonio y enriquecer el imaginario propio.

CORO Y TÉCNICA VOCAL

Escuchar y visionar piezas vocales de distintos estilos, géneros y culturas, analizando los rasgos de estilo y las características de la

interpretación, para desarrollar el criterio estético, estimular el hábito de escucha y ampliar las posibilidades de disfrute de la música.

Interpretar piezas de diferentes estilos y géneros musicales, participando en distintas formaciones vocales, para potenciar una comunicación artística rica y el desarrollo de valores de grupo.

HISTORIA DE LA MÚSICA Y DE LA DANZA

Identificar las características técnicas de la música y de la danza, apreciando su evolución a lo largo de la historia a través del análisis de las fuentes de estudio disponibles, para reconocer sus rasgos estilísticos y su función en una determinada época.

Relacionar la música y la danza con otras formas de expresión artística, vinculándolas con la evolución del pensamiento, para comprender el carácter interdisciplinar del arte y valorar la importancia de su conservación y difusión como patrimonio cultural.

Interpretar fragmentos musicales o adaptaciones de obras relevantes de la música y de la danza de diferentes épocas y estilos, a través de la dramatización y el empleo de la voz, el cuerpo y distintos instrumentos, para vivir el hecho artístico y comprenderlo desde la propia experiencia.

Investigar sobre los principales compositores, intérpretes y obras de la historia de la música y de la danza, utilizando fuentes de información fiables, para analizar las diferentes corrientes interpretativas y reflexionar sobre la riqueza del patrimonio musical.

Transmitir ideas propias, informadas y fundamentadas, sobre la evolución de la música y de la danza, usando un vocabulario específico, formulando argumentos de carácter teórico y estético y analizando la época de creación de las obras.

² DECRETO 65/2022, de 20 de julio, del Consejo de Gobierno, por el que se establecen para la Comunidad de Madrid la ordenación y el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria.

LENGUAJE Y PRÁCTICA MUSICAL

Cultivar la escucha activa, desarrollando estrategias de atención, para reconocer y describir con un vocabulario adecuado los elementos que forman parte de una obra y para reflexionar sobre aspectos subjetivos y emocionales inherentes a la percepción musical.

Aplicar métodos de interpretación musical, utilizando la lectura como medio de aproximación a la obra y adquiriendo de forma progresiva habilidades de decodificación e integración del lenguaje musical, para realizar improvisaciones o ejecutar con autonomía obras musicales sencillas.

Realizar proyectos musicales colaborativos, planificando e implementando sus fases y asumiendo funciones diversas dentro del grupo, para favorecer procesos creativos e identificar oportunidades de desarrollo personal, social, académico y profesional.

Emplear las posibilidades que ofrecen las tecnologías digitales en el ámbito musical, utilizando herramientas de procesamiento del sonido, de producción audiovisual y de edición de partituras, para desarrollar procesos de escritura, creación y difusión musical.

Programa

INTERPRETES

ANACRONÍA

David Gutiérrez, flauta travesera barroca

Pablo Albarracín, violín barroco

Luis Manuel Vicente, viola barroca

Marc De la Linde, viola da gamba

Marina López, clave

Ana Hernández-Sanchiz,

actriz y dramaturgia

PROGRAMA

Mariana Martínez (1744-1812)

*Allegro con spirito (Sinfonía en Do mayor) **

Improvisación sobre bajo de folía

Christian Petzold (1677-1733)

Minueto en Sol mayor, para clave solo, BWV

Anh 114 (Cuaderno de Anna Magdalena Bach)

Mariana Martínez (1744-1812)

*Andante ma non troppo (Sinfonía en Do mayor) **

Joseph Haydn (1732-1809)

I Love My Love in Secret, Hob. XXXIa:3 (150

*Canciones originales escocesas, Libro II) **

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

*Jesus bleibet meine Freude (Cantata “Herz und Mund und Tat und Leben”, BWV 147) **

George Frideric Handel (1685-1759)

*Himno “Zadok the priest”, HWV 258 **

Peter Heidrich (1935)

Variaciones sobre Cumpleaños feliz

*(selección)**

Tema

Variación 1. En el estilo de J. S. Bach

Variación 2. En el estilo de J. Haydn

Variación 3. En el estilo de W. A. Mozart

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)

Rondo in tempo di Minuetto (Divertimento en Sol mayor, H 642)

Mariana Martínez (1744-1812)

*Allegro spiritoso (Sinfonía en Do mayor) **

Luigi Boccherini (1743-1805)

*Fandango (Quinteto para guitarra y cuerdas en Re mayor “Fandango”, G 448) **



1. Música y estilo en el siglo XVIII

1.1 LA PERIODIFICACIÓN DE LOS ESTILOS ARTÍSTICOS

Las periodizaciones en la historia del arte son útiles porque nos ayudan a entender y organizar los diferentes estilos a lo largo del tiempo, permitiéndonos identificar características comunes en obras de arte de distintas épocas y relacionarlas con su contexto histórico y cultural. Sin embargo, estas divisiones también pueden limitar nuestra comprensión de la historia del arte. La partición de la historia de la música del siglo XVIII en dos periodos –Barroco y Clasicismo–, tomando como fecha de referencia el año de la muerte de Johann Sebastian Bach (1750), constituye uno de los ejemplos más ilustrativos de este fenómeno.

Conviene aclarar que estos conceptos (Barroco y Clasicismo) no existieron, tal como los entendemos ahora, en los tiempos de Mozart o Bach. Antes de la publicación de la influyente obra *Renacimiento y Barroco* (1888) del historiador del arte suizo Heinrich Wölfflin (1864-1945), sus antecesores utilizaron estos conceptos de manera intuitiva y subjetiva. Al introducir una metodología sistemática y objetiva, Wölfflin facilitó la identificación y el estudio de las características únicas de cada estilo. La obra de Wölfflin contribuyó a resignificar el término ‘barroco’ neutralizando sus connotaciones despectivas, e incitó a otros historiadores del siglo XX a reinterpretar la historia del arte, dividiéndola en la serie de periodos (Barroco, Rococó, Neoclasicismo, etc.) a la que estamos acostumbrados.

*ESTILO. Significa también uso, costumbre que hai y se guarda y observa comunmente. Lat. *Ufus*.

Imagen: Nicolaes Aartman, *Reunión musical*, ca. 1750, Ámsterdam, Rijksmuseum

* Todas las definiciones de esta guía didáctica están extraídas del *Diccionario de Autoridades* (1726-1739), el primer diccionario de la Real Academia Española



Johann Franz Hörmannsperge, *Música y bolos*, 1736, Álbum privado

1.2 EL BINOMIO BACH/MOZART

Los musicólogos alemanes del siglo XIX construyeron sus narrativas acerca de la música del siglo anterior partiendo de una reducida nómina de “grandes maestros” del pasado, en un momento en el que muchos otros (como Vivaldi o Rameau) eran prácticamente desconocidos. Esto llevó a una visión de la música del siglo XVIII dividida en dos mitades: la primera, presidida por Bach (1685-1750) y Handel (1685-1759); la segunda, por Haydn (1732-1809) y Mozart (1756-1791).³ Por los mismos años en los que Wölfflin definió estilísticamente los estilos clásico y barroco en el arte, el musicólogo alemán Hugo Riemann (1848-1919) acuñó en su *Historia de la teoría musical entre los siglos XI-XIX* (1898) el concepto ‘periodo del bajo continuo’ para referirse al intervalo temporal situado entre 1600 y 1750: nacía así la moderna periodificación del barroco musical.

Estos antecedentes explican en parte que Bach, Handel, Haydn y Mozart continúen siendo los compositores del siglo XVIII más escuchados y apreciados de nuestro tiempo. En cualquier caso, su inmenso peso supone un importante sesgo en la percepción de la música de este periodo. Entre otras razones porque sus orígenes alemanes y austríacos contrastan con el hecho de que las corrientes musicales más influyentes del siglo XVIII (y las que provocaron los debates más apasionados más allá de sus fronteras, incluso en Austria y Alemania), fueron en realidad italianas y francesas.

BARRUECO. f. m. Perla desigual, y de
ínfimo valór, y lo mismo que Berruéco.

3 Manfred F. Bukofzer dedica a Bach y Handel una cuarta parte de su monografía *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach* (1947), pese a que ésta trata también todo el siglo XVII. Philip G. Downs dedica a Haydn, Mozart y Beethoven exactamente la mitad de su monografía *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven* (1992).



Bernard Picart, *Concert Champêtre*, 1710, Paris, Museo de la Philharmonie

1.3 OTRA VISIÓN DE LA MÚSICA DEL SIGLO XVIII

Además de ocupar una posición periférica con respecto a las grandes corrientes musicales europeas del siglo XVIII, los “grandes maestros” también ocupan posiciones periféricas en términos estrictamente cronológicos: Bach y Handel son representantes tardíos de un estilo que quedó prácticamente amortizado en la década de 1730; mientras que Haydn y Mozart sólo alcanzaron su canónico estatus a partir de 1790, cuando el primero ya era anciano y el segundo había fallecido. Así, pese a la implantación de la obra de Handel en las islas británicas y la fama internacional cosechada por Haydn desde la década de 1770, entre unos autores y otros se despliega medio siglo de incesante actividad musical que discurrió en su mayor parte al margen de estos autores; un periodo que no es “barroco” ni tampoco “clásico”, y cuyo hueco se ha intentado llenar con etiquetas como “rococó” o “estilo galante”.

Por estas razones, diversos especialistas han propuesto la superación de la dualidad Barroco/Clasicismo con respecto a la música del siglo XVIII.⁴ En esta línea, Peter Brown aisló en 1980 una serie de parámetros estilísticos (sonido, armonía, ritmo, melodía y crecimiento) que permiten entender los estilos de Bach y Mozart como los “extremos” de un continuo de rasgos estilísticos que coexistieron en Europa entre los años 1720 y 1780 en distinta proporción, dependiendo de la geografía, el medio (eclesiástico, aristocrático, burgués, público, privado, etc.) y la cronología.

GALANTERÍA. f. f. Fineza modesta y cortesana, para merecer la benevolencia, ò el amor de las damas, fin otro intento. Lat. *Obsequiosa urbanitas*.

4 A. Peter Brown (“Approaching Musical Classicism: Understanding Styles and Style Change in Eighteenth-Century Instrumental Music”, 1980), James Webster, (“The Eighteenth Century as a Music-Historical Period?”, 2004) y Daniel Heartz (“Approaching a History of 18th-Century Music”, 2019).



Julius Quinkhard, *Un violinista y un flautista tocando juntos*, 1755, Ámsterdam, Rijksmuseum

2. La música en el siglo de la Ilustración

Pese a la dualidad estilística Barroco/Clasicismo, son numerosos los fenómenos musicales que confirieron a esta centuria una marcada unidad e identidad: 1) el siglo XVIII comenzó con la eclosión de géneros operísticos y orquestales que se venían gestando desde las últimas décadas del siglo anterior; 2) el pensamiento ilustrado impulsó el estudio crítico y científico de la música;⁵ 3) los valores tradicionales fueron cuestionados mediante acaloradas polémicas;⁶ y 4) el gusto burgués por una música comprensible y fácil de interpretar en los hogares influyó en el curso de la música como nunca antes. Muchos de estos procesos, que se desarrollaron de forma orgánica a lo largo del siglo, tomaron un nuevo rumbo al final del mismo, cuando la Revolución Francesa (1789) y las guerras napoleónicas sentaron las bases sociales y culturales de una nueva era.

Nuestra visita a la música del siglo XVIII orbitará, por tanto, en torno a sus décadas centrales, en lugar de definirse a partir de sus extremos. Atenderemos algunos de sus fenómenos musicales más específicos, como la estandarización de la música orquestal, la división de los géneros operísticos en serio y bufo, y las guerras culturales entre la burguesía y la aristocracia en el ámbito musical. Además, describiremos los principales ámbitos de desarrollo musical (eclesiástico, aristocrático, burgués y popular) y estudiaremos los roles y funciones asumidos por las mujeres en estos ecosistemas musicales, limitados aún por innumerables desigualdades de género.

ILUSTRACION. f. f. Iluminación, claridad, luz, resplandor y reflexo. Lat. *Illustratio*.

5 El *Tratado de armonía* de Jean-Philippe Rameau (París, 1722), los artículos musicales de la *Enciclopedia* (París, 1751-72) y la *Historia general de la música* de Charles Burney (1776-89) son algunos hitos destacados.

6 Benedetto Marcello, Charles Avison, Jean-Jacques Rousseau y Antonio Eximeno son algunos destacados polemistas musicales de este periodo.



Collegium Musicum, Escuela alemana, Jena, 1744

2.1 EL SIGLO DE LA ORQUESTA

Aunque la orquesta no fue una invención del siglo XVIII, fue en este periodo cuando se estandarizó su formación y su denominación se hizo común: la palabra “orquesta” procede de la antigua Grecia y Roma, donde se refería al suelo de un anfiteatro. Durante los siglos XVI y XVII, este término se usó para designar la zona frente al escenario donde se sentaban los músicos que acompañaban el canto y la danza, de modo que, con el tiempo, se aplicó a los propios músicos. La palabra aparece en Francia con esta acepción en torno a 1670, y desde entonces se extendió a otros países. Hacia la década de 1730, la denominación “orquesta” (que sustituyó a otras más genéricas como “capilla”, “concierto”, “sinfonía”, “los violines” o “los instrumentos”) sirvió ya para denotar unívocamente una institución musical conocida en toda Europa.

Las orquestas del siglo XVIII se distinguieron de las grandes agrupaciones de periodos anteriores por el predominio de los violines y otros instrumentos de cuerda, así como por la creciente especialización de los músicos en instrumentos concretos, en contraste con los multi-instrumentistas de antaño. Estas orquestas tuvieron como principales modelos las agrupaciones francesas (formadas por cuerdas e instrumentos de doble lengüeta, como oboes y fagotes) y las italianas (formadas principalmente por cuerdas), ambas reforzadas por una sección de bajo continuo. A lo largo del siglo, incorporaron un par de trompas y, eventualmente, flauta, trompetas y timbales. El siglo XVIII fue testigo, por primera vez en la historia, del desarrollo de un rico repertorio específicamente orquestal, que se plasmó en géneros como el concierto y la sinfonía.

ORCHESTRA. f. f. El lugar que en los theatros estaba destinado para sentarse los Senadores Romanos à vér los juegos públicos; pero el dia de oy se toma por el tablado, que se forma, regularmente en arco, para que se sienten los Múficos que tocan los instrumentos en las Comédias y otras fiestas.



Gabriel Bella, *Banquete en el Teatro San Veneto ofrecido por el Dux en honor de los príncipes del norte*, ca. 1780

2.1.A El concierto grosso y el concierto solista

La palabra “concierto” deriva del latín *concertare*, que significa “luchar, disputar”, pero también “colaborar”. En los siglos XVI y XVII, este término se refería preferentemente a composiciones con partes vocales, pero desde aproximadamente 1670 comenzó a aplicarse (junto con otros términos como “sinfonía” o “sonata”) a los nuevos géneros orquestales nacidos en ciudades como Roma, Bolonia y Venecia. Los conciertos publicados a inicios del siglo XVIII por el boloñés Giuseppe Torelli (1658-1709), el veneciano Tomaso Albinoni (1671-1751) y el romano Arcangelo Corelli (1653-1713) pertenecen al género *concerto grosso*, caracterizado por sus efectos de contraste entre la orquesta y un pequeño grupo solista. Estos conciertos se ofrecían originalmente para engalanar grandes solemnidades de la corte y de la iglesia, tanto en espacios cerrados como al aire libre, convocando en ocasiones a varias decenas de músicos.

La publicación en 1711 de la colección de conciertos *L'estro armonico*, op.3 de Antonio Vivaldi (1687-1741) inauguró una nueva modalidad: el concierto solista, en el que la parte solista adquirió un mayor relieve, tanto por su virtuosismo como por convertirse en el verdadero hilo conductor de la obra. Los *concerti grossi*⁷ de Corelli arraigaron en las islas británicas, iniciando allí una fuerte tradición que tuvo continuidad en la obra de Handel y otros autores, mientras en la Europa continental decayó el interés hacia 1740. El concierto solista, por su parte, arraigó pronto en los estados germánicos y en el conjunto de la Europa continental (con una penetración más tardía en España y Francia), y se mantuvo durante todo el siglo como un género dinámico y en continua evolución.

CONCIERTO. En la Música es un concurfo de mas de dos voces ajustadas fobre un canto llano: y afsi pueden fer à tres, à quatro, à cinco y mas voces. Puedenfe tambien formar fobre baxo y fobre tiple.

LISTA DE
REPRODUCCIÓN
DE SPOTIFY:

4 7 10

20

[Enlace a la playlist
de Spotify](#)



Materiales de
ampliación:



[Los orígenes y el
estilo del concerto
grosso](#)



[«La primavera»
y el renacimiento
vivaldiano en el siglo
XX](#)

7 El plural de *concerto grosso* es *concerti grossi*.



Nicolaes Aartman, *Reunión musical*, ca. 1750, Ámsterdam, Rijksmuseum

2.1.B La sinfonía

La palabra “sinfonía” deriva del griego *syn* (junto) y *phone* (sonido) y fue empleada durante el siglo XVII y buena parte del XVIII como un término comodín para referirse a cualquier tipo de composición polifónica cuyas partes (vocales o instrumentales) tuvieran una importancia equiparable, a diferencia de lo que ocurre con el *concerto grosso* o el concierto solista. El término “sinfonía” no se impuso en la música orquestal hasta el último tercio del siglo XVIII, coexistiendo hasta entonces con otras denominaciones como “obertura”, “sonata” o “concierto”. La sinfonía fue en sus inicios un género muy versátil: sirvió como introducción a óperas y piezas teatrales, como apertura y/o cierre de conciertos, para solemnizar o ambientar reuniones académicas e incluso (en los países católicos) para acompañar la misa.

Los hitos más destacados en el desarrollo de la sinfonía se encuentran en Milán durante la década de 1730 y en la corte de Mannheim durante las décadas de 1740 y 1750, con compositores como Giovanni Battista Sammartini (1700-1775) y Johann Stamitz (1717-1757), respectivamente. Las sinfonías tempranas eran bastante breves (unos 6-10 minutos), constaban de tres movimientos y estaban escritas para orquesta de cuerda. Con el tiempo, incrementaron su duración, añadieron un cuarto movimiento e incorporaron más instrumentos de viento. La posición de Viena como puente entre Italia y las cortes alemanas, sus fuertes vínculos políticos y culturales con París, y su excepcional nivel de mecenazgo musical, permitieron que este género alcanzara un extraordinario grado de desarrollo en esta ciudad durante la década de 1780, gracias al talento de Haydn y Mozart, cuyas sinfonías de madurez elevaron el prestigio de este género a un nivel hasta entonces desconocido.

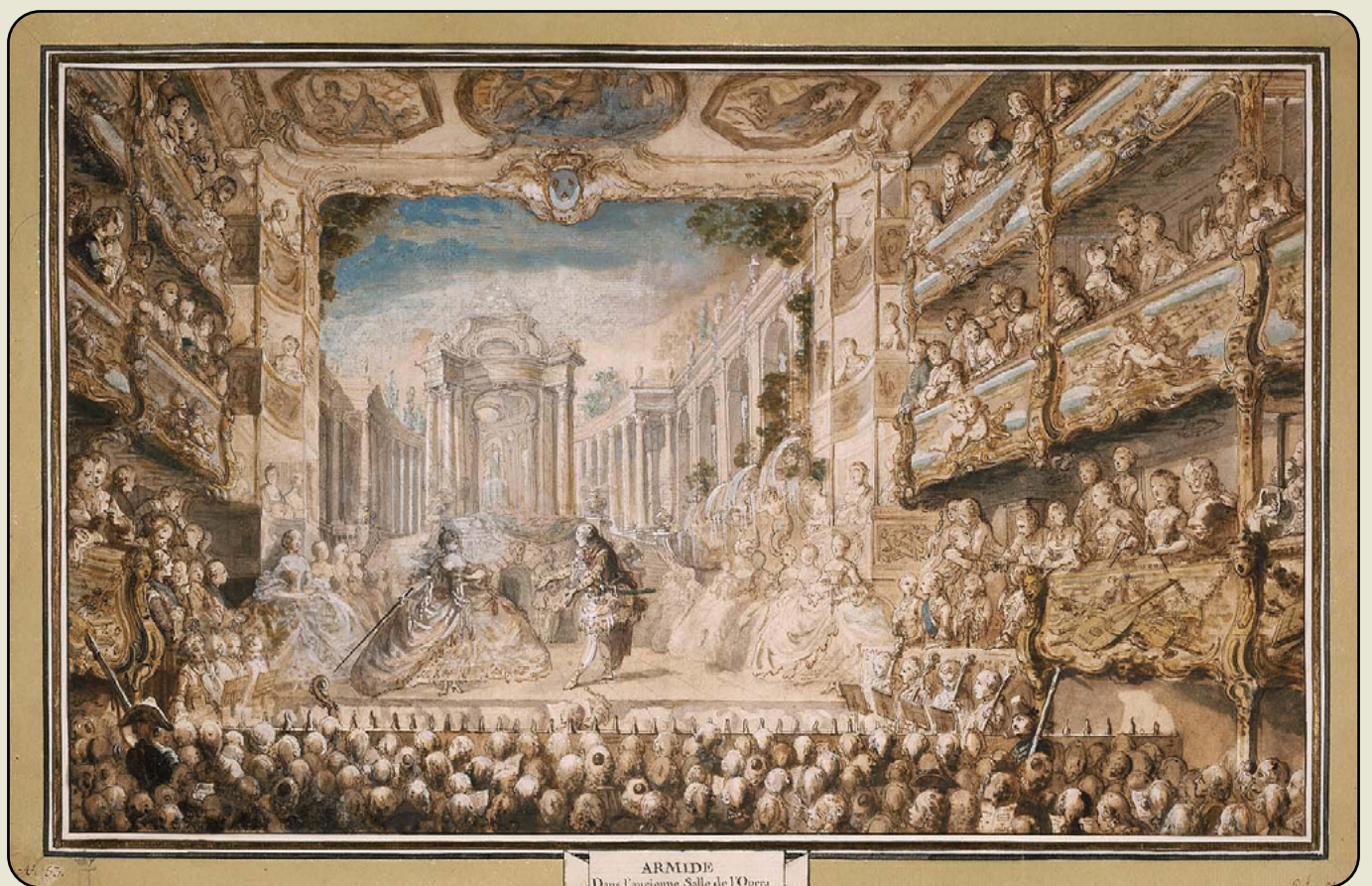
SYMPHONIA. f. f. La conforancia, y union, que refulta de muchas voces concordes. Oy fe ufa freqüentemente por el concierto de inf-trumentos músicos. Es voz Griega.

LISTA DE
REPRODUCCIÓN
DE SPOTIFY:



Materiales
de ampliación:
[Los orígenes italianos
de la sinfonía: de
Nápoles a Milán](#)





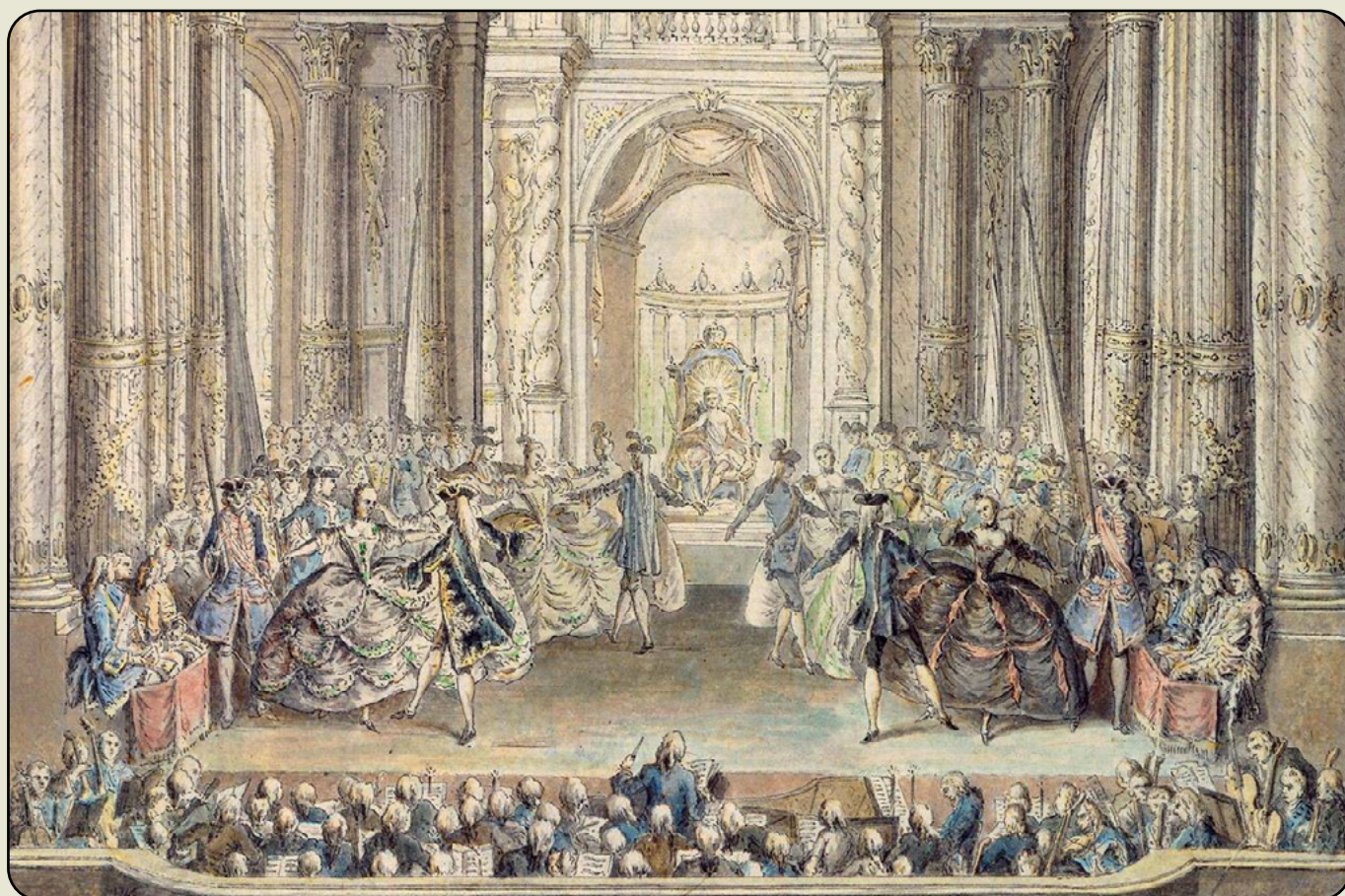
Gabriel de Saint-Aubin, *Representación de "Armide" de Lully en la Academia Real de Música*, 1761, Boston, Museum of Fine Arts

2.2 EL SIGLO DE LA ÓPERA SERIA Y LA ÓPERA BUFA

A lo largo del siglo XVIII, la ópera italiana se cultivó de forma regular en unas sesenta cortes y ciudades de Europa central, así como en los reinos de España, Portugal, Inglaterra, Dinamarca, Suecia y Rusia. Debido a las diferencias lingüísticas y culturales y al control estatal sobre las producciones operísticas, Francia evitó la penetración de la ópera italiana y mantuvo su propia tradición de ópera en lengua francesa (la *tragédie en musique*). La ópera de corte (tanto italiana como francesa) estaba dirigida a las clases altas, dado que las clases medias no podían pagar las entradas, aunque ocasionalmente se celebraron representaciones gratuitas para “todos los ciudadanos” en cortes como Viena o Brunswick.

En algunas grandes ciudades, como Nápoles, Venecia, París, Viena, Madrid, San Petersburgo o Londres, se desarrollaron nuevas tradiciones operísticas dirigidas a las clases medias que ampliaron hacia abajo el espectro social de las audiencias gracias a su predilección por los asuntos cómicos, ambientados en escenarios cotidianos, y a una música a menudo más sencilla. La más importante de estas tradiciones fue la ópera bufa que, gracias a la red internacional tejida por los músicos italianos, se expandió por toda Europa desde mediados de siglo y acabó por desplazar la hegemonía de la ópera seria. Otros géneros populares incluyeron la *ballad opera* en Inglaterra, la *comédie mêlée d'ariettes* (u ópera cómica) en Francia, el *singspiel* en los países germánicos y la tonadilla en España, que se distinguieron por la utilización de las lenguas locales y la alternancia de escenas habladas con números cantados.

OPERA. (ópera) f. f. Qualquiera obra enredada y larga, ya fea de manos ù de ingenio. Es voz Latina y del estílo familiar.



Charles-Nicolas II Cochin, *Representación del ballet-comedia “La princesa de Navarra” en Versalles, con motivo del matrimonio de Luis Delfín de Francia con María Teresa de España, en Versalles, 1746*

2.2.A La ópera seria

La ópera seria fue una institución clave del siglo XVIII, ya que sirvió como un importante punto de encuentro para las clases altas y se erigió en un destacado objeto de debate cultural, en el que se entrelazaron consideraciones artísticas, políticas y sociales, reflejando así las tensiones y dinámicas de poder de la época. Aunque para el año 1700 se percibía aún como un espectáculo exótico destinado a entretener a los turistas en Italia, hacia la mitad del siglo se había consolidado como el formato teatral más suntuoso y apreciado en toda Europa.

Cantada íntegramente en italiano y basada en asuntos heroicos o trágicos de la Antigüedad, la ópera seria contaba con numerosos atractivos: música, hermosos trajes y decorados, así como las voces más admiradas y cotizadas del momento, principalmente sopranos y castrados⁸. Dotados de la potencia pulmonar de un hombre adulto y el registro vocal de un niño, por haber sido castrados antes de la pubertad, estos cantantes podían alcanzar notas muy altas y realizar complejas ornamentaciones vocales.

Aunque este género hunde sus raíces en la ópera italiana del siglo anterior⁹, fue a partir de 1720 cuando adquirió su idiosincrasia definitiva, destacando por la importancia de las arias, el virtuosismo vocal y la brillantez de la escritura orquestal. Sin embargo, su progreso se vio limitado por el conservadurismo institucional que lo caracterizaba, especialmente en lo que respecta a los libretos, que permanecieron fieles al canon establecido por Pietro Metastasio (1698-1782), lo que eventualmente contribuyó a su lenta pero inevitable decadencia.

LISTA DE
REPRODUCCIÓN
DE SPOTIFY:

6 13 19

TRAGEDIA. f. f. Antiguamente entre los Gentiles era la cancion de varios hymnos en loor de Bacho, fabulosa Deidad, en memoria de la muerte de un cabron, que hacía gran daño en las viñas, el qual sacrificaron à este Dios. Despues fue la tragedia representacion fiera de las acciones ilustres de los Príncipes, y Héroes.

Materiales de
ampliación:



[La reforma operística de Gluck explicada en ejemplos](#)

⁸ En italiano, *castrato* (pl. *castrati*).

⁹ La ópera nació alrededor del año 1600 en Italia como un entretenimiento cortesano.



Antoine Watteau, *Los comediantes italianos*, 1720, Washington, National Gallery of Art

2.2.B La ópera bufa

El nacimiento de la ópera bufa¹⁰ está ligado al Teatro dei Fiorentini en Nápoles, que desde 1709 se especializó en la difusión de un nuevo género en dialecto napolitano, con argumentos cómicos y personajes inspirados en la *Commedia dell'arte*, e interpretado por cantantes ajenos al circuito de la ópera aristocrática. Este escenario pronto rivalizó con el Teatro San Bartolomeo, hogar de la ópera seria, atrayendo a buena parte de su audiencia. Hacia la década de 1720, el género se extendió a otros teatros napolitanos, consolidándose gracias a compositores de ópera seria como Alessandro Scarlatti (1660-1725) y Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), quienes contribuyeron indistintamente a ambos géneros.

Durante la década de 1740, en Venecia, el libretista Carlo Goldoni (1707-1793) y el compositor Baldassare Galuppi (1706-1785) redefinieron la ópera bufa, añadiendo una escritura vocal más sofisticada y destacando los finales de acto con múltiples personajes y escenas musicales conectadas, prescindiendo de los recitativos intermedios. Sus personajes arquetípicos incluyeron el astuto criado, el amante ingenuo, la dama coqueta y el padre autoritario, entre otros. Hacia la década de 1750, el género había iniciado una imparable carrera por toda Europa y hacia 1780 era cultivada por numerosos compositores no italianos, como el español Vicente Martín y Soler (1754-1806) o el austríaco Wolfgang Amadeus Mozart. Gracias a su capacidad de adaptación, la ópera bufa logró superar a la ópera seria en popularidad a final del siglo, tanto entre las clases altas como entre las clases medias.

LISTA DE
REPRODUCCIÓN
DE SPOTIFY:

47 50

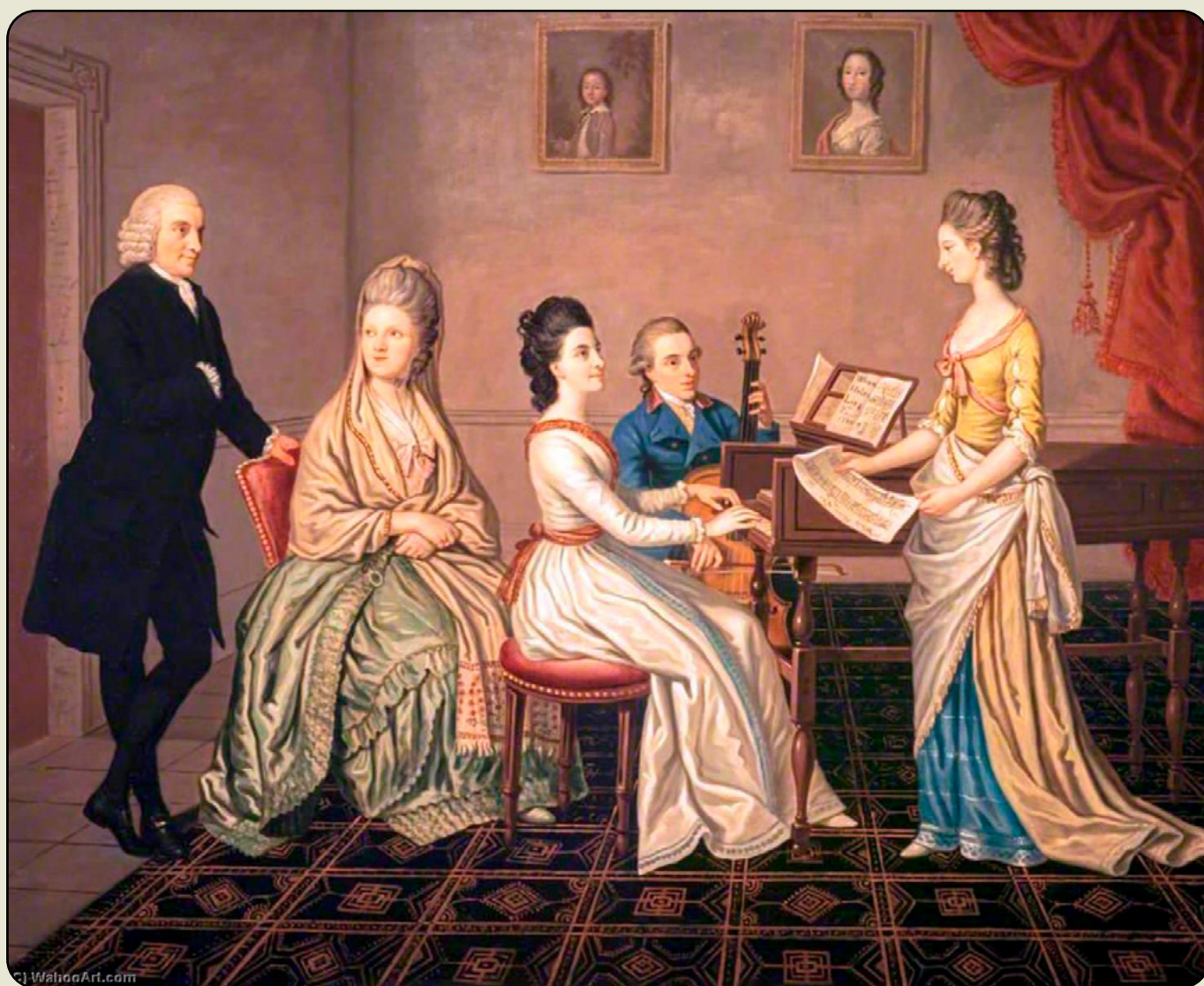
BUFON. f. m. El truhán, juglár ò gracioso, que con sus palabras, acciones y chocarrerías tiene por oficio el hacer reir: y se llama así, porque entre otras muchas indecencias y moléstias que sufre esta baxísima fuerte de gente, es una el henchir la boca de viento, y recibir en los carrillos hinchados à mano abierta un golpe que les hace arrojar el viento, el qual al salir forma un sonido como de bufido.

Materiales de
ampliación:



[Tres números de
Las bodas de Figaro](#)

10 Del italiano *opera buffa* (pl. *opere buffe*).



David Allan, Lord Alva, James Erskine y su familia, 1780, Edimburgo, National Galleries Scotland

2.3 EL SIGLO DE LA BURGUESÍA

La Ilustración puede entenderse, desde una perspectiva actual, como una guerra cultural entre la burguesía y la aristocracia. Esto se debe a que promovió valores racionalistas, científicos y de igualdad que desafiaron el estatus, la autoridad y los privilegios tradicionales de la nobleza. En el Antiguo Régimen, la aristocracia y la Iglesia gozaban de un trato jurídico y fiscal favorable, que incluía exenciones de impuestos y acceso exclusivo a ciertos cargos y honores, mientras que la burguesía, compuesta por comerciantes, banqueros, industriales y profesionales, carecía de esos privilegios, a pesar de financiar en gran medida al estado. Estas desigualdades alimentaron tensiones sociales y políticas que desencadenaron reformas y movimientos revolucionarios en muchos países europeos a finales del siglo XVIII.

El creciente poder económico de la burguesía durante el siglo XVIII fue también un motor fundamental para la transformación del gusto musical, en una medida difícil de sobreestimar. A diferencia de las clases altas, que podían disponer de músicos profesionales a su servicio, las clases medias debían interpretar ellas mismas la música en sus hogares. Así, la música doméstica (o de cámara) se adaptó progresivamente al gusto burgués sustituyendo los gestos altisonantes de la música teatral y la complejidad contrapuntística de la música de iglesia por la gracia y el sentimiento de la melodía, realzada mediante un acompañamiento sencillo y transparente. Los instrumentos de tecla (como el clavecín y, posteriormente, el piano) ocuparon un espacio central en muchos hogares de clase media, por la facilidad con que podían imprimir en esta música diversos estados de ánimo.

BURGES. f. m. El vecino ò natural de alguna Villa ò Ciudad. Es voz tomada, y de poco tiempo acá introducida del Francés *Bourgeois*, que significa esto mismo.



Pablo Minguet e Yrol, portada de *Reglas y Advertencias Generales*, 1752

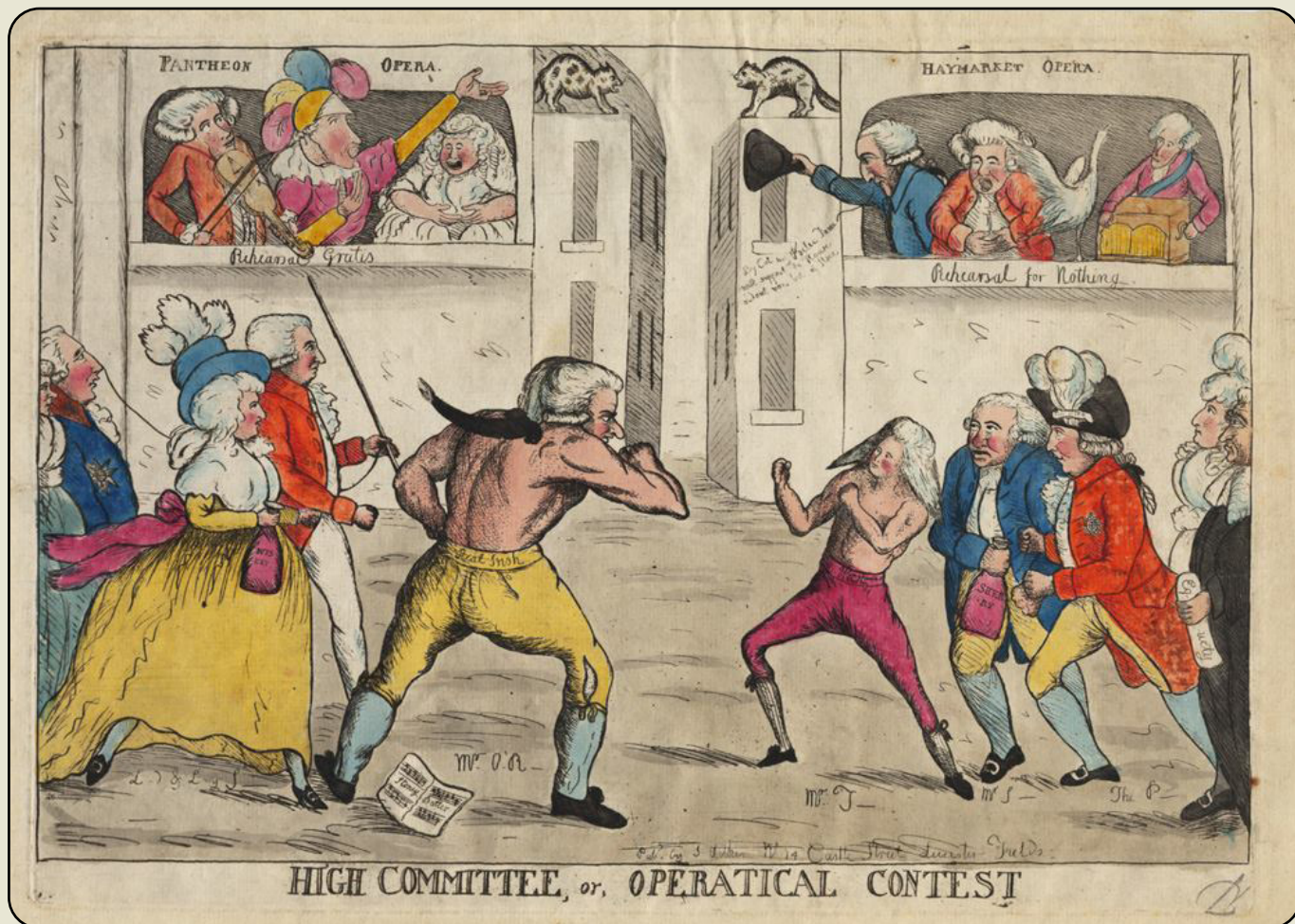
2.3.A. El enfoque científico en la música

El *Tratado de armonía* de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), publicado en 1722, fue novedoso en su enfoque científico porque basó sus teorías en principios físicos y matemáticos, y explicó por vez primera las propiedades acústicas de los acordes. A diferencia de tratados anteriores aún muy influyentes como el *El melopeo y maestro* (1613) de Pietro Cerone, que se apoyaban en gran medida en la teoría musical griega y en proporciones matemáticas desconectadas de la práctica musical, Rameau introdujo conceptos como el bajo fundamental y la función de los acordes, proponiendo una teoría de la armonía más sistematizada y práctica.

Los avances filosóficos y científicos del siglo XVII impulsaron una revisión de los principios historiográficos en el siglo XVIII. Antes, la historia de la música era dominio principalmente de teólogos y científicos, quienes privilegiaban fuentes como las bíblicas, grecorromanas y paleocristianas, centrándose en aspectos eruditos, matemáticos y morales, y propagando una narrativa de “decadencia” musical a partir de cierto punto histórico. Sin embargo, las nuevas historias de la música, como las de John Hawkins (1719-1789) y Charles Burney (1726-1814) en la década de 1770¹¹ fueron escritas por hombres de letras que hicieron suya la idea de “progreso”, emplearon una gama más amplia de fuentes documentales y prestaron una mayor atención a la música de tiempos recientes. Estas obras a menudo enfrentaron en su discurso la “música moderna” con la “música antigua”, frecuentemente personificadas por la “música italiana” y la “música francesa”, respectivamente.

CIENCIA. f. f. Conocimiento cierto de alguna cosa por sus causas, y principios: por lo qual se llaman así las Facultades, como la Theología, Philosophía, Jurisprudencia, Medicina, y otras.

11 John Hawkins: *A General History of the Science and Practice of Music* (Londres, 1776) y Charles Burney: *A General History of Music* (Londres, entre 1776 y 1789).



James Aitken, *Alto comité o Pelea operística*, 1791, Londres, Victoria and Albert Museum

2.3.b Las querellas musicales

Una querella, en el contexto del siglo XVIII, se refiere a un intenso debate público, a menudo en forma de intercambio de panfletos, artículos y escritos, sobre temas culturales, artísticos o literarios. Estas disputas solían involucrar a intelectuales, artistas y críticos, y reflejaban las diferencias de opiniones y gustos de la época, a menudo con soterradas implicaciones políticas. Por ejemplo, en *El teatro a la moda* (1720), Benedetto Marcello realizó una crítica despiadada de todos los aspectos de la ópera seria y su entorno social: la artificialidad de los argumentos, el formato estereotipado de la música y la vanidad de los cantantes. Los debates operísticos se intensificaron en Francia con la querella de los bufones (1752-1754), que enfrentó a los defensores de la ópera francesa y la ópera italiana, y la querella entre gluckistas y piccinnistas (1775-1779), centrada en la reforma operística liderada por Christoph Willibald Gluck (1714-1787).

Numerosos debates del siglo XVIII giraron en torno a la calidad técnica y expresiva de la música contemporánea en comparación con la de los compositores consagrados. Dentro de esta dinámica se movieron las críticas de Charles Avison (1709-1770) a la música de Handel¹² y las de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) a la de Rameau,¹³ quienes las consideraban complicadas y carentes de sentimiento. En una querella análoga, el jesuita español Antonio Eximeno (1729-1809) defendió el *Stabat mater* de Pergolesi frente a las críticas del padre Martini (1706-1784), destacando la capacidad de esta obra para conmover a través de su sencillez y expresión emocional directa.¹⁴

LISTA DE
REPRODUCCIÓN
DE SPOTIFY:

22 32 35

QUERELLA. f. f. Sentimiento, queja, expresión de dolor. Viene del Latino *Querela*.

¹² *An Essay on Musical Expression* (Londres, 1752).

¹³ *Lettre sur la musique française* (París?, 1753).

¹⁴ *Dubbio di. D. Antonio sopra il Essemplare o sia Saggio fondamentale pratico del M. R. P. M. Giovanni Battista Martini* (Roma, 1775).



Gabriel Jacques de Saint-Aubin, *Duo musical*, ca. 1772, The Fine Arts Museums of San Francisco

3. Los ámbitos musicales en el siglo XVIII

3.1 LA EDUCACIÓN BURGUESA Y LA MÚSICA DE CÁMARA

Durante el siglo XVIII, la burguesía emuló a la aristocracia adoptando muchas de sus costumbres, que incluían la educación musical de los hijos y la participación en los salones musicales; reuniones privadas animadas mediante conciertos, recitales y otros eventos culturales. A su vez, la aristocracia también fue adoptando algunos aspectos de la vida burguesa, como el contacto más directo entre padres e hijos, prescindiendo de la intermediación de la servidumbre. Este intercambio cultural entre clases sociales influyó especialmente en el ámbito de la música de cámara, donde los hábitos burgueses desempeñaron un papel crucial en el desarrollo de nuevos géneros, como la sonata para violín e instrumento de tecla o el cuarteto de cuerda.

Desde principios del siglo XVIII, las sonatas de violín con bajo continuo mostraron ser poco adecuadas para el disfrute doméstico debido a su dependencia del cifrado armónico, que no era accesible para músicos aficionados.¹⁵ La creciente costumbre de instruir a las mujeres en los instrumentos de tecla y a los hombres en el violín llevó a la sustitución de estas sonatas por una modalidad más adecuada: la sonata para violín y clavecín o piano.¹⁶ Este género se convirtió en toda una institución que facilitó a las familias establecer un marco aceptable para promover el encuentro entre jóvenes de diferentes sexos. Por su parte, el cuarteto de cuerda eclosionó en Austria durante la década de 1760 y se convirtió en unas décadas en un importante punto de encuentro para aficionados musicales de sexo masculino.

LISTA DE
REPRODUCCIÓN
DE SPOTIFY:



EDUCACION. f. f. La crianza, enseñanza y doctrina con que se educan los niños en sus primeros años. Es tomado del Latino *Educatio*.

¹⁵ A este género pertenecen las sonatas de violín de Corelli, Vivaldi o Handel, entre otras muchas.

¹⁶ A este género pertenecen las sonatas de violín de Mondonville (pionero del género), Johann Christian Bach o Mozart.



Georg Balthasar Probst, *Alegoría del oído*, Colección privada

3.2 EL MECENAZGO ARISTOCRÁTICO

Pese al avance de la burguesía en numerosos ámbitos musicales a lo largo del siglo XVIII, la primacía de la aristocracia y las monarquías se mantuvo prácticamente incólume en al menos dos áreas: la ópera seria y el patronazgo. Las temáticas de la ópera seria, que proyectaban sobre las clases dominantes atributos como la virtud, la valentía y el honor, cumplían una función legitimadora con respecto al despotismo ilustrado. Las cortes reales y los teatros patrocinados por la nobleza eran los principales escenarios para estas producciones, lo que subrayaba su estatus exclusivo y su función como vehículos de propaganda política y cultural.

Algunos de los mecenas musicales más destacados del siglo fueron rey Felipe V de España, el rey Federico II de Prusia, también conocido como Federico el Grande, quien no solo fue patrón de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), hijo de Johann Sebastian Bach, sino también un notable flautista y compositor aficionado; la noble francesa Madame de Pompadour, patrocinadora de Jean-Philippe Rameau y mediadora en la querella de los bufones; el príncipe Nikolaus Esterházy, patrón de Haydn durante casi tres décadas; el Infante Luis de Borbón (hermano del rey Carlos III), patrón de Luigi Boccherini (1743-1805) durante tres lustros; o la reina María Antonieta, artífice del desembarco de Gluck y de la ópera reformada en París.

LISTA DE
REPRODUCCIÓN
DE SPOTIFY:

17 37 40
51

MECENAS. f. m. El Príncipe o Caballero que favorece, patrocina y premia a los hombres de letras.



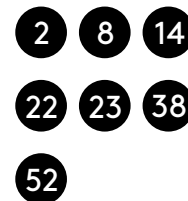
Edward Edwards, *Commemoración de Georg Friedrich Händel*, ca. 1790, New Haven, Yale Center for British Art

3.3 EL LEGADO ECLESIAÍSTICO

Durante el siglo XVIII, las iglesias continuaron desempeñando un papel central en la vida musical de Europa y América. En las pequeñas poblaciones, las iglesias locales fueron a menudo también el principal centro musical, por poco que contaran con un organista o coro estable. En las grandes ciudades, las catedrales y grandes iglesias podían adornar la liturgia con majestuosas demostraciones corales y orquestales, compitiendo en brillantez y espectacularidad con la ópera. Aparte de las iglesias, la música sacra ocupó un lugar importante en los conciertos públicos, especialmente a través de géneros como el oratorio. Gracias a sus libretos de inspiración bíblica, los oratorios sortearon la prohibición que pesaba sobre otro tipo de músicas en periodos del año como la Cuaresma, en los que quedaban prohibidos todos los espectáculos de carácter no religioso.

El variable grado de conservadurismo de las diferentes comunidades religiosas, dependiente de variables regionales y socioeconómicas, explica la diversidad estilística de la música sacra de esta época. En muchos casos, el ámbito eclesiástico se convirtió en un refugio para prácticas musicales más o menos anticuadas. Así, la música sacra preservó repertorios y técnicas centenarias en declive, como el canto llano (en el ámbito católico), el *cantus firmus* o la fuga, formas que coexistieron con fórmulas musicales más recientes, como las arias operísticas o los acompañamientos orquestales en estilo de *concerto grosso* o de sinfonía. Estas tensiones estilísticas provocaron numerosos debates en torno a las cualidades exigibles a la música sacra, como los provocados por el *Stabat mater* (1736) de Pergolesi.

LISTA DE
REPRODUCCIÓN
DE SPOTIFY:



IGLESIA. F. f. La Congregación de los Fieles, regida por Chrifto y el Papa fu Vicário. Llámase Cathólica, que quiere decir univerfal, Apostólica, y Romána por citar la Silla del Vicário de Chrifto, y Cabéza visíble de la Igléfia el Sumo Pontífice en la Ciudad de Roma, donde la colocó San Pedro.



David Allan (1744-1796): *The Penny Wedding* [La boda del pequique], 1795, Edimburgo, Scottish National Gallery Of Modern Art

3.4 EL PAISAJE SONORO POPULAR

Nuestro conocimiento de la música popular del siglo XVIII es fragmentario y disperso, debido a que esta música se transmitió principalmente a través de la tradición oral. Conocemos estos repertorios a través de recopilaciones de canciones como *La clef des chansonniers*¹⁷ de Jean Baptiste Christophe Ballard (1674-1750) o *Wit and Mirth: Or Pills to Purge Melancholy*¹⁸ de Thomas D'Urfey (1653-1723), dos importantes fuentes de la canción popular francesa e inglesa, respectivamente. La música de baile la conocemos a través de publicaciones como *The Dancing Master*, con varios cientos de melodías con sus respectivos bailes. En España, conservamos fuentes similares, aunque más modestas, que contienen decenas de contradanzas, minuets, fandangos y seguidillas que reflejan la popularidad y variedad de los bailes en la península ibérica.

Los arreglos y las obras basadas en temas populares constituyen una fuente indirecta de estos repertorios. La *Música nocturna de las calles de Madrid* (ca.1780) de Luigi Boccherini se encuentra entre las obras más originales de este género ya que recrea un paisaje sonoro que incluye las campanas de las iglesias, el rezo del avemaría, las guitarras de los ciegos, el bullicio de los jóvenes y toques militares. Otro hito de este género lo encontramos en los más de 400 arreglos de canciones escocesas, galesas e irlandesas realizados por Joseph Haydn entre 1791 y 1804 para diversos editores en Londres y Edimburgo.

LISTA DE
REPRODUCCIÓN
DE SPOTIFY:



PUEBLO. f.m. El Lugar ò Ciudad que está
poblado de gente.

¹⁷ *La clave de los cancioneros o Recopilación de vaudevilles de hace más de cien años* (París, 1717).

¹⁸ *Ingenio y alegría: O píldoras para purgar la melancolía* (última edición: Londres, 1719-20).



4. Las mujeres en la música del siglo XVIII

La sociedad europea del siglo XVIII experimentó condiciones materiales muy diferentes a las actuales. Aproximadamente el 80% de la población residía en áreas rurales, ajena a las transformaciones del gusto musical que hemos visto. La elevada mortalidad infantil¹⁹ y la economía agraria incentivaban tener más hijos para asegurar una mayor mano de obra. Sin embargo, incluso entre las clases altas y medias, se consideraba crucial controlar la sexualidad femenina para asegurar la legitimidad de los herederos y la continuidad del linaje familiar. Todos estos factores, arraigados en una densa red de inercias sociales y culturales, relegaron a las mujeres a la crianza de los hijos, coartando sus oportunidades de desarrollo profesional.

Durante el siglo XVIII, las mujeres que lograron acceder a cuotas de poder semejantes a las de los hombres lo hicieron principalmente como viudas encargadas del patrimonio familiar o como herederas sin hermanos varones. Asimismo, algunas mujeres de la nobleza y la alta burguesía alcanzaron paridad y gran influencia política y económica a través del mecenazgo artístico y una diplomacia paralela a la formal. Fuera de estos círculos privilegiados, solo las artes escénicas ofrecieron auténticas oportunidades de emancipación profesional para las mujeres. Actrices, cantantes y bailarinas podían alcanzar fama y reconocimiento exhibiendo sus habilidades de manera profesional. Sin embargo, estas profesiones solían conllevar una imagen pública de dudosa integridad sexual, debido a los estereotipos y prejuicios de la sociedad hacia las mujeres que actuaban en público o eran visibles en el escenario.

LISTA DE
REPRODUCCIÓN
DE SPOTIFY:

3 33 41

MUGER. f. f. Criatura racional del sexo femenino. Es del Latino *Mulier*, que significa lo mismo.

Imagen: Philippe Mercier, *El sentido del oído*, New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection

¹⁹ La tasa de mortalidad infantil, que se refiere al porcentaje de niños nacidos vivos que fallecían antes de cumplir un año, se estima entre el 25% y el 30% en Europa durante el siglo XVIII.



Marguerite Gérard, *La lección de piano*, 1785-87, Nueva York, Shickman Gallery

4.1 FEMINISMO EN EL SIGLO XVIII

La *Declaración de los derechos de la mujer*, redactada en 1791 por la escritora Olympe de Gauges en el fragor de la Revolución francesa, es quizá el documento histórico más antiguo en plasmar las aspiraciones feministas por la igualdad de derechos como un verdadero cuerpo político. Aunque las aspiraciones de De Gauges se vieron trágicamente frustradas (ella fue guillotizada en 1793 y el sufragio femenino en Francia no fue reconocido hasta 1944), la educación de las mujeres constituyó un asunto extensamente debatido durante las últimas décadas del siglo, con algunas voces sobresalientes abogando por una educación que fuera más allá de las habilidades domésticas tradicionales. En esta línea se expresaron autoras muy diversas, como la filósofa y escritora inglesa Mary Wollstonecraft (1759-1797) o la escritora española Josefa Amar y Borbón (1749-1833), entre otras muchas.

Las apreciaciones de estas autoras acerca de la práctica musical femenina no son demasiado sustanciales, pero coinciden en otorgar a las jóvenes la capacidad de tomar sus propias decisiones. La española, pese a considerar el cultivo de la música menos provechoso que el de las letras, señala que “será conveniente que aprendan la música las que tengan afición y disposición para ello”. También recomienda el baile “en cuanto sirve para agilizar el cuerpo, y dar más gracia a sus movimientos”.²⁰ Por su parte, la inglesa observa cómo la música puede “proporcionar el placer más racional y delicado”, y aconseja que si una hija posee talento musical, “no se permita que permanezca desaprovechado”.²¹

DERECHO. f. m. Lo que dicta la naturaleza, mandó la Divinidad, definió nuestra Santa Madre la Iglesia, constituyeron las gentes, establece el Príncipe, supremo legislador en sus dominios, ò ordéna la Ciudad ò el Pueblo para su gobierno privado, ò introduce la costumbre. Viene del Latino *Diréctum*.

20 *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*, 1790.

21 *Pensamientos sobre la educación de las hijas*, 1787.



Marco Ricci, *Ensayo de una ópera*, 1709, New Haven, Yale Center for British Art

4.2 LA MUJER Y LA MÚSICA EN EL TEATRO

En el siglo XVIII, se produjeron avances significativos con respecto a la presencia de las mujeres en los escenarios. Artistas como Faustina Bordoni (1697-1781) y Caterina Gabrielli (1730-1796) destacaron en la ópera seria, elevando el estatus social y el perfil público de su profesión como cantantes. En el ámbito de la danza, varias bailarinas obtuvieron reconocimiento no solo por sus cualidades interpretativas, sino también por las innovaciones que introdujeron. Marie Sallé (1709-1756), por ejemplo, fue aclamada por la expresividad y sensibilidad de sus interpretaciones, mientras que María Medina (1769-1821) destacó al final del siglo como una de las primeras artífices de la fusión entre la escuela española de baile y el naciente lenguaje del ballet.

En el ámbito teatral del siglo XVIII, encontramos situaciones singulares protagonizadas por artistas femeninas. En las óperas napolitanas tempranas, las mujeres interpretaron habitualmente papeles tradicionalmente masculinos, como amantes apasionados y jóvenes descarados, desafiando las normas de género establecidas.²² Un caso aún más singular se dio en Madrid, en una modalidad de espectáculo que intentó salvar la distancia entre la preferencia de la corte borbónica por la ópera seria y el gusto del público madrileño por la zarzuela, de contenido más ligero y accesible. Estas producciones, representadas en los teatros públicos madrileños, contaron con libretos de ópera seria de Metastasio traducidos y adaptados al gusto español, provistas de diálogos hablados en lugar de recitativos, y fueron interpretadas principalmente por elencos femeninos, en reemplazo de los más artificiosos (y onerosos) *castrati*.

TRAVESTIDO, DA. adj. Disfrazado, ò encubierto con algun trage, que hace que se desconozca el fugeto, que ufa de él. Es voz de poco ufo.

[Enlace a infografía
teatros madrileños](#)



22 El Cherubino de *Las bodas de Figaro* de Mozart es un ejemplo tardío de esta práctica.



Gabriele Bella, *La cantata delle orfanelle per i duchi del nord*, ca. 1700, Venecia,
Pinacoteca Querini Stampalia

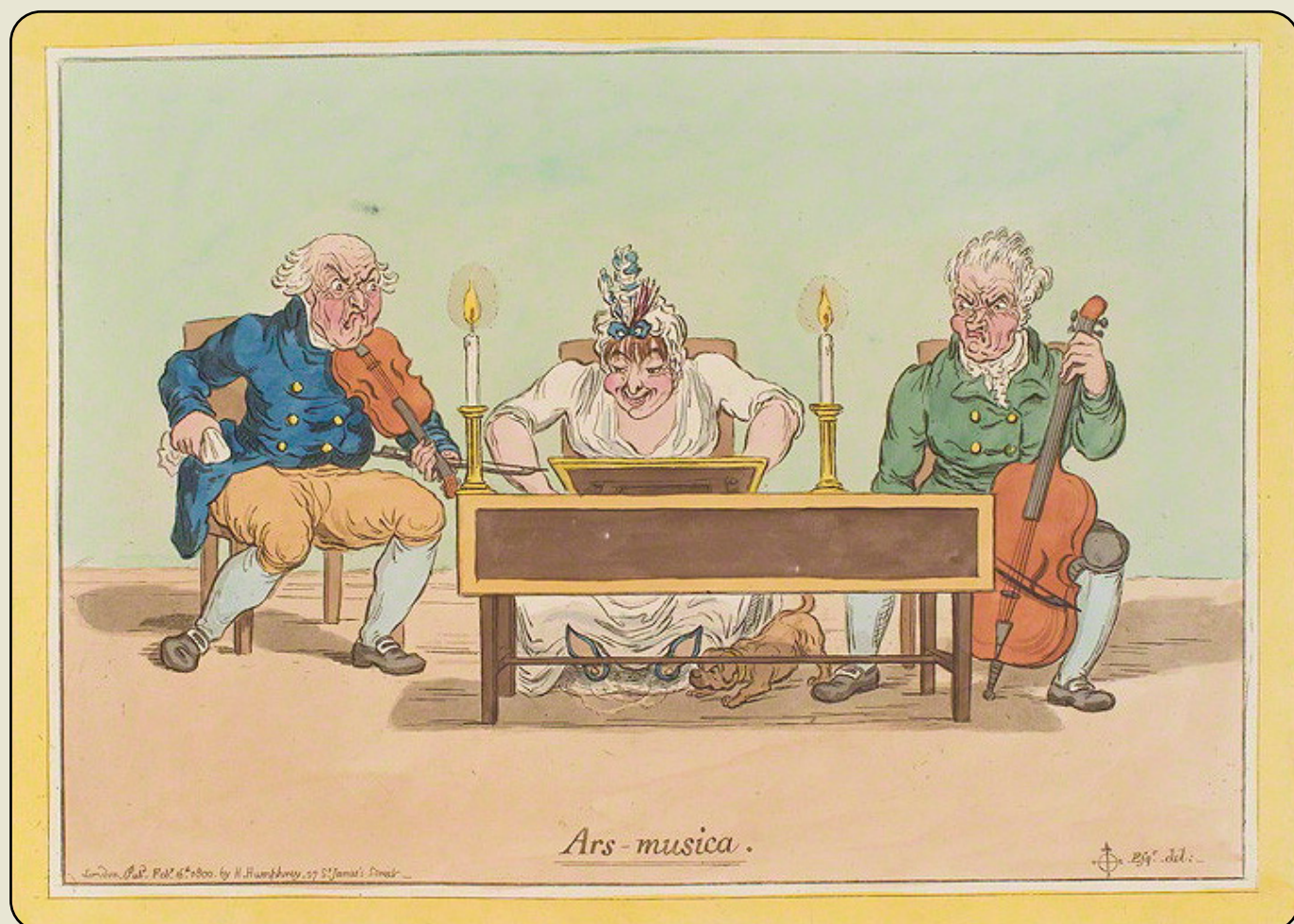
4.3 LA MUJER Y LA MÚSICA EN LA IGLESIA

La prohibición oficial de que las mujeres cantaran en las iglesias católicas se remonta al Papa León IV en el siglo IX. Aunque esta prohibición decayó en 1770, la inercia la mantuvo vigente en muchos lugares hasta bien entrado el siglo XIX. La excepción más notable a esta prohibición se produjo, desde la Edad Media, en espacios exclusivamente femeninos como los conventos, algunos de los cuales destacaron precisamente por su actividad musical. Los hospicios femeninos venecianos (*ospedali* en italiano), florecieron entre 1720 y 1780 gracias a los conciertos ofrecidos por las internas, que actuaban en galerías elevadas detrás de rejas que ocultaban su presencia al público. El Ospedale della Pietà, donde Antonio Vivaldi ejerció como profesor por más de tres décadas, fue cuna de destacadas artistas, como la violinista y compositora Anna Maria della Pietà (1696-1782).

Fuera de estos ámbitos, la participación de solistas femeninas está documentada en Francia desde finales del siglo XVII, así como en las capillas de las cortes de Dresde y Viena desde la década de 1720. Aunque a lo largo del siglo estas situaciones se volvieron cada vez menos excepcionales, la incorporación de mujeres a los coros eclesiásticos, en sustitución de los niños encargados tradicionalmente de las partes agudas, solo se generalizó mucho después. En algunos casos no llegó a materializarse hasta el siglo XX. No obstante, sabemos que, en el norte de Alemania, esta práctica comenzó hacia la década de 1710, siempre y cuando no hubiera niños cantores disponibles.²³ La participación de mujeres en los coros de un oratorio inglés no se permitió hasta 1773, en una interpretación de *Judith* de Thomas Arne en Londres.

CHORO. f. m. En su riguroso y proptio significado vale multitud de gente, que se junta para cantar y regocijarse, o aplaudir, alabar y celebrar alguna cosa.

23 Christine A. Colin ("Exceptions to the Rule: German Women in Music in the Eighteenth Century", 1994), Laura Stanfield Prichard ("What Did Women Sing? A Chronology concerning Female Choristers", 2013).



James Gillray, *Ars musica*, 1800, Londres, National Portrait Gallery

4.4 LA MUJER Y LA MÚSICA EN EL HOGAR

Durante el siglo XVIII, las jóvenes de buenas familias solían recibir una educación para prepararlas como futuras esposas y madres. Esta educación se centraba en habilidades domésticas, como la costura, la gestión del hogar y la supervisión del personal doméstico. Además, se les enseñaba música, especialmente la interpretación del clavecín o el piano, lo cual se consideraba una cualidad atractiva para la vida social y matrimonial. Los salones, casi siempre organizados por mujeres, se convirtieron en un importante escaparate de las últimas tendencias musicales. Sin embargo, la música de salón a menudo se percibió como trivial y amateur. Géneros como la sonata para tecla, aunque más serios, también compartieron esta connotación.

Estas circunstancias explican que el mercado doméstico y pedagógico de las sonatas clásicas fuera principalmente femenino, como lo ilustra el ejemplo de Carl Philipp Emanuel Bach, quien en 1770 publicó un conjunto de sonatas “à l’usage des dames”.²⁴ Del mismo modo, muchas sonatas clásicas contienen dedicatorias a mujeres, por lo general a excelentes pianistas, como es el caso de Haydn con respecto a Katharina y Marianna Auenbrugger y Therese Jansen, o de Mozart con respecto a Theresia von Trattner, Barbara von Ployer y Josepha Barbara von Auernhammer. Algunas de estas mujeres, como Marianna Auenbrugger (1759-1782), Therese Jansen (1770-1843) y Barbara von Ployer (1765-1811), no solo sobresalieron como intérpretes, sino que también incursionaron eventualmente en la composición y desarrollaron una activa carrera concertística, principalmente en el ámbito privado de los salones y academias. Mariana Martínez (1744-1812) también destacó en estos ambientes musicales.

CLAVICORDIO. f. m. Instrumento de cuerdas de alambre, à las quales hieren unas plumillas fuertes ò clavétes, movidos de las teclas, segun y como las toca el que ufa de este instrumento: el qual es à la forma de un cymbalo, por lo que otros le llaman Clavicymbalo.

24 Para uso de las damas.



5. El concierto y el repertorio musical

El programa *En el salón de una mecenas: clásicos y populares en el siglo XVIII* tiene lugar en la residencia de un personaje ficticio, Francisca de Solís y Fresneda, duquesa de Campomayor. La acción se distribuye en cuatro jornadas,²⁵ y tiene como asunto la organización de unos juegos florales²⁶ de arte y música que habrán de servir a la duquesa para demostrar al mundo la competencia de las mujeres en el arte musical.

Los juegos florales culminarán con la entrega de un premio financiado mediante suscripción pública.²⁷ La trama atraviesa todo tipo de vicisitudes, entre ellas un funeral, un cumpleaños y una lección de baile. La ganadora de este certamen, será la compositora vienesa de origen español Mariana Martínez (Marianne von Martines, en las fuentes austríacas), cuya *Sinfonía en Do mayor* sirve, a lo largo de sus tres movimientos, como hilo conductor del programa.

Imagen: Francisco de Goya, *La duquesa de Alba de blanco*, 1795, Palacio de Liria, Fundación Casa de Alba

25 En el teatro clásico español, una “jornada” se refiere a cada una de las divisiones principales de una obra dramática, equivalente a los actos en el teatro contemporáneo. Las comedias y tragedias del Siglo de Oro español, suelen estar estructuradas en tres jornadas. Cada jornada marca una unidad de acción dentro de la obra y suele desarrollarse en un lugar y tiempo relativamente continuos.

26 Los juegos florales (del latín, *ludi floreales*) fueron certámenes literarios que tienen sus orígenes en la antigua Roma, donde se celebraban como festividades en honor a la diosa Flora. En el siglo XIX, los juegos florales resurgieron en Cataluña y Valencia, donde se convirtieron en importantes eventos culturales y literarios vinculados con la *Renaixença*, movimiento que promovió la revitalización de la lengua y cultura catalanas.

27 En el siglo XVIII, la financiación por suscripción consistía en la preventiva de ejemplares de libros o entradas para conciertos, donde los compradores adelantaban el pago para financiar la producción o el evento. Este método tenía un carácter específicamente burgués, ya que permitía a la clase media acceder a productos culturales y participar en su financiación de una forma que hoy podríamos comparar con el micromecenazgo.



Francisco de Goya, *El majo de la guitarra*, 1779, Museo del Prado

5.1 FOLÍAS Y FANDANGOS: IMPROVISACIÓN Y MÚSICA POPULAR

5.1.A. La Folía de España

Las folías y los fandangos revelan sus orígenes folclóricos a través de tres vías principales: 1) las descripciones literarias, que apuntan además al origen portugués de la folía e hispanoamericano del fandango; 2) que ambos géneros se difundieran principalmente a través de la guitarra, un instrumento característico de las clases populares; y finalmente, 3) que ambos géneros utilizan estructuras armónicas simples y repetitivas que facilitan la participación y el acompañamiento improvisado.

Las primeras folías publicadas lo hacen en Italia en el siglo XVII, y están escritas para guitarra. En la década de 1670, el esquema armónico de la folía adquirió su forma definitiva en la corte francesa, a la vez que esta danza se da a conocer en Europa como “la folía de España”. Este nuevo tipo de folía apareció en nuestro país en la obra para guitarra de Gaspar Sanz (1674) y se utilizó como base para numerosos conjuntos de variaciones a lo largo del siglo XVIII, entre ellos los de Corelli (1700) para violín, Marais (1701) para viola da gamba, Vivaldi (1705) para orquesta y C.P.E. Bach (1778) para teclado.

LISTA DE
REPRODUCCIÓN
DE SPOTIFY:

1

FOLIAS. f. f. ufado regularmente en plural. Cierta danza Portuguesa en que entran varias figuras con fonájas y otros instrumentos, que tocan con tanto ruido y el fón tan aprefurado, que parece están fuera de juicio.



Lorenzo Baldissera Tiepolo, *Una pareja elegante de Madrid*, ca. 1770

5.1.B. El Fandango del Quinteto con guitarra de Luigi Boccherini

Los ejemplos más antiguos de fandangos conservados en notación son puramente instrumentales y consisten en variaciones de carácter improvisatorio sobre la progresión armónica del fandango. Esta progresión, basada en la alternancia de dos acordes (generalmente Re menor y La mayor) a ritmo de 3/4, la encontramos en el fandango de Santiago de Murcia (1673-1739), maestro de guitarra de la reina María Luisa Gabriela de Saboya, compuesto antes de 1732. El dueto “Tempestad grande” de la zarzuela *Vendado amor es, no es ciego* (1744) de José de Nebra (1702-1768) es uno de los muchos fandangos que podemos encontrar en el teatro musical español de esta época. El *Fandango de Soler*,²⁸ para instrumento de tecla y de fecha de composición incierta (hacia el tercer cuarto del siglo XVIII), incluye un sugestivo ostinato en el bajo e incorpora algunos episodios (también llamados “subidas”) que aportan variedad a las variaciones. Finalmente, el fandango para guitarra y cuarteto de cuerda de Boccherini, compuesto en 1798, es un prodigio de efectos instrumentales, especialmente en la parte del violonchelo.

LISTA DE
REPRODUCCIÓN
DE SPOTIFY:

28 39 51

FANDANGO. f. m. Baile introducido por los que han estado en los Reinos de las Indias, que se hace al fón de un tañido mui alegre y festivo.

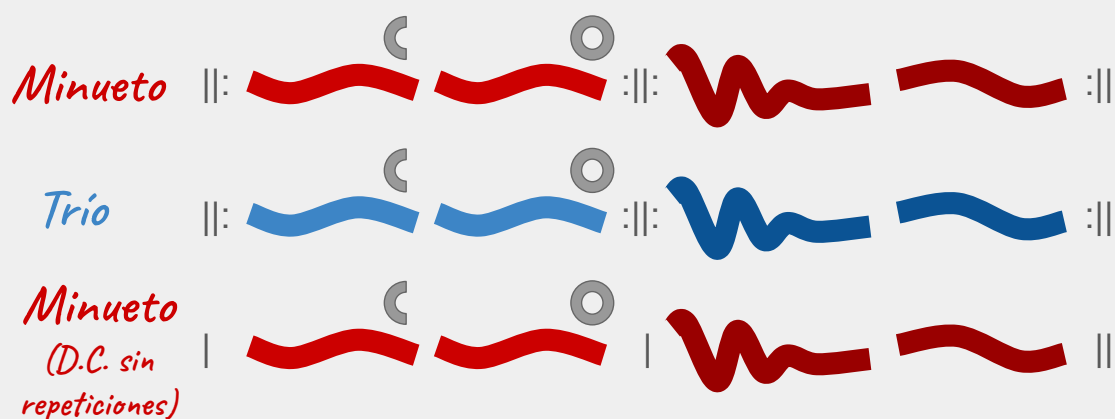
Materiales de
ampliación:



[Tres fandangos del
siglo XVIII: Murcia,
Soler y Boccherini](#)

28 Esta obra, conservado en el manuscrito M 921/6 de la Biblioteca Nacional de Catalunya, se atribuye comúnmente a Antonio Soler (1729-1783).

[Estructura del minueto en Sol del Álbum de Anna Magdalena Bach]



Este minueto está estructurado en frases de 8 compases de duración. Consta de un minueto y un trío, más la vuelta del minueto sin repeticiones. La primera sección del minueto y del trío consisten en un periodo binario formado por una frase abierta (no conclusiva) y otra cerrada (conclusiva). La segunda sección del minueto y del trío constan también de dos frases, la primera de las cuales modula a una tonalidad cercana mientras la segunda vuelve a la tonalidad principal.

5.2 EL UNIVERSO GALANTE: MINUETOS Y RONDÓS

5.2.A. El Minueto en Sol del Álbum de Ana Magdalena Bach

Voltaire, filósofo ilustrado francés, escribió que “ser galante, en general, significa buscar agradar”. La moda por lo galante asaltó las cortes europeas desde principios del siglo XVIII, y conecta tanto con el rococó francés²⁹ como en la práctica social de origen italiano del *cicisbeo*.³⁰ En lo musical, el término “galante” se refiere a la música con melodías ligeras y fraseo periódico. Este estilo musical, que se originó en la música de cámara, se extendió desde la década de 1730 a los ámbitos orquestal y operístico, y de manera indirecta, al religioso, decayendo a partir de la década de 1770. Las formas periódicas de danza, como el minueto, generalmente se componen de frases musicales regulares de 4, 8 o 16 compases y se estructuran mediante repeticiones y yuxtaposición de frases contrastantes.

LISTA DE
REPRODUCCIÓN
DE SPOTIFY:

16 24 37

29 El arte rococó se caracteriza por su elegancia, ornamentación y temas ligeros. Antoine Watteau, uno de sus principales exponentes, capturó este espíritu en sus pinturas de fiestas galantes.

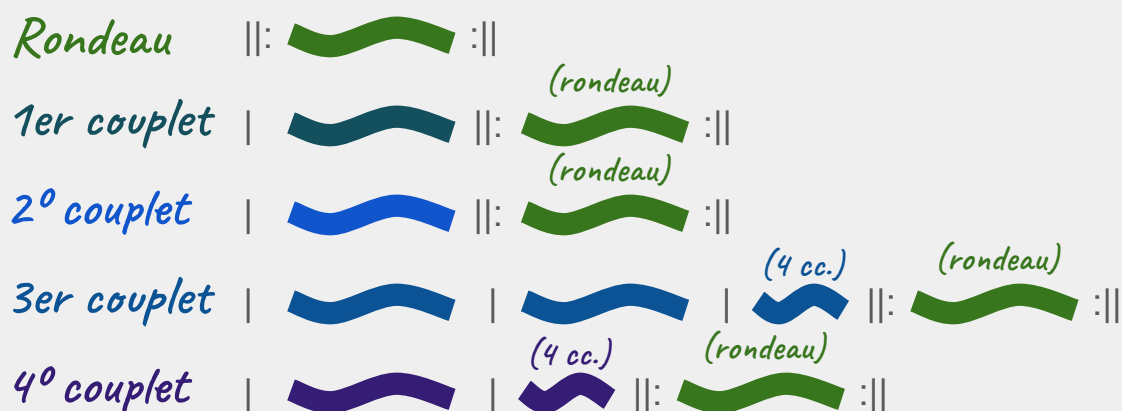
30 El *cicisbeo* era por lo común un joven soltero y culto que acompañaba y atendía a la esposa de un aristócrata en eventos sociales. Este hombre, escogido del entorno del esposo, actuaba como galanteador y sirviente, permitiendo al esposo dedicarse a sus asuntos personales.

Materiales de
ampliación:



[Dos minuets del
Álbum de Anna
Magdalena Bach
\(análisis\)](#)

[Estructura de la Forlane de François Couperin]



La *Forlane* de François Couperin tiene forma de *rondeau* con cuatro *couplets*; el *rondeau*, de 8 compases de duración, se interpreta al principio y después de cada *couplet* (en esta interpretación lo hace siempre la primera vez en un instrumento solista y la segunda en *tutti*). El primer y el segundo *couplet* constan de una frase de 8 compases. El tercer *couplet* es, con dos frases de 8 compases y un eco de 4, el más largo de la obra. El cuarto (en modo menor) consta de una frase de 8 compases y un eco de 4.

5.2.B. Rondeau de Carl Philipp Emanuel Bach

El *rondeau* (o rondó) es una forma musical basada en la alternancia de un estribillo instrumental (*rondeau*) con coplas contrastantes (*couplets*). Gozó de gran popularidad en Francia durante los siglos XVII y XVIII, apareciendo en el ballet, la ópera, la música orquestal, en las piezas para clavecín y en las sonatas para violín. François Couperin (1668-1733) fue el maestro indiscutible del *rondeau* para clavecín, seguido por Rameau, quien estandarizó el diseño de dos coplas en sus obras. Aunque rotulado como *Rondeau in tempo di minuetto*, la pieza de Carl Philipp Emanuel Bach incluida en el programa es, en realidad, un minueto.

LISTA DE
REPRODUCCIÓN
DE SPOTIFY:



Materiales de
ampliación:



[Un rondeau -Les
sauvages- de
Rameau \(análisis\)](#)

ganf. Christliches Abend-Lied /
on. 2. Sich dem Schutz des Allerhöchsten zu
 befehlen.

Werde munter mein Gemüte / vñ je
 Daß ihr preisset Gottes Güte / die er

Sinne geht herfür / Da er mich den ganzen
 hat gethan an mir / 5

Tag / für so mancher schwerer Plag / hat er

halten und beschützet / daß mich Satan

nicht beschmizet.

2.

Lob und Danck sey dir gesungen
 Vater der Barmherzigkeit
 Daß mir ist mein Werck gelungen
 Daß du mich für allem Leyd

Und

5.3 EL UNIVERSO SACRO: CORALES E HIMNOS

5.3.A. Coral “Jesus bleibet meine Freude”, BWV 147 de Johann Sebastian Bach

La música sacra (música compuesta para la liturgia o con textos de inspiración religiosa) se expresó, por lo común, en estilos musicales conservadores. La forma musical de las composiciones sacras suele adherirse estrechamente al texto al que da soporte, de acuerdo con la estética de los motetes de siglos anteriores. También en continuidad con tradiciones musicales que se remontan al Renacimiento, estas obras suelen contar con episodios en estilo imitativo o fugado, y reviven a menudo técnicas como la parodia (composiciones que se basan en una obra preexistente) o el *cantus firmus* (cuando añaden polifonía a una melodía litúrgica). La fantasía coral “Jesus bleibet meine Freude”, que corona la cantata BWV 147 de Bach, utiliza como *cantus firmus* la melodía “Werde munter, mein Gemüthe” [Alégrate, alma mía], compuesta por Johann Schop (1590-1667) y publicada en el tercer álbum de sus *Himmlische Lieder* [Cánticos celestiales], publicados en Lüneburg, 1642.

LISTA DE
REPRODUCCIÓN
DE SPOTIFY:



Materiales de
ampliación:



[Una fantasía coral de
J.S. Bach \(«Wachet
auf» BWV 140\)](#)



Enoch Seeman, *Retrato de Jorge II de Inglaterra*, c. 1730, Royal Collection

5.3.B. Anthem “Zadok the Priest” de Georg Friedrich Handel

La liturgia anglicana comprende dos tipos de cantos que cumplen funciones muy diferentes, pero que se traducen en castellano de forma equívoca con el mismo término “himno”. Por un lado, el *hymn* es un repertorio de cantos congregacionales que conforman el núcleo de la liturgia anglicana. Por otro lado, el *anthem* es una obra coral más compleja cuyo texto y música son compuestos *ex profeso* para una ocasión determinada, y que son interpretadas por el coro, no por la congregación. El *anthem* “Zadok the Priest” fue compuesto para la coronación del rey Jorge II en 1727 y, desde entonces ha sido cantado en la coronación de todos los monarcas británicos. Su estructura musical está íntimamente vinculada a la ceremonia de unción del rey, concebida como la coreografía que escenifica el acto en el cual Dios confiere el poder al monarca. Así, la introducción orquestal evoca el misterio de la presencia divina, las palabras “Zadok the Priest” constituyen la revelación del poder de Dios, y las palabras “And all the people” la celebración por la unción del monarca.

LISTA DE
REPRODUCCIÓN
DE SPOTIFY:

17

Vídeo



[Interpretación del
anthem “Zadok
the Priest” en la
coronación de Carlos
III de Inglaterra](#)



The musical score consists of four staves, each beginning with a numbered, colored cloud icon:

- Staff 1 (Blue cloud 1):** Treble clef, C major key signature, 4/4 time. It begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a trill (*tr*) on the second measure, and ends with a fortissimo (*ff*) dynamic.
- Staff 2 (Orange cloud 2):** Treble clef, C major key signature, 4/4 time. It begins with a trill (*tr*) on the second measure.
- Staff 3 (Green cloud 3):** Treble clef, C major key signature, 4/4 time. It begins with a pianissimo (*pp*) dynamic and a trill (*tr*) on the second measure.
- Staff 4 (Orange cloud 4):** Treble clef, C major key signature, 4/4 time. It begins with a trill (*tr*) on the second measure.

5.4 LA OBERTURA (O SINFONÍA) EN DO MAYOR DE MARIANA MARTÍNEZ

La compositora vienesa de origen español Mariana Martínez es un perfecto ejemplo de estilo clásico vienés, el estilo que se ha venido estudiado durante más de dos siglos tomando como modelo casi exclusivo la obra de apenas tres compositores: Haydn, Mozart y Beethoven. Compuesta hacia mediados de la década de 1770, la obra es contemporánea de las sinfonías 50-69 de Haydn y las sinfonías 20-29 de Mozart. Sus tres movimientos, rápido-lento-rápido, tienen forma de sonata.

5.4.A. Primer movimiento (*Allegro spiritoso*)

La forma de sonata consta de tres secciones: exposición, desarrollo y recapitulación. La **repetición de la exposición**, si la hubiera, se indica mediante una barra de repetición, como ocurre en el primer y el tercer movimiento de la sinfonía de Martínez. La exposición es la sección encargada de presentar los materiales temáticos del movimiento en cuestión, moviéndose al mismo tiempo desde la tonalidad principal (o tonalidad de partida) a una segunda tonalidad (tonalidad secundaria).³¹

Este primer movimiento ilustra una modalidad primitiva de forma sonata, denominada también **sonata binaria**, en el que el desarrollo (sección con cambios de tonalidad) y la recapitulación (sección final de retorno a la tonalidad principal) recorren en su conjunto la misma secuencia de temas musicales establecido previamente en la exposición.

[Escucha la sinfonía:](#)

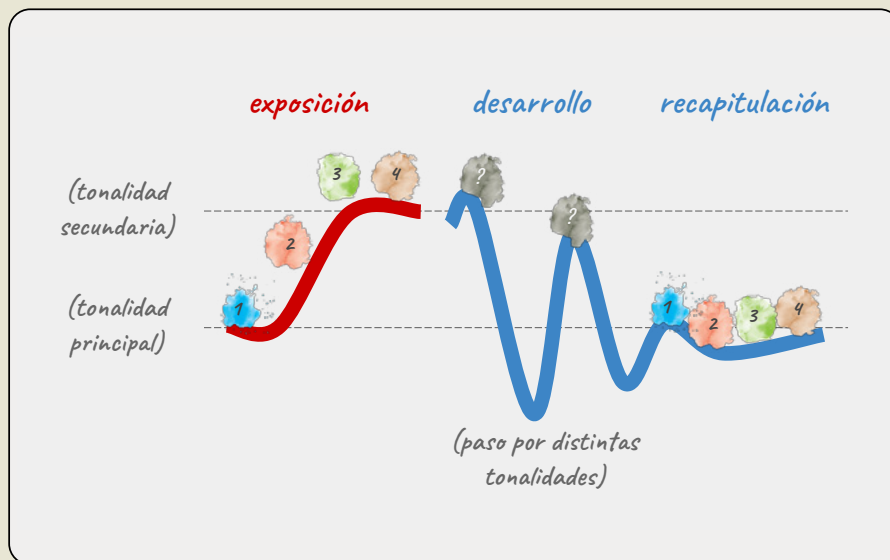


Materiales de ampliación:



[Una sinfonía de Mariana Martínez](#)

³¹ Las tonalidades principal y secundaria del 1er movimiento de la sinfonía son Do mayor y Sol mayor, respectivamente.



Four measures of music in 3/4 time, each with a numbered icon and dynamic markings:

- Measure 1 (blue icon):** Treble clef, key of D major. Notes: D4 (half), E4-F4 (quarter), G4 (half). Dynamics: *p* (piano) and *f* (forte).
- Measure 2 (red icon):** Treble clef, key of D major. Notes: A4 (half), B4 (quarter), C5 (half). Dynamics: *p* and *f*. Includes a trill (*tr*) on the final note.
- Measure 3 (green icon):** Treble clef, key of D major. Notes: D5 (half), E5-F5 (quarter), G5 (half). Dynamics: *p* and *f*. Includes a trill (*tr*) on the final note.
- Measure 4 (orange icon):** Treble clef, key of D major. Notes: A5 (half), B5 (quarter), C6 (half). Dynamics: *p* and *f*. Includes a trill (*tr*) on the final note.

Three measures of music in 3/8 time, each with a numbered icon and dynamic markings:

- Measure 1 (blue icon):** Treble clef, key of D major. Notes: D4 (quarter), E4-F4 (eighths), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). Dynamics: *f* (forte).
- Measure 2 (red icon):** Treble clef, key of D major. Notes: D4 (quarter), E4-F4 (eighths), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). Dynamics: *ff* (fortissimo).
- Measure 3 (green icon):** Treble clef, key of D major. Notes: D4 (quarter), E4-F4 (eighths), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). Dynamics: *ff*. Includes a sextuplet (*6*) and a triplet (*3*) on the final notes.

5.4.B. Segundo y tercer movimiento

Los movimientos segundo y tercero ilustran la modalidad de forma de sonata más característica del Clasicismo vienés: la **sonata completa** o con recapitulación. En esta modalidad, la sección de desarrollo suele utilizar libremente los materiales temáticos de la exposición (en cualquier orden y casi nunca todos ellos), sin embargo la recapitulación sí recorre todos los materiales temáticos de la exposición, comenzando enfáticamente con el primero y siguiendo normalmente el orden original.

El segundo movimiento (*Andante ma non troppo*) no establece la repetición de la exposición,³² pero el tercero (*Allegro spiritoso*) sí lo hace.³³

32 Las tonalidades principal y secundaria del 2º movimiento de la sinfonía son Sol mayor y Re mayor, respectivamente.

33 Las tonalidades principal y secundaria del 3er movimiento de la sinfonía son Do mayor y Sol mayor, respectivamente.

Materiales de
ampliación:



[Una sinfonía de Mariana Martínez](#)

I love my Love in secret.

204 * My Sandy gied to me a ring, Was a' be-let wi' diamonds fine; But I gied him a far better thing, I gied my heart in pledge o' his ring. My Sandy O, my Sandy O, My bony, bony Sandy O; Tho' the love that I owe to thee I dare na show, Yet I love my love in secret my Sandy O.

My Sandy brak a piece o' gowd,
While down his cheeks the salt tears rowd:
He took a hauf and gied it to me,
And I'll keep it till the hour I die.
My Sandy O &c.

But ah Miranda without thee,
Nor spring, nor summer smiles on me,
All lonely in the secret shade,
I mourn thy absence, charming insid.

Same Tune.

THE smiling plains profusely gay,
Are dress'd in all the pride of May,
The birds on ev'ry spray above,
To rap-part, wake the vocal grove.

O soft as love! as honour fair,
Serenely sweet as vernal air,
Come to my arms for you alone,
Can all my absence past atone.
O come! and to my bleeding heart,
The sov'reign balm of love impart:
Thy presence lasting joy shall bring,
And give the year eternal spring.

5.5 UNA CANCIÓN ESCOCESA PARA CANTAR TODOS JUNTOS

La duquesa de Campomayor, protagonista del programa y organizadora de los juegos florales que constituyen el nudo de esta fantasía anacrónica en cuatro jornadas, **propondrá al público que cante con ella** y con los músicos el estribillo de una canción folclórica escocesa que aparece ya recogida en diversas fuentes del siglo XVIII: *I Love My Love in Secret*, recopilada en 1789 por Robert Burns e incluida un año después en el tercer volumen del *Scots Musical Museum* del editor James Johnson.

Poeta nacional escocés y pionero del movimiento romántico, Burns no se limitó a transcribir las letras y melodías de las canciones, sino que las editó según su propio criterio artístico, adaptándolas así al gusto de la época. Sus letras conservaban una o dos estrofas, el estribillo, una línea, o en ocasiones solo el nombre de la melodía, recomponiendo el resto y adaptándolo a alguna melodía tradicional, que no necesariamente tenía por qué pertenecer al texto original. Haydn arregló esta melodía por encargo del editor William Napier en 1792.

[Escucha la
canción:](#)



[Enlace a la
partitura:](#)



Estrofa (duquesa)

Canta un pájaro al sentir del alba la luz
Canta aquél que disfruta de la juventud.
Bailamos y brindamos por la vida y la amistad...
al comenzar la fiesta vamos a cantar.

Estribillo (todos)

Algo aquí dentro de mí intenta florecer,
disfrazado de canción, te busca a ti.
Mis ojos, mis oídos se alimentan de tu voz...
pues la música es mi vida, tú eres mi gran amor.

I Love My Love in Secret

Joseph Haydn

ESTROFA

Agudo

Can-taun pá-ja-roal sen-tir del al - ba la luz, can-taa-quel que dis-fru - ta de la ju-ven-tud, bai - la-mos y brin-da-mos por la

Medio

Grave (Fa#)

Ukelele

C F D G C F C F C

ESTRIBILLO

A.

vi - day laa-mis-tad, al co-men-zar la fies - ta va-mos to - dos a can-tar. Al - goa - quí den-tro de mí in - ten - ta flo - re - cer, dis - fra -

M.

G.

Uke.

F D G C F C F C C F D G

A.

za-do de can-ción te bus - caa ti, mis o - jos mis o - í - dos sea - li - men-tan de tu voz, pues la mú - si-caes mi vi-da, tú e - res mi gran a-mor.

M.

G.

Uke.

C F C F C F D G F C F C

6. Actividades

6.0 MATERIALES DIDÁCTICOS

Todas las actividades que proponemos están organizadas en torno a un centro de interés: una **línea temporal con 52 audios** de entre uno y dos minutos con todas las audiciones necesarias para el desempeño de las tareas. El alumnado dispondrá de dispositivos que le permitan navegar por esta línea temporal y escuchar los audios.

En función de las diferentes actividades, se utilizará algún material didáctico específico:

- Una **sinfonía electrónica en cuatro movimientos**: cuatro mezclas de audiciones extraídas de la línea temporal, estructuradas según cuatro líneas temáticas:
 - Música popular
 - Música doméstica o de cámara
 - Música teatral
 - Música sacra
- Un **cuestionario** de quizizz.com.
- Una **lista de reproducción** de Spotify.

Dependiendo del número y tipo de actividades seleccionadas, las actividades propuestas necesitarán entre una o cuatro sesiones para su realización.

[ENLACE AL TIMELINE](#)

[Link al Timeline](#)



[Enlace a la playlist de Spotify](#)



6.1 ¿QUIÉN QUIERE SER MILLONARIO?

Esta actividad tiene como objetivo que el alumnado comience a familiarizarse con la línea temporal y sus audiciones. Consiste en la realización de un test en línea a través de la plataforma quizizz.com.

1. Presentaremos la línea temporal al alumnado, enseñándoles a navegar a través de sus elementos (eje temporal, textos y audios). Explicaremos también la correspondencia entre las distintas líneas del eje temporal y los colores con algunas de las principales áreas culturales europeas del siglo XVIII: Islas británicas (verde), Francia (azul), España (rojo), Italia (naranja) y Estados germánicos (morado) [5’].
2. Dividiremos el alumnado en grupos. Cada grupo actuará como un único concursante. Dispondrán de un dispositivo por grupo para consultar la línea temporal. [5’].
3. Facilitaremos a cada grupo la serie de diez preguntas, cada una con sus cuatro respuestas, que habrán de resolver. Dispondrán de media hora para encontrar las respuestas con ayuda de la línea temporal. Según vayan encontrando las respuestas, las irán anotando [30’].
4. Al cabo de la media hora, o cuando todos hayan terminado, llega la hora de verificar las respuestas en quizizz.com.. Cada grupo introducirá sus respuestas en un único dispositivo. Recomendamos realizar el cuestionario en la pantalla del aula en el modo ‘Sesión en vivo’ → ‘Ritmo del profesor’ [10’].



[Link al Timeline](#)



[Link al Quizizz](#)



- ❶. Escucha estas audiciones de la línea temporal y señala cuál de ellas podría estar inspirada en la música popular:

A. Valls (1702)	B. Bononcini (1722)
C. Naudot (1749)	D. St-Georges (1778)

- ❷. Escucha estas audiciones de la línea temporal y señala cuál de ellas podría ser música para tocar en los hogares:

A. Vivaldi (1711)	B. Handel (1727)
C. Nebra (1744)	D. Mozart (1781)

- ❸. Escucha estas audiciones de la línea temporal y señala cuál de ellas podría ser música para acompañar un espectáculo teatral con sobrecogedores efectos visuales:

A. Jacquet de La Guerre (1707)	B. <i>The Dancing Master</i> (1728)
C. Gluck (1761)	D. Haydn (1792)

- ❹. Escucha estas audiciones de la línea temporal y señala cuál de estas obras NO fue compuesta para ser interpretada en la iglesia:

A. J. S. Bach (1723)	B. Pergolesi (1736)
C. C. P. E. Bach (1764)	D. Haydn (1798)

- ❺. Escucha estas audiciones de la línea temporal y señala en cuál de ellas unas voces imitan a otras en polifonía (fuga):

A. Vivaldi (1713)	B. Zelenka (1738)
C. Anna Bon (1756)	D. Martín y Soler (1786)

- ❻. Escucha estas audiciones de la línea temporal y señala cuál de ellas tiene forma de danza y, por esta razón, su ritmo es marcado y sus frases son regulares:

A. Lites (1708)	B. Rameau (1739)
C. Gossec (1759)	D. Haydn (1787)

7. Escucha estas audiciones de la línea temporal y señala cuál de ellas está construida sobre un ostinato o una estructura armónica repetitiva:

A. Albinoni (1707)	B. Marais (1723)
C. J. S. Bach (1742)	D. Grétry (1782)

8. Escucha estas audiciones de la línea temporal y señala cuál de ellas NO está inspirada en la música popular:

A. <i>Wit and Myrth</i> (1720)	B. Telemann (1733)
C. Soler (1770)	D. Boccherini (1780)

9. Escucha estas audiciones de la línea temporal y señala cuál de estas obras NO pertenece a una ópera:

A. Vinci (1730)	B. Handel (1742)
C. Mozart (1782)	D. Cimarosa (1792)

10. Escucha estas audiciones de la línea temporal y señala cuál de ellas NO es música de cámara:

A. Mondonville (1734)	B. Sammartini (1750)
C. Haydn (1787)	D. Boccherini (1798)

6.2 UNA SINFONÍA ELECTRÓNICA DEL SIGLO XVIII

Una vez que el alumnado se ha familiarizado con la línea temporal mediante la realización de la actividad anterior, dedicaremos una segunda sesión a profundizar en ella. Lo haremos utilizando, además de la línea temporal, las cuatro audiciones que componen *Una sinfonía electrónica del siglo XVIII*, un *remix* de música del siglo XVIII en cuatro movimientos realizado por Santi Vega (*aka* The Big Blind), un joven productor madrileño.

La tarea consistirá en distribuir cada uno de los cuatro movimientos de esta sinfonía a sendos grupos de trabajo. Cada movimiento de esta sinfonía está concebido como una mezcla o *mashup*³⁴ de 4 o 5 temas musicales del siglo XVIII que los alumnos podrán encontrar en la línea temporal. Cada uno de los movimientos se centra en un ambiente musical concreto: música popular, música teatral (ópera y ballet), música doméstica (o de cámara) y música sacra. Cada grupo deberá localizar las audiciones de música del siglo XVIII que han sido utilizadas en su movimiento de la sinfonía electrónica. Para ello hará uso de la línea temporal, prestando atención a las audiciones y los textos, y confiando en su conocimiento o intuición para descartar las obras que no deberían formar parte de la mezcla.

[Canal de SoundCloud de The Big Blind](#)



34 Un *mashup* (también llamado *mash up*, *mash-up*, *bastard pop* o *pop bastardo*) es una obra creativa, por lo general en forma de una canción, creada mediante la combinación de dos o más piezas musicales empleando técnicas de *collage* o de mezcla. Es frecuente sobre todo en el entorno musical del *hip hop* y algunos estilos de la música electrónica (fuente: Wikipedia).

Materiales de ampliación:



[Un álbum electrónico: Unrequited Self Love Story](#)



BRUCE LEE.T.



PUTINTIN



SMILEY CYRUS



STEVIE WONDERWOMAN

6.3 ALGUNAS PISTAS SOBRE LA SINFONÍA ELECTRÓNICA

Las aventuras de la duquesa de Campomayor incluyen multitud de referencias a la tecnología actual (Spotify, WhatsApp, TikTok, etc.). Es hora de jugar también con la música del presente y del pasado.



1er movimiento. *Allegro hyper popolare*

Cinco temas de música popular del siglo XVIII combinados con técnicas *hyper pop*, *hard trap*, *brostep*, *folktronic*, *techno* y algo de *dub*.

Pistas: ... no te enredes con los estilos y géneros más cultos

[Popular Mix](#)



2º movimiento. *Andante domestico, un poco Lo-Fi*

Cinco temas de música del siglo XVIII para tocar en los hogares, combinados de forma casi cinematográfica con estilos *funk*, *Lo-Fi*, *dembow*, *chill trap* y *house pop*.

Pistas: ... ¿cuántos instrumentos caben en una casa?

[Hogar Mix](#)



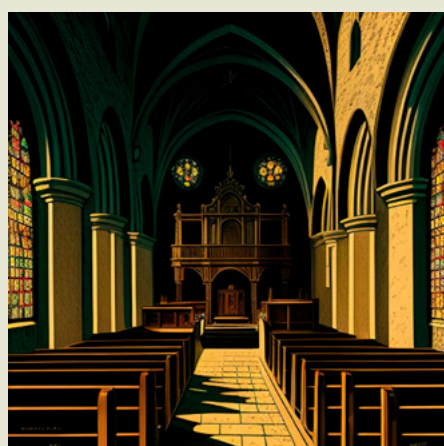


3er movimiento. *Scherzo teatrale, non tanto bass music*

Cinco temas de música teatral (ópera, ballet) del siglo XVIII combinados con técnicas *liquid drum and bass*, *melodic dubstep*, *future riddim*, *glitch hop*, *boom bap hiphop*, *trap*, *Dutch house*, *trance*, *midtempo*, *experimental bass* y *UK Garage*.

Pistas: ... espectáculo es sinónimo de energía y emoción

[Teatro Mix](#)



4º movimiento. *Finale sacro, molto deep and dark*

Cinco temas de música sacra del siglo XVIII, organizados en forma de viaje desde la oscuridad a la luz, aderezados con estilos *dark trap*, *deadstep* (Alon Mor), *deep house*, *hardstyle* y *chillstep*, o algo parecido...

Pistas: ... aunque escuches muchas voces, esto no es una ópera

[Sacro Mix](#)

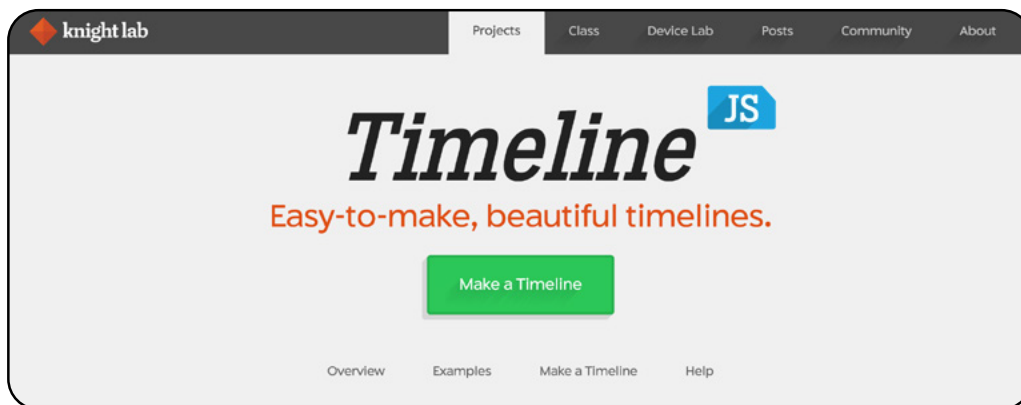


6.4 SELECCIONA TU TEMA Y REALIZA UNA LÍNEA TEMPORAL EN TIMELINE JS

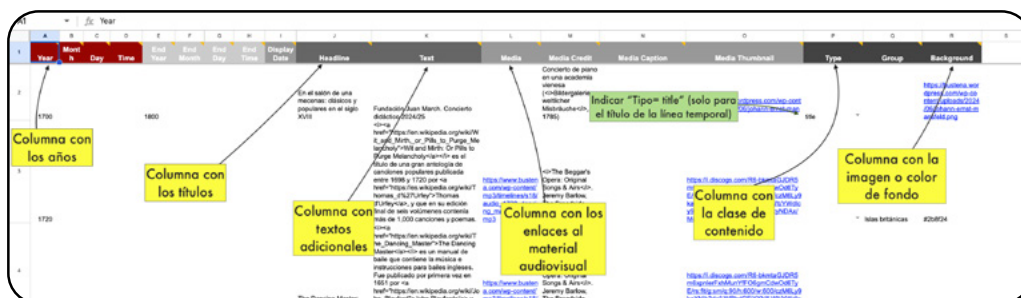
La siguiente actividad consiste en realizar una presentación grupal. El contenido de la presentación podría ser **exponer los resultados de la actividad anterior**, buscando en Internet alguna información adicional, explicando los rasgos que nos han ayudado a identificar las audiciones contenidas en la mezcla, así como indicar qué otras audiciones podrían haber sido incluidas.

Mejor aún, cada grupo puede **escoger un nuevo tema para realizar la exposición** (podría ser la música española o inglesa del siglo XVIII, compositoras del siglo XVIII, o músicas para un instrumento determinado compuestas en el siglo XVIII, etc.). Para realizar esta modalidad, basta con que cada participante del grupo busque una audición distinta que encaje con el tema escogido.

En cualquiera de los dos casos, cada grupo apoyará su exposición **diseñando una línea temporal** similar a la que ya han estado usando. Para realizar nuestra propia línea temporal utilizaremos Timeline^{JS}, un proyecto gratuito desarrollado por la Northwestern University. Esta aplicación no requiere ningún tipo de instalación y, además, la propia web explica (en inglés) los pasos a seguir. El funcionamiento de esta línea de tiempo se basa en editar una hoja de cálculo alojada en nuestra cuenta de Google Drive cuyo contenido queremos que sea visible en la línea de tiempo. Para ello podemos incluir enlaces a imágenes que encontremos en la web, vídeos de YouTube, etc.



[Link al Timeline JS](#)



Enlace a la hoja de cálculo (click en hacer copia)



En la guía Timeline^{JS} puedes ver cómo visualizar la línea temporal que has diseñado. Puedes realizar estos pasos cuando hayas introducido uno o dos datos en tu hoja de cálculo, para poder ir viendo cómo avanza tu línea temporal³⁵.

- Al editar la hoja de cálculo, no cambies los encabezados de la primera fila ni elimines ninguna columna. Si quieres perder de vista alguna columna que no vayas a usar, puedes utilizar la opción “Ocultar columnas”.
- La columna “Media” es muy importante, dado que aquí puedes incluir el contenido audiovisual que necesites (solo uno por celda). La manera más sencilla de hacerlo es copiando un enlace al vídeo de YouTube que quieras incrustar.
- Tanto en la columna “Media” como en la columna “Background” puedes insertar imágenes. Cuando encuentres en Internet la imagen que quieras insertar, pulsa “Copiar dirección de imagen” en el menú contextual que obtienes al situar el cursor sobre la imagen y copia dicha dirección en la celda correspondiente de la hoja de cálculo.
- Para insertar colores de fondo en la columna “Background”, puedes usar el Selector de color de Google para obtener los códigos hexadecimales del color que desees (ENLACE: <https://g.co/kgs/CMoLHJr>)
- Ten en cuenta que, en el punto 3, debes usar la URL de Google Sheets de la barra de direcciones de la propia hoja de cálculo, no la dirección que aparece en la ventana emergente al pulsar “Publicar en la web”.
- Podéis compartir la hoja de cálculo (Archivo → Compartir Compartir con otros) entre los participantes del grupo para que todos podáis trabajar en ella de forma simultánea e independiente.

³⁵ Guarda la URL que obtendrás en el punto 4 para poder abrir tu línea temporal en una pestaña de tu navegador (en el caso de que la pierdas, basta con repetir el procedimiento desde el punto 3).

Timeline Overview Examples Make a Timeline Help

Make a Timeline

TimelineJS works on any site or blog. Make your own in four easy steps. Having trouble? Watch our [video](#), or see the [help section](#) below.

1 Create your spreadsheet

Build a new Google Spreadsheet using our template. You'll need to copy the template to your own Google Drive account by clicking the "Make a Copy" button.

Drop dates, text and links to media into the appropriate columns. For more about working with our template, see [Making a timeline from a Google Spreadsheet](#)

[Get the Spreadsheet Template](#)

Note: Don't change the column headers, don't remove any columns, and don't leave any blank rows in your spreadsheet.

Pulsa aquí para obtener la plantilla de la hoja de cálculo de Google Drive que necesitarás editar

2 Publish to the web

Under the **File** menu, Share submenu, select "Publish to the Web."

Note: Don't set your Timeline Google Sheet to "anyone with the link can edit." It isn't necessary, and could lead to someone changing your timeline without your consent.

Desde Google Drive, "publica" tu hoja de cálculo para que sea visible desde Timeline JS

Copy of Official TimelineJS3 Template

After you close the window, copy the URL in your browser's address bar. You'll use this in the next step.

Note: If you get an error message referencing an "Invalid Google URL," please review the above instructions. You must use the Google Sheets URL from your browser's address bar, not the one from the "publish to the web" popup.

Copia la URL de tu hoja de cálculo (ctrl + C)

3 Generate your timeline

Copy/paste spreadsheet URL into the box below to generate your timeline. (Make sure you've published the spreadsheet.)

Google Spreadsheet URL:

Width: Height:

Optional settings (show)
Set language, fonts, starting slide and more.

Inserta la URL copiada en el punto 3 de la página Timeline JS

4 Share your timeline

Share Link
Use this link directly to your timeline.
If you're embedding on Medium.com or other embed-aware services, just paste this link on a line by itself where you want your timeline to appear.

`https://cdn.knightlab.com/libs/timeline3/latest/embed/index.html?source=1xuY4upIocEesZ_1CmeN24eS7We0rHe9Edg82xqVW&font=Default&lang=en&initial_zoom=2&height=650`

Embed
Copy this embed code and paste it on your site where you want your timeline to appear (just like a YouTube video).

`<iframe src="https://cdn.knightlab.com/libs/timeline3/latest/embed/index.html?source=1xuY4upIocEesZ_1CmeN24eS7We0rHe9Edg82xqVW&font=Default&lang=en&initial_zoom=2&height=650" width="100%" frameborder="0"></iframe>`

[Preview](#) [Open Preview in a new window](#)

Este es el enlace de tu línea de tiempo

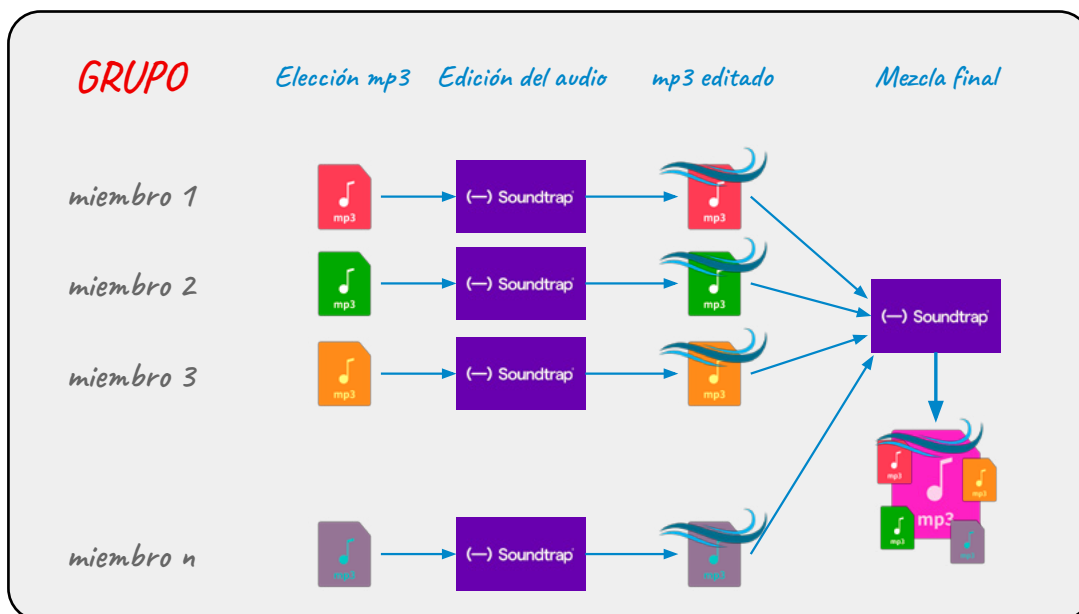
6.5 TÚ ERES EL PRODUCTOR

6.5.A Planteamiento general de la actividad

La actividad que proponemos aquí consiste en que cada grupo de trabajo produzca su propia mezcla. Para ello utilizaremos la DAW³⁶ en línea y gratuita *Soundtrap*.

El plan consiste en que cada miembro aporte una pieza musical en mp3,³⁷ de acuerdo con el tema escogido por el grupo. Cada miembro editará su propio audio en *Soundtrap* cortándolo, implementando bucles, añadiendo bases rítmicas y aplicando diferentes filtros y efectos, para producir una composición de unos 20-40 segundos de duración que exportará en formato mp3 una vez terminada.

Posteriormente, y trabajando de forma colaborativa en el entorno *Soundtrap*, el grupo mezclará los audios resultantes empleando técnicas de fundido de entrada y de salida (*fade in y fade out*), bucle y troceado. Una vez terminada la mezcla, se exportará en mp3, se presentará a la clase y se realizará una breve exposición sobre el tema escogido.



³⁶ Acrónimo de Digital Audio Workstation (estación de trabajo de audio digital).

³⁷ En general, es posible descargar audios en mp3 de temas musicales disponibles en plataformas como *YouTube* o *Spotify* (sin necesidad de tener cuenta de pago) a través de páginas en línea que podemos encontrar tecleando "youtube mp3 downloader" o "spotify mp3 downloader" en nuestro buscador.

6.5.B Primeros pasos con Soundtrap

Soundtrap.com es una plataforma en línea para la creación de música y podcasts que permite a los usuarios grabar, editar y colaborar en proyectos de audio directamente desde su navegador. La versión gratuita de *Soundtrap* ofrece herramientas básicas para la grabación y edición de pistas, acceso a una selección limitada de bucles e instrumentos virtuales, y la posibilidad de colaborar en tiempo real con otros usuarios. En el ámbito educativo, *Soundtrap* permite a profesores y estudiantes trabajar juntos en proyectos musicales o de *podcasting*, facilitando el aprendizaje a través de la práctica creativa y colaborativa.

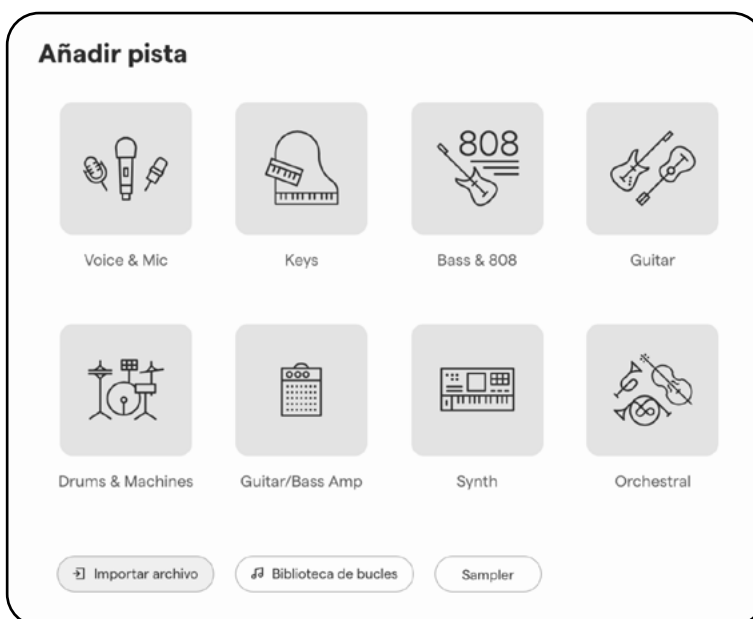
Para utilizar *Soundtrap.com* basta con abrir una cuenta personal gratuita. Una vez creada la cuenta, abre un nuevo proyecto pinchando en “Enter Studio” y define dicho proyecto como un proyecto musical pinchando “Música”.³⁸

A continuación, sube tu pista de audio pulsando “Añadir pista” y, en el siguiente menú, pincha la opción “Importar archivo” y después “Import to track”.

1



2

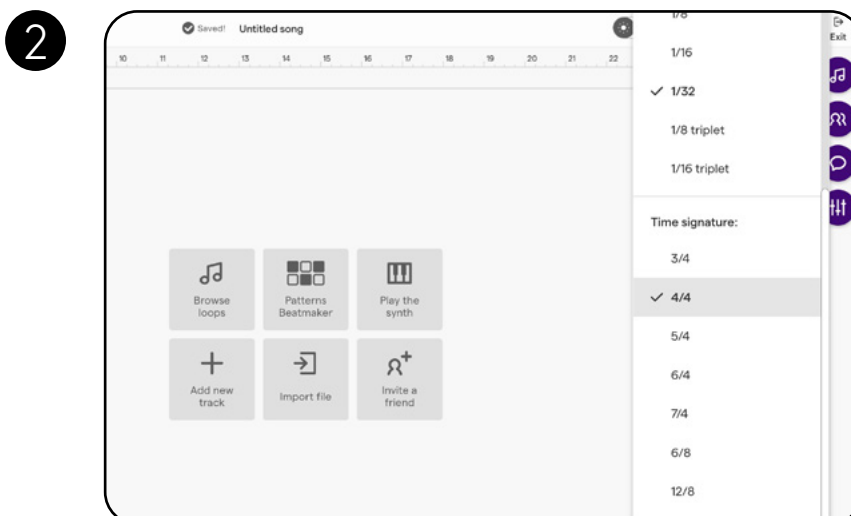
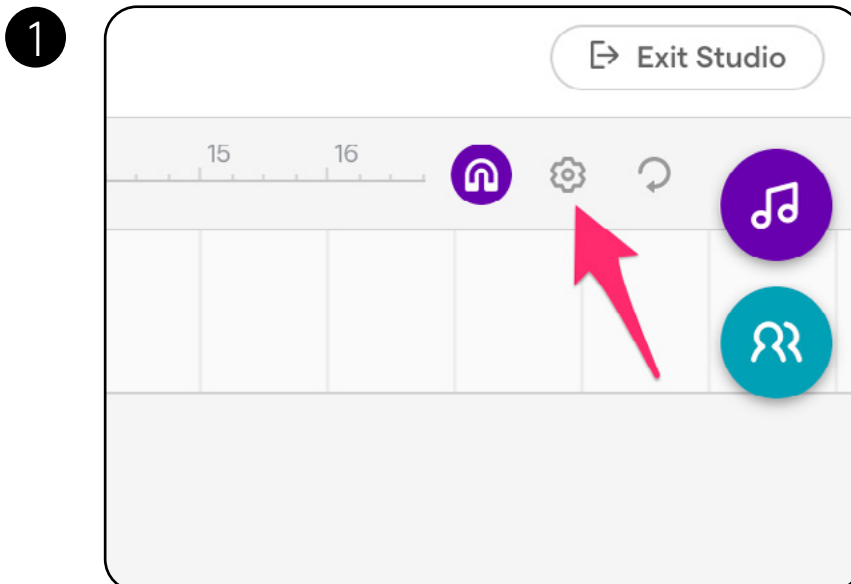


38 Puedes encontrar tutoriales en vídeo en la página oficial de Soundtrap.com <https://www.soundtrap.com/home/creator/tutorials>.

6.5.C Establecimiento del compás

La música tocada con instrumentos (tanto de música clásica, como de jazz, rock, y otros estilos) presenta variaciones de pulso, porque los músicos humanos no mantienen un ritmo perfectamente constante y aprovechan esta aparente desventaja para aportar matices expresivos. En cambio, la música electrónica se basa en dispositivos que producen un pulso exacto y regular. Facilitaremos el ajuste entre el pulso de nuestro audio de música acústica y las bases electrónicas utilizando segmentos acústicos cortos (de unos cuatro compases).

Los secuenciadores (como *Soundtrap*) trabajan con un compás y una pulsación estable que conviene definir al principio de iniciar un proyecto. Para ello, será necesario identificar el compás y calcular el *tempo* del tema escogido. Para establecer el compás en el proyecto, hay que pulsar la rueda de ajustes situada en la parte superior derecha de la consola y marcar el compás, que por defecto está establecido en 4/4.

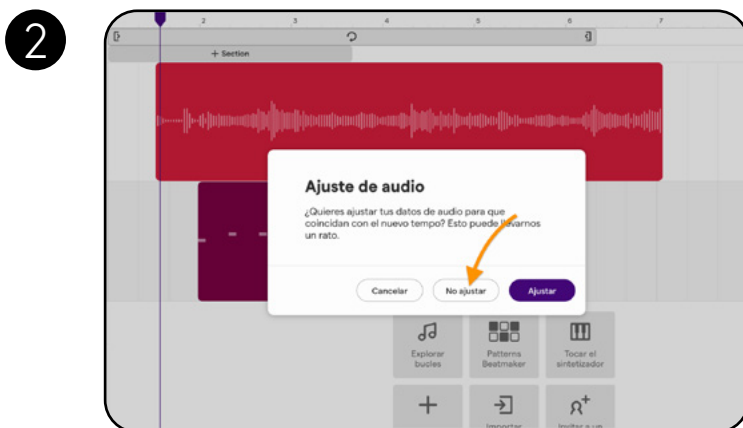
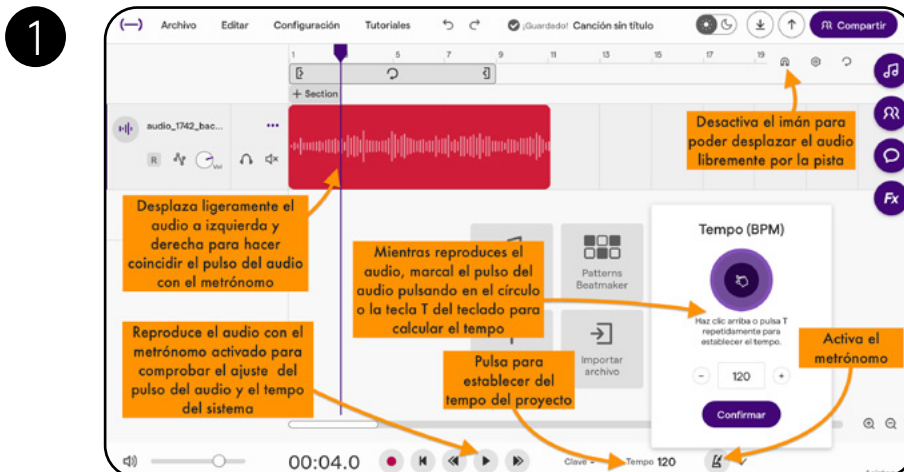


6.5.D Establecimiento del *tempo*

Para calcular el *tempo* de la pieza seleccionada se puede utilizar una calculadora de bpm,³⁹ pero también puedes ajustarla de forma más precisa en *Soundtrap*. Para ello, acotaremos la muestra de audio a los cuatro compases (aproximadamente) que queramos usar en nuestro proyecto, activaremos el metrónomo y desactivaremos el imán de ajuste a la cuadrícula. La activación del metrónomo nos permitirá apreciar los desajustes del audio. La desactivación del imán nos permitirá desplazar el audio por la línea de tiempo sin saltos (una vez perfectamente sincronizado el *tempo*, convendrá activar de nuevo el imán).

Para determinar el *tempo* y encajar el audio en la rejilla, realizaremos las siguientes tareas:

- 1) Sincronizar el primer pulso del audio con un pulso fuerte del metrónomo mediante el desplazamiento del audio en la línea de tiempo.
- 2) Reproducir el audio con el metrónomo activado para comprobar si el *tempo* es correcto.
- 3) Ajustar el *tempo* del sistema, aumentándolo o disminuyéndolo. Cuando el sistema nos pregunte si queremos ajustar los datos del audio para que coincida con el nuevo *tempo*, optaremos siempre por “No ajustar”, dado que el ajuste cambiaría también el *tempo* del audio.
- 4) Repetimos las etapas 2) y 3) hasta dar con el *tempo* correcto.



³⁹ Para calcular el tempo de las audiciones con esta aplicación en línea (u otra similar), debes marcar el pulso de la canción mientras la escuchas, pulsando la caja o la tecla del ordenador que te indique la aplicación. <https://www.beatsperminuteonline.com/>

6.5.E Establecimiento de la tonalidad

El establecimiento de la tonalidad del proyecto es necesario para utilizar bucles (de sintetizadores, guitarras, líneas de bajo, etc.) predefinidos de *Soundtrap*, dado que éstos ajustan su tonalidad a la tonalidad del proyecto.

Al interpretar música del siglo XVIII, muchos músicos adoptan diapasones históricos en los que el La₄ se sitúa por debajo de los 440 Hz que utilizan los secuenciadores modernos. Por ello, la forma más fiable de determinar la tonalidad del audio seleccionado es mediante el oído.

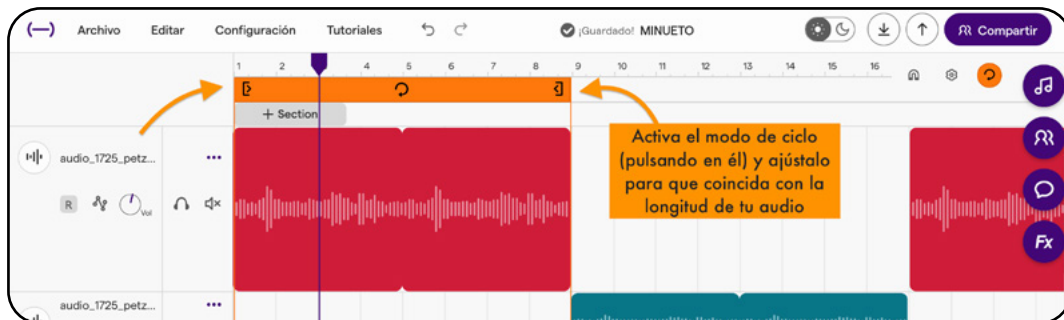
Para determinar la tonalidad del audio “de oído”, debes encontrar las notas que, mantenidas en el tiempo, suenan mejor con el audio. Para ello, haz sonar el audio en bucle mientras pulsas las notas del sintetizador de *Soundtrap*. Generalmente, las notas que mejor suenan junto con el bucle de audio son la tónica y la dominante.⁴⁰ De este modo, cuando encuentres una nota que suene bien, prueba después cómo suenan las notas situadas una quinta justa por encima y por debajo: si la que suena bien es la quinta superior, entonces habías dado con la tónica; si la que suena bien es la quinta inferior, entonces la tónica es esta última nota.

Al establecer la tonalidad, opta de nuevo por “no ajustar” los datos del audio para que coincidan con la nueva clave.

En la siguiente página, podrás ver las indicaciones.

40 La tónica y la dominante se sitúan siempre a una quinta justa de distancia. Así, si la tónica es Do, la dominante será Sol, si la tónica es Fa#/Sol♭, la dominante será Do#/Re♭.

1



2



3



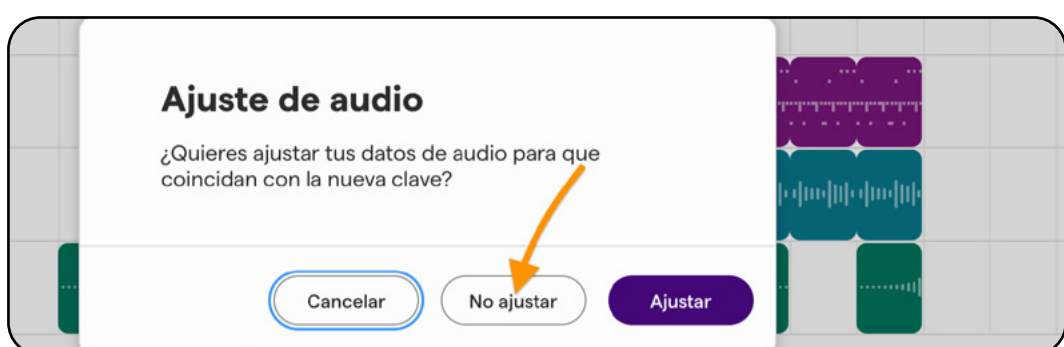
4



5



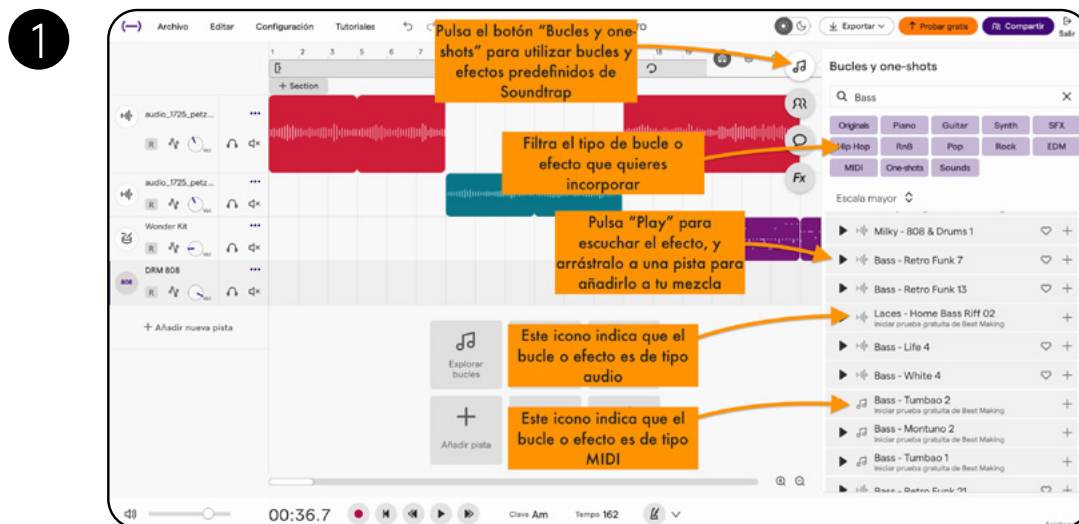
6



6.5.F Desata tu creatividad

Una vez establecidos el compás, el *tempo* y la tonalidad, podemos elaborar el audio de diversas formas:

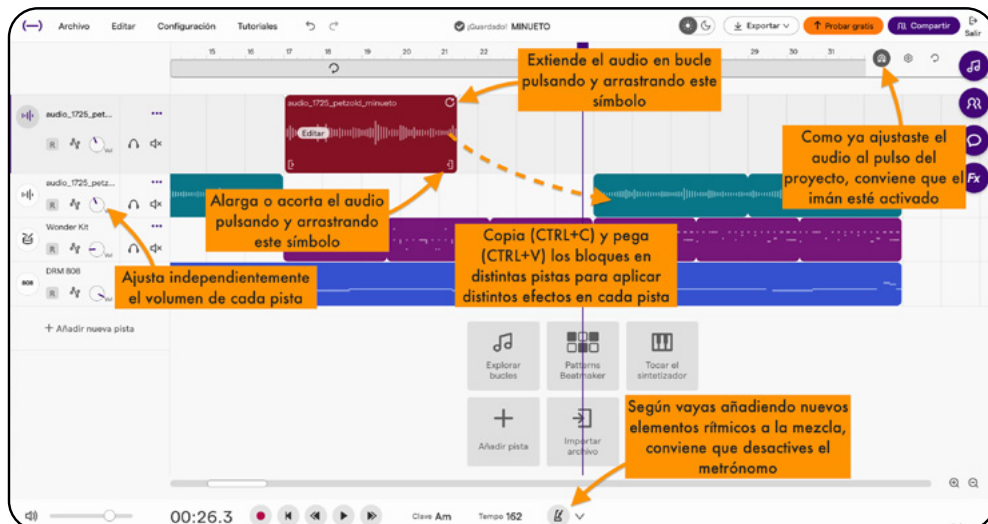
1. Añade bucles predefinidos pinchando en la pestaña “Bucles y one-shots”. Los bucles pueden ser bases rítmicas (*Drums*), líneas de bajo (*Bass*) o *vamps* o acordes de guitarra, sintetizador, etc., y también efectos puntuales (*one-shots*). Estos bucles y efectos están o bien en formato MIDI, o bien en formato audio, dependiendo del tipo de icono que les antecede.⁴¹
2. Replica y crea bucles con el audio original y las distintas capas de bases y efectos, en una misma pista, o en pistas distintas, haciendo uso de las técnicas de copiado (CTRL+C) y pegado (CTRL+V) disponibles en tu dispositivo.⁴²
3. Corta o trocea fragmentos del audio original (CTRL+E) y las distintas capas de bases y efectos para crear texturas aún más ricas.
4. Añade filtros y efectos que desees (ecualización, distorsión, retardo, etc.) a cada una de las pistas.



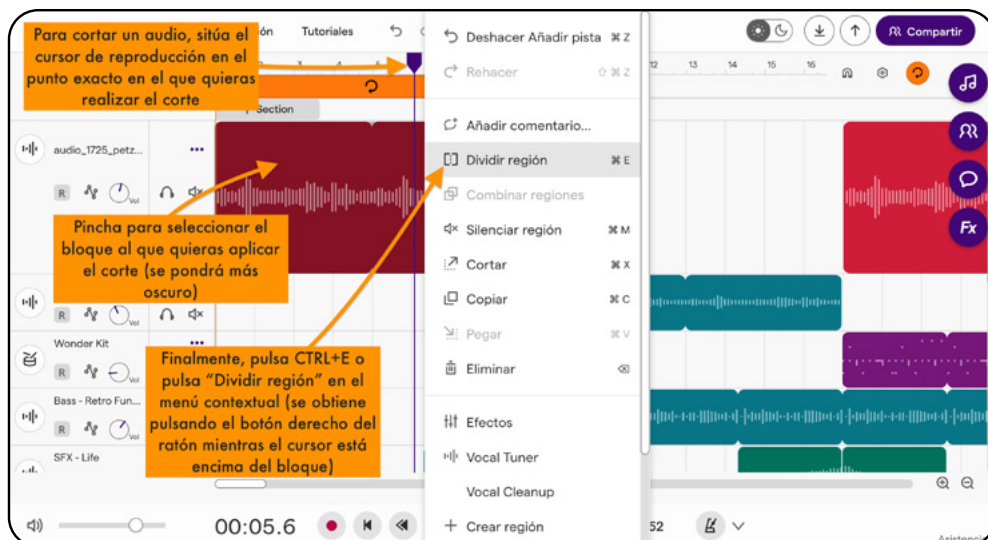
41 Los bucles con bajos o armonía se adaptan inmediatamente al *tempo* y la tonalidad del proyecto, independientemente de que estén en formato audio o MIDI. No obstante, asegúrate de usar bucles que estén en el mismo modo (mayor o menor) que el audio original. Puedes filtrarlos en la pestaña “Cualquier escala”.

42 También puedes usar el menú contextual para realizar estas operaciones.

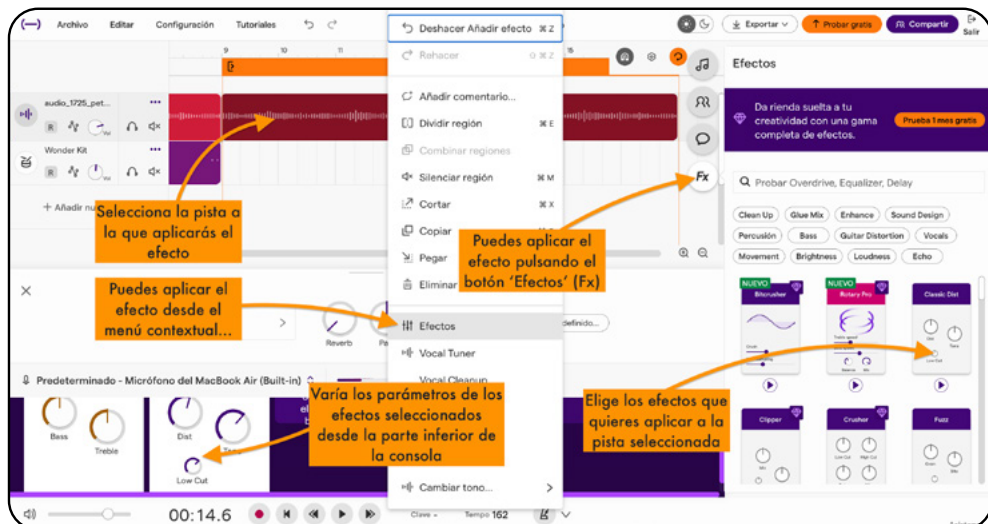
2



3



4

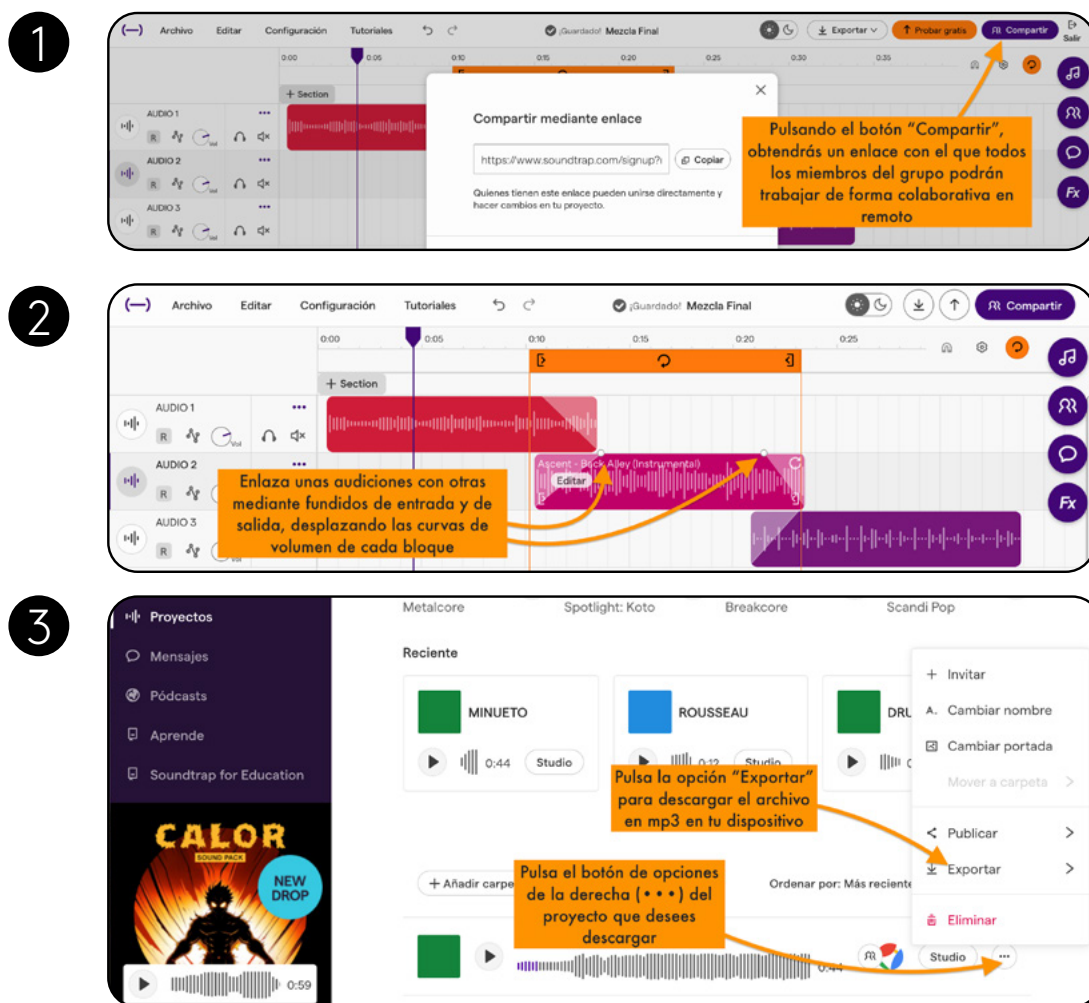


6.5.G Realización de la mezcla final

Una vez finalizadas las mezclas de los temas individuales, éstos pueden descargarse en la portada de *Soundtrap*, pulsando el botón de opciones (...) en el epígrafe “Exportar”.⁴³

Ya solo falta realizar la secuenciación y mezcla de todos los audios. Puedes realizar la mezcla final abriendo un proyecto en modo “Podcast” en lugar del modo “Música” elegido para la fase anterior.⁴⁴ La forma más sencilla de realizarla consiste en encadenar los audios mediante fundidos de entrada y de salida, que se pueden regular desplazando las curvas de volumen de cada bloque al inicio y al final, mediante los pequeños círculos que encontrarás en los extremos superiores de cada bloque, al pasar el cursor por encima de ellos.

La mezcla final se puede realizar de forma colaborativa y en remoto, mediante la obtención de un enlace al proyecto que encontrarás al pulsar el botón “Compartir” en el ángulo superior derecho de la consola.



⁴³ En ocasiones puedes encontrar esta opción desactivada. Ello ocurre ocasionalmente cuando acabas de salir del proyecto, y se debe a que el sistema está realizando un máster de la mezcla. Este proceso consiste en optimizar la mezcla mediante técnicas de ecualización, compresión y limitación (entre otras), para lograr un sonido de mayor calidad.

⁴⁴ El modo “Podcast” es prácticamente idéntico al modo “Música”. La única diferencia entre ambos modos consiste en que en el modo “Podcast” el tiempo se mide en segundos y no en pulsos, de modo que el compás y el *tempo* no juegan ningún papel.

Biografías del programa

ANACRONÍA



Ensemble que busca encontrar una nueva relación entre la música clásica y el público en el formato de concierto, Anacronía basa su puesta en escena en la espontaneidad, la diversión y la energía compartida a través de la recreación de aquellos anacronismos musicales que sucedieron a lo largo de la historia en momentos de transición y confrontación de lenguajes. Ha sido seleccionado Rising Ensemble 2024 por el programa europeo Eeemerging+, Ensemble Emergente 2023 en los Circuitos FestClásica, Mejor Grupo Joven de Música Antigua 2022 por GEMA y Mejor Intérprete de Música Barroca en el Festival Bachcelona de 2021. En 2022 fue ensemble seleccionado para participar en el programa de jóvenes talentos del festival AMUZ de Amberes y es ensemble organizador del Festival ECOS de Sierra Espuña (Murcia). Anacronía ha llevado su música a festivales y escenarios internacionales como el de música antigua de Brujas, el Bozar en Bélgica o el Misteria Paschalia de Polonia además de presentarse en los festivales de San Sebastián, Santander, FIAS de Madrid, la Primavera Barroca de Oviedo y l'Auditori de Barcelona.

ANA HERNÁNDEZ



Actriz y divulgadora musical, participa en los programas socioeducativos de las principales orquestas sinfónicas españolas, además de otras instituciones como el Teatro Real, la Compañía Nacional de Danza, el Ballet Nacional de España, el Palau de Les Arts o el Baluarte de Pamplona. Entre sus colaboraciones internacionales destacan aquellas junto con las orquestas Filarmónica de Luxemburgo, las nacionales de Colombia y Argentina, la Nacional Juvenil Bicentenario de Perú y la Banda Sinfónica de Montevideo, así como en el Teatro Mayor de Bogotá y en el Gran Teatro Nacional de Lima. Colabora con la Joven Orquesta Nacional de España y el Alto Comisariado contra la Pobreza Infantil, realizando talleres creativos con colectivos diversos. Su carrera teatral incluye títulos clásicos como *La divina Filotea* de Calderón de la Barca, que protagonizó en varios festivales (Almagro, El Escorial, La Habana, Miami) y es cofundadora de la compañía de creadoras escénicas Arquetípicas, protagonizando la obra *Las Boulanger*. En el ámbito audiovisual interviene en series como *Heridas* o *4 estrellas* y en películas como *Ya no quedan junglas a donde regresar*, de próximo estreno.

RAFAEL FERNÁNDEZ DE LARRINOA



Profesor de Armonía, Historia de la Música, Análisis Musical y Composición en el Conservatorio Profesional de Getafe, colabora habitualmente con el Teatro Real, la Orquesta Nacional de España, la Orquesta de la Comunidad de Madrid y otras orquestas y festivales españoles. En el ámbito educativo ha impartido docencia en todos los niveles educativos, desde las enseñanzas elementales con niños hasta las enseñanzas superiores en la Universidad de La Rioja y el Centro Superior Música Creativa de Madrid. Fue gerente y diseñador de programas pedagógicos en la extinta Orquesta de Cámara de San Sebastián de los Reyes. Ha desarrollado proyectos pedagógicos en la Escuelas Municipales de Música de Madrid y ha impartido seminarios en la Escuela Insular de Música de la Palma, el Conservatorio de Música Joaquín Villatoro de Jerez de la Frontera, el Conservatorio Superior de Música de Castilla-La Mancha y la ESMUC de Barcelona, entre otros. Es creador y administrador de los blogs de divulgación musical [La tres edades de la música occidental](#) y [El oído armónico](#).

SANTI DE LA VEGA, AKA THE BIG BLIND



Santi Vega, conocido como The Big Blind, es un joven pianista, productor y compositor madrileño apasionado por la música electrónica desde pequeño. Se formó en jazz en 21 Century y en la Escuela de Música Creativa de Madrid, estudiando con Germán Kucich, Hugo Foigelman y Marcelo Gueblón, además de producción musical con Benito Díaz y Miguel Ruiz de Elvira, y perfeccionándose con Noer the Boy. Es seguidor de diversos estilos musicales, incluyendo a Brahms, Ravel, Oscar Peterson, Frank Zappa, Steely Dan, CSNY, el Pat Metheny Group, Savant, Ligeti, Skrillex, Alon Mor, Tennyson y el *hard rock*. Ha trabajado en proyectos de *funk*, música acústica, pop, *hard trap*, *ambient experimental*, *free jazz* y cine. Su meta es unir la electrónica, la improvisación del jazz y la trascendencia de la música clásica. Como productor invidente, enfrenta limitaciones con los sintetizadores digitales, pero aprovecha herramientas como VoiceOver y emplea el teclado para introducir en tiempo real las partes instrumentales de sus producciones. La sinestesia le permite percibir el color y la forma de los timbres, enriqueciendo su experiencia musical.

Bibliografía seleccionada

Grove Music Online, artículos Ballad opera, Concerto, Folia, Galante, Guitar, Intermezzo, Opera buffa, Opéra comique, Opera seria, Oratorio, Orchestra, Popular music, Printing and publishing of music, Rondo, Singspiel, Sociology of opera, Sonata, Song, String quartet, Suite, Symphony, Symphonie concertante, Women in music, Zarzuela. Oxford, Oxford University Press, 2001-2024.

Godt, Irving, *Marianna Martines. A Woman Composer in the Vienna of Mozart and Haydn*, Rochester, University of Rochester Press, 2010.

Leza, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Volumen 4, *La música en el siglo XVIII*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014.

Rice, John, *La música en el siglo XVIII*, Madrid, Akal, 2019.

ANEXO 1. Lista de reproducción Spotify

[Enlace a la playlist de Spotify](#)



LS: número de orden en la lista Spotify

Año: año de composición (aproximado, si es desconocido)

Autor/Obra: Autor y título de la obra abreviado

Ámbito: Cámara/Iglesia/Orquestal/Popular/Teatro

LS	AÑO	AUTOR/OBRA	ÁMBITO	FORMA MUSICAL
1	1700	Corelli: La Folia	Cámara	Variaciones sobre la Folia a (8) a' (8) x 24
2	1702	Valls: Quoniam	Iglesia	Estilo motete imitativo con dos episodios
3	1707	Jacquet: Sonata	Cámara	Forma de allegro instrumental barroco
4	1707	Albinoni: Concierto	Orquestal	Forma de allegro instrumental barroco
5	1708	Literes: Acis	Teatro	Recitativo y aria da capo (simple)
6	1711	Handel: Rinaldo	Teatro	Forma binaria con repeticiones : a : : a' :
7	1711	Vivaldi: L'estro	Orquestal	Forma de allegro de concierto barroco
8	1713	Vivaldi: Gloria	Iglesia	Fuga doble
9	1714	Couperin: Forlane	Cámara	Rondó (aA baA caA daA eaA)
10	1718	Bach: Brandeburgo	Orquestal	Forma de allegro de concierto barroco
11	1720	Wit and Myrth	Popular	Forma binaria con repeticiones : a : : a' :
12	1722	Murcia: Jotta	Popular	Rondó (aA bA b'b''A cdA)
13	1722	Bononcini: Griselda	Teatro	Aria biestrófica con estribillo (aa bb CC) x 2
14	1723	J. S. Bach: Cantata 147	Iglesia	Coral figurado, forma Bar (aab) con ritornelos instrumentales
15	1723	Marais: Sonnerie	Cámara	Ostinato
16	1725	Petzold: Minueto	Cámara	Forma binaria con repeticiones y trío : a : : b : FINE : c : : d : D.C.
17	1727	Handel: Zadok	Iglesia	Estilo motete homofónico con introducción orquestal y dos episodios
18	1728	The Dancing Master	Popular	Forma binaria con repeticiones : a : : b :

19	1730	Vinci: Artaserse	Teatro	Aria da capo doble
20	1733	Telemann: Tafelmusik	Cámara	Forma de allegro de concierto barroco
21	1734	Mondonville: Piezas	Cámara	Rondó (aa Ba Ca)
22	1736	Pergolesi: Stabat mater	Iglesia	Estilo motete imitativo y fuga doble
23	1738	Zelenka: Miserere	Iglesia	Estilo motete imitativo
24	1739	Rameau: Dardanus	Teatro	Forma binaria con repeticiones y trío : a : : b+a : FINE : c : : d : D.C.
25	1740	Arne: Britannia	Teatro	Forma de vaudeville con cuatro estrofas
26	1742	Handel: Hallelujah!	Iglesia	Estilo de motete homofónico con fugato en la parte central
27	1742	J. S. Bach: Goldberg	Cámara	Forma binaria con repeticiones : a : : a' : (<i>quodlibet</i>)
28	1744	Nebra: Tempestad	Teatro	Forma estrófica con estribillo (dos coplas)
29	1747	Galuppi: Jahel	Iglesia	Aria da capo doble
30	1749	Naudot: Tambourin	Popular	Forma binaria con trío : a : b + a FINE : c : d + c D.C.
31	1750	Sammartini: Sinfonía	Orquestal	Forma binaria (a a') x 2
32	1752	Rousseau: El adivino	Teatro	Forma de vaudeville con dos estrofas
33	1756	Anna Bon: Sonata	Cámara	Forma binaria con recapitulación : a : : [a] + a' :
34	1759	Gossec: Sinfonía	Orquestal	Forma de sonata con repeticiones
35	1761	Gluck: Don Juan	Orquestal	Forma binaria compuesta
36	1762	Corrette: Sinfonía	Orquestal	Variaciones sobre forma Bar (aaB)
37	1764	C. P. E. Bach: Rondeau	Cámara	Forma binaria con repeticiones y trío : a : : b+a : FINE : c : : d+c : D.C.
38	1766	Corrette: Laudat	Iglesia	Forma de allegro de concierto barroco
39	1770	Soler: Fandango	Popular	Variaciones sobre el fandango (ostinato)
40	1773	Francoeur: Sinfonía	Cámara	Rondó (a Ba Ca Da Ea Fa)
41	1775	Martínez: Sinfonía	Orquestal	Forma de sonata
42	1778	St-Georges: Sinfonía	Orquestal	Forma de sonata/concierto
43	1780	Boccherini: Pasacalle	Popular	Variaciones sobre pasacalles

44	1781	Mozart: Variaciones	Cámara	Variaciones sobre una forma binaria : a : : b + a :
45	1782	Mozart: El rapto	Teatro	falta
46	1784	Grétry: Ricardo	Teatro	Aria estructura ternaria (ABA)
47	1786	Martín: Una cosa rara	Teatro	Finale de ópera bufa (forma <i>ad hoc</i>)
48	1787	Haydn: Cuarteto	Cámara	Forma de sonata
49	1792	Haydn Canción	Popular	Forma estrófica con estribillo (5 coplas)
50	1792	Cimarosa: Matrimonio	Teatro	Aria en estilo bufo (forma <i>ad hoc</i>)
51	1798	Boccherini: Fandango	Popular	Variaciones sobre el fandango
52	1798	Haydn: Misa Nelson	Iglesia	Forma de sonata (recapitulación incompleta)

ANEXO 2.

Letras de los textos cantados

2. FRANCISCO VALLS: *MISSA SCALA ARETINA* (7. "QUONIAM TU SANCTUS")

Dentro de la misa católica, el Gloria es un himno de alabanza que expresa gozo y gratitud hacia Dios. En él, la comunidad de fieles alaba y glorifica al Dios Padre y a Jesucristo, reconociendo su grandeza, su poder y su misericordia. El texto del Gloria está basado en un himno cristiano antiguo y se divide en varias estrofas que alaban diferentes aspectos de la divinidad de Dios.

Quoniam tu solus sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus Altissimus,
Jesu Christe

Porque sólo tú eres santo,
sólo tú Señor,
solo tú Altísimo,
Jesucristo

5. ANTONIO LITERES: *ACIS Y GALATEA* (“CONFIADO JILGUERILLO”)

La zarzuela *Acis y Galatea* de Antonio Literes fue estrenada para celebrar el cumpleaños de Felipe V en 1708 y posteriormente llevada a teatros públicos en Madrid y Valencia a partir de 1710. En este texto pastoril, la referencia al jilguero y su destino afectado por el amor y la fortuna sugiere una metáfora sobre la fragilidad humana y la efímera naturaleza de la felicidad.

Confiado jilguerillo
mira como importuna
de tu estado primero
te derribó el amor y la fortuna
y el viento que tan ufano
presumiste
aún no le hallaste cuando le
perdiste

Si de rama en rama
si de flor en flor
ibas saltando
bullendo, y cantando
¡Dichoso quien ama
las ansias de amor!

Advierte que aprisa
es llanto la risa
y el gusto dolor

8. ANTONIO VIVALDI: GLORIA EN RE MAYOR, RV 589 (12. "CUM SANCTO SPIRITU")

El texto del Gloria (véase la audición 2) culmina con las palabras "Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris, Amen". Al mencionar al Espíritu Santo junto con el Padre y el Hijo, se completa la expresión de la fe trinitaria de la Iglesia Católica. La palabra "amén" proviene del hebreo antiguo significa "así sea" o "ciertamente". Es una palabra de origen semítico que se encuentra también en otros idiomas como el arameo y el griego.

Cum Sancto Spiritu
in gloria Dei Patris, Amen.

Con el Espíritu Santo,
en la gloria de Dios Padre, Amén.

13. GIOVANNI BONONCINI: *GRISELDA* ("PER LA GLORIA D'ADORARVI")

En este aria, perteneciente a la ópera seria *Griselda* de Bononcini con libreto de Apostolo Zeno, el protagonista expresa su devoción hacia su amada. La ópera seria se caracteriza por otorgar a cada aria un estado emocional específico, de acuerdo con la situación del drama en curso. Los "luceros" (*luci*) son una referencia poética a los ojos de la amada.

Per la gloria d'adorarvi
voglio amarvi,
o luci care.
Amando penerò,
ma sempre v'amerò,
sì, sì, nel mio penare.
Penerò, v'amerò,
luci care

Senza speme di diletto,
vano affetto
è sospirare.
Ma i vostri dolci rai,
chi vagheggiar può mai
e non, e non v'amare?
Penerò, v'amerò,
luci care!

Por la gloria de adoraros
quiero amaros,
oh queridos luceros.
Amando sufriré,
pero siempre os amaré,
sí, sí, en mi sufrir.
Sufriré, os amaré
queridos luceros.

Sin esperanza de deleite,
afecto vano
es suspirar.
Pero tus dulces rayos,
¿quién puede contemplar
y no, y no amarte?
Sufriré, os amaré
queridos luceros.

14. JOHANN SEBASTIAN BACH: CANTATA BWV 147 (12. "JESUS BLEIBET MEINE FREUDE")

El texto y la melodía principal de este coral fue escrito por Philipp Nicolai, un pastor luterano del siglo XVI. Inspirado por la parábola de las diez vírgenes del Evangelio de Mateo, este himno se utiliza en la liturgia luterana como una expresión de confianza en la presencia constante de Jesús como fuente de consuelo, fuerza y alegría espiritual.

Jesus bleibet meine Freude,
meines Herzens Trost und Saft,

Jesús sigue siendo mi alegría,
consuelo y bálsamo del corazón.

Jesus wehret allem Leide,
er ist meines Lebens Kraft,

Jesús me defiende de toda pena.
Él es la fuerza de mi vida,

meiner Augen Lust und Sonne,
meiner Seele Schatz und Wonne;
darum lass' ich Jesum nicht
aus dem Herzen und Gesicht.

el gozo y el sol de mis ojos,
el tesoro y la delicia de mi alma;
por eso no quiero dejar ir a Jesús
fuera de mi corazón y de mi vista.

17. GEORG FRIEDRICH HANDEL : ZADOK THE PRIEST HWV 258, (1. "ZADOK THE PRIEST")

Este himno anglicano, con texto del libretista Charles Jennens, fue escrito para la coronación del rey Jorge II en 1727. Está basado en un pasaje bíblico del Antiguo Testamento que describe la unción del rey Salomón por el sacerdote Zadok. Dentro de la iglesia anglicana, este himno es tradicionalmente interpretado en eventos ceremoniales importantes, como coronaciones y otras ceremonias de estado, subrayando la conexión entre la autoridad terrenal y la divina.

Zadok the priest and Nathan the
prophet anointed Solomon king.
And all the people rejoiced and said:

Sadoc el sacerdote y Natán el profeta
ungieron rey a Salomón.
Y todo el pueblo se regocijó y dijo:

19. LEONARDO VINCI: ARTASERSE ("VO SOLCANDO UN MAR CRUDELE")

El aria "Vo solcando un mar crudele" de la ópera *Artajerjes*, con libreto de Pietro Metastasio, pertenece al género operístico conocido como *aria da tempesta* (aria de tempestad, o tempestuosa). Este tipo de aria busca evocar emociones intensas, dramáticas y turbulentas dentro de la ópera. En este texto, el personaje expresa su desesperación comparándola con el navegar por un mar violento. La descripción del mar agitado, el cielo oscurecido y el aumento del viento subrayan un sentimiento de angustia y desamparo.

Vo solcando un mar crudele,
senza vele e senza sarte.
Freme l'onda, il ciel s'imbruna,
cresce il vento e manca l'arte
e il voler della fortuna
son costretto a seguitar.

Infelice, in questo stato
son da tutti abbandonato.
Meco sola è l'innocenza
che mi porta a naufragar.

Voy surcando un mar encrespado,
sin velas ni cordelería.
Tiembla el mar, el cielo se enfosca,
arrecia el viento, flaquean las fuerzas,
y los caprichos de la Fortuna
me arrastran sin piedad.

Infeliz, en este estado
me veo abandonado por todos.
Solo permanece la inocencia
que es causa de mi naufragio.

22. GIAMBATTISTA PERGOLESI: STABAT MATER (12. "QUANDO CORPUS MORIETUR")

El *Stabat mater* es un himno medieval que describe el dolor de la Virgen María al pie de la cruz durante la crucifixión de Jesús. Escrito en el siglo XIII, probablemente por el franciscano Jacopone da Todi, el texto es un poema que expresa la tristeza y compasión de María al ver sufrir a su hijo. En la liturgia católica, el *Stabat mater* se canta o recita durante la Cuaresma, especialmente el Viernes Santo, y en la fiesta de Nuestra Señora de los Dolores.

Quando corpus morietur
fac ut animae donetur
Paradisi gloria.
Amen.

Cuando el cuerpo muera
haz que se le conceda al alma
la gloria del Paraíso.
Amén.

23. JAN DIMAS ZLENKA: MISERERE EN DO MENOR (1. "MISERERE MEI")

El salmo 51, "Miserere mei, Deus" (Ten piedad de mí, Dios), es uno de los salmos penitenciales más importantes en la liturgia católica. Se atribuye al rey David, quien lo habría escrito después de cometer graves pecados, y expresa un profundo arrepentimiento y una súplica por el perdón divino. En la liturgia católica, este salmo se recita especialmente durante la Cuaresma y el Viernes Santo.

Miserere mei, Deus.

Ten piedad de mí, Dios.

25. THOMAS ARNE: *ALFRED* ("RULE BRITANNIA")

Esta canción patriótica fue escrita en el siglo XVIII, cuando Gran Bretaña estaba en su apogeo como imperio marítimo. Convertida en una potencia mundial gracias a su poderosa armada y su capacidad para controlar las rutas comerciales y colonizar tierras en todo el mundo, el dominio británico también implicó la opresión de los pueblos colonizados, en forma de explotación, expolio y esclavitud.

When Britain first,
at heaven's command,
Arose from out
the azure main,
This was the charter,
the charter of the land,
And Guardian Angels
sang this strain

:

Rule, Britannia!
Britannia, rule the waves!
Britons never, never,
never will be slaves.

Still more majestic
shalt thou rise,
More dreadful
from each foreign stroke,
As the loud blast
that tears the skies
Serves but to root
thy native oak.

Rule, Britannia!
Britannia, rule the waves!
Britons never, never,
never will be slaves.

Thee haughty tyrants
ne'er shall tame;
All their attempts
to bend thee down
Will but arouse,
arouse thy generous flame,
But work their woe
and thy renown.

Rule, Britannia!
Britannia, rule the waves!
Britons never, never,
never will be slaves.

Cuando Gran Bretaña, primero,
por mandato del cielo,
surgió
del azul marino,
esta fue la carta,
la carta de la tierra,
y los Ángeles Guardianes
cantaron esta melodía:

¡Domina, Britania!
¡Britania, domina las olas!
Los británicos nunca, nunca,
nunca serán esclavos.

Aún más majestuosa
te alzarás,
más temible
con cada golpe extranjero,
como el fuerte viento
que desgarrar los cielos
sirve solo para arraigar
tu roble nativo.

¡Domina, Britania!
¡Britania, domina las olas!
Los británicos nunca, nunca,
nunca serán esclavos.

A ti, altivos tiranos
nunca domarán;
todos sus intentos
de doblegarte
solo despertarán,
despertarán tu noble llama,
pero trabajarán su desgracia
y tu renombre.

¡Domina, Britania!
¡Britania, domina las olas!
Los británicos nunca, nunca,
nunca serán esclavos.

The Muses, with freedom found,
Shall to thy happy coasts repair.
Shall to thy happy,
happy coasts repair.
Blest isle! with matchless,
with matchless beauty crowned,
And manly hearts
to guard the fair.

Rule, Britannia!
Britannia, rule the waves!
Britons never, never,
never will be slaves.

Las Musas, con la libertad encontrada,
irán a tus felices costas.
Irán a tus felices,
felices costas.
Isla bendita! con incomparable,
con incomparable belleza coronada,
y corazones valientes
para proteger a los justos.

¡Domina, Britania!
¡Britania, domina las olas!
Los británicos nunca, nunca,
nunca serán esclavos.

26. GEORG FRIEDRICH HANDEL: *EL MESÍAS* ("HALLELUJAH!")

El oratorio *El Mesías* de Handel es especialmente conocido por su célebre coro "¡Aleluya!". Compuesta en 1741, esta obra fue inicialmente concebida para recaudar fondos para hospitales de caridad en Dublín, Irlanda. Posteriormente, en Inglaterra, se convirtió en un evento social importante, no sólo por su impactante música y mensaje espiritual, sino también por su contribución directa a causas filantrópicas, incluyendo el Foundling Hospital de Londres, donde se representó anualmente para recaudar dinero para los niños desamparados.

Hallelujah! Hallelujah!
For the Lord God omnipotent reigneth
The kingdom of this world
Is become
the kingdom of our Lord
and of His Christ,
and He shall reign for ever and ever.

King of kings
And Lord of lords
Hallelujah!

¡Aleluya! ¡Aleluya!
Porque reina Dios omnipotente.
El reino de este mundo
se ha convertido
en el reino de nuestro Señor
y de su Cristo,
y él reinará por siempre jamás.

Rey de reyes
Y Señor de señores
¡Aleluya!

28. JOSÉ DE NEBRA: *VENDADO AMOR ES, NO ES CIEGO* ("TEMPESTAD GRANDE, AMIGO")

En este dueto de la zarzuela *Vendado amor es, no es ciego* de José de Nebra, los personajes cómicos Brújula y Títiro comentan a ritmo de fandango y en tono jocoso la rivalidad entre Venus y Juno por culpa de Anquises, a quien la primera sedujo mientras este pastoreaba en el monte Ida, despertando la ira de Juno. De esta unión nació Eneas, el héroe troyano que más tarde jugaría un papel crucial en la fundación de Roma.

Tempestad grande, amigo, se armó en
la selva.
¡Muchas más tempestades arman las
suegras!
Dicen que contra Anquises la enjergó
Venus,
más que quiso el chiquillo pegarle un
perro.

¡Ay, qué Brújula, Brújula, Brújula!
¡Ay, qué páparo, páparo, páparo!
¡Que es tu Títiro, Títiro, Títiro!
¡Es mi zángano, zángano, zángano!
Y en bailando este son fandanguítico,
se les da de estos ruidos un rábano.

Las dos diosas hoy llegan a
empelazgarse,
con ser ambas vecinas, tienen
bastante.
Como dueñas del monte, traban
pendencias,
que dueñas no se ponen, cual digan
dueñas.

¡Ay, qué Brújula, Brújula, Brújula!
¡Ay, qué páparo, páparo, páparo!
¡Que es tu Títiro, Títiro, Títiro!
¡Es mi zángano, zángano, zángano!
Y en bailando este son fandanguítico,
se les da de estos ruidos un rábano.

Qué ira mientras al templo nos
refugiamos,
Para alivio del susto, ¡venga el
fandango!

29. BALDASSARE GALUPPI: *JAHEL* ("ROSA ET LILIO")

Yael es un personaje bíblico destacado en el *Libro de los Jueces*, conocida por haber matado al general cananeo Sísara, opresor de los israelitas. En el oratorio *Jahel* del veneciano Baldassare Galuppi, se exalta la belleza y gloria de Israel, comparándola con símbolos como la rosa, el lirio, el laurel y la palma, para resaltar la idea de florecimiento y gloria renacida de Israel.

Rosa et lilio fronte ornata
Non resurgat nova aurora,
Sed a mari coronata
Lauro et palma refulgescat.

Dulci rore sit abundans,
Alma luce sit fecunda,
Unde insignis et decora
Israel gloria reflorescat.

Rosa y lirio adornan tu frente,
no surja nueva aurora,
sino coronada por el mar
brille con laurel y palma.

Que sea abundante con dulce rocío,
fértil con alma luz,
de donde, ilustre y hermosa,
florezca de nuevo Israel.

32. JEAN-JACQUES ROUSSEAU: *EL ADIVINO DE LA ALDEA* ("ALLONS DANSER SOUS LES ORMEAUX")

La cultura aristocrática francesa del siglo XVIII idealizó la vida campestre. La canción de Rousseau, "Allons danser sous les ormeaux", invita a los jóvenes a disfrutar de la naturaleza, bailando y cantando bajo los olmos, lejos de las intrigas urbanas. Las imágenes de los *chalumeaux* (instrumentos pastorales) y las *chansonnettes* (cancioncillas) refuerzan esta visión rústica, criticando la artificialidad y el exceso de la alta sociedad, pero legitimando también las diferencias de clase.

Allons danser sous les ormeaux,
Animez-vous jeunes fillettes:
Allons danser sous les ormeaux,
Galans prenez vos chalumeaux.

¡Bailemos bajo los olmos!
¡Animáos muchachas!
¡Bailemos bajo los árboles!
¡Galanes, tocad vuestras cornamusas!

Répétons mille chansonnettes,
Et pour avoir le cœur joyeux,
Dansons avec nos amoureux,
Mais n'y restons jamais seulettes.

¡Repitamos mil veces la canción!
Y para tener un corazón dichoso,
¡bailemos con nuestros amantes!
¡Nunca permanezcamos solos!

Allons danser sous les ormeaux,
Animez-vous jeunes fillettes:
Allons danser sous les ormeaux,
Galans prenez vos chalumeaux.

¡Bailemos bajo los olmos!
¡Animáos muchachas!
¡Bailemos bajo los árboles!
¡Galanes, tocad vuestras cornamusas!

A la Ville on fait bien plus de fracas;
Mais sont-ils aussi gais
dans leurs ébats?
Toujours contens, toujours chantans;
Beauté sans fard, plaisir sans art;
Tous leurs concerts valent-ils nos
musettes?

En la ciudad, hay más bullicio,
pero ¿hay también tanta alegría?
Siempre felices,
siempre cantando,
belleza sin truco, placer sin artificio.
¿Valen sus conciertos tanto como
nuestros bailes?

Allons danser sous les ormeaux,
Animez-vous jeunes fillettes:
Allons danser sous les ormeaux,
Galans prenez vos chalumeaux.

¡Bailemos bajo los olmos!
¡Animáos muchachas!
¡Bailemos bajo los árboles!
¡Galanes, tocad vuestras cornamusas!

38. MICHEL CORRETTE: *LAUDATE DOMINUM* (2. ADAGIO. ALLEGRO)

El salmo 148 y el primer movimiento de *La primavera* de Vivaldi radica en su común temática de la exaltación de la naturaleza. El texto sacro y el poema que inspira el concierto vivaldiano buscan transmitir la maravilla y la belleza del mundo natural, atribuyéndolo a una fuerza superior: en el salmo, es una llamada a alabar a Dios por la creación; en el concierto, es una celebración de la naturaleza misma y su renovación constante. Estas relaciones explican la utilización de la música de Vivaldi en este motete francés.

Laudate Dominum de cælis
laudate eum in excelsis
laudate eum omnes angeli ejus
laudate eum omnes virtutes ejus
laudate eum sol et luna
laudate eum omnes stellæ et lumen.

Alabad al Señor desde los cielos
alabadlo en las alturas
alabadlo todos sus ángeles
alabadlo todas sus huestes
alabadlo sol y luna
alabadlo todas las estrellas y la luz.

laudate eum cæli cælorum
et aqua quæ super cælum est
laudent nomen Domini quia ipse dixit
et facta sunt
ipse mandavit
et creata sunt
statuit ea in sæculum et in sæculum
sæculi præceptum posuit
et non præteribit
laudate Dominum de terra dracones
et omnes abyssi
ignis grando nix glacies spiritus
procellarum quæ faciunt verbum ejus.

Alabadlo cielos de los cielos
y las aguas sobre los cielos
alabad el nombre del Señor
porque él lo dijo
y fueron hechos él lo mandó
y fueron creados
los estableció para siempre y para
siempre, les dio una ley
y no pasará
alabad al Señor desde la tierra
dragones y todos los abismos
fuego, granizo, nieve, hielo, viento de
tempestad que ejecutan su palabra.

laudate eum omnes angeli ejus
laudate eum omnes virtutes ejus
laudate eum sol et luna
laudate eum omnes stellæ et lumen
Laudate Dominum de cælis
laudate eum in excelsis
laudate eum omnes angeli ejus
laudate eum omnes virtutes ejus.

Alabadlo todos sus ángeles
alabadlo todas sus huestes
alabadlo sol y luna
alabadlo todas las estrellas y la luz
alabad al Señor desde los cielos
alabadlo en las alturas
alabadlo todos sus ángeles
alabadlo todas sus huestes.

45. WOLFGANG AMADEUS MOZART: *EL RAPTO EN EL SERRALLO* (CANCIÓN DE OSMÍN)

La ópera *El rapto en el serrallo* de Mozart refleja el interés europeo del siglo XVIII por lo turco, una moda conocida como *turquerie*. Sin embargo, esta fascinación también propició la creación de estereotipos raciales. Los personajes turcos en la ópera, como el pachá Selim, se muestran con una mezcla de nobleza y un carácter autoritario y poco ilustrado. Esto refleja cómo los europeos de la época veían a los turcos: exóticos y poderosos, pero también tiránicos y atrasados en comparación con los ideales ilustrados de Europa.

Wer ein Liebchen hat gefunden,
Die es treu und redlich meint,
Lohn' es ihr durch tausend Küsse,
Mach' ihr all das Leben süße,
Sei ihr Tröster, sei ihr Freund.
Tralallera, tralallera!

Doch sie treu sich zu erhalten,
Schliess er Liebchen sorglich ein;
Denn die losen Dinger haschen
Jeden Schmetterling, und naschen
Gar zu gern von fremden Wein.
Tralallera, tralallera!

Sonderlich beim Mondenscheine,
Freunde, nehmt sie wohl in acht!
Oft lauscht da ein junges Herrschen,
Kirrt und lockt das kleine Närrchen,
Und dann, Treue, gute Nacht!
Tralallera, tralallera!

Quien ha encontrado un amante
que se muestra fiel y razonable,
sea recompensado con mil besos,
que le hagan dulce la vida,
y le ofrezcan consuelo y amistad.
¡Tralalera, tralalera!

Pero para conservar a la amada
deberá guardarla con cuidado;
pues lo que anda suelto puede
ser presa de cualquier mariposón,
dispuesto a probar el vino ajeno.
¡Tralalera, tralalera!

Especialmente cuando luzca la luna,
amigos, tened cuidado.
A menudo, un joven está al acecho,
embauca y seduce a la inocente,
y entonces, ¡adiós felicidad!
¡Tralalera, tralalera!

46. ANDRÉ GRÉTRY: *RICARDO CORAZÓN DE LEÓN* ("JE CRAINS DE LUI PARLER LA NUIT")

El libreto de esta ópera, muy popular en su día, es considerado un antecedente del de la ópera *Fidelio* de Beethoven, escrita veinte años después. Ambas obras se convirtieron en símbolos políticos contrarrevolucionarios: el aria de Blondel "Ô Richard, ô mon roi!" de la ópera de Grétry se transformó en un himno entre los realistas durante la Revolución Francesa, lo que llevó a su prohibición por el gobierno republicano. Después de las guerras napoleónicas, la obra de Beethoven celebró el fin de la opresión y la injusticia que representó el imperialismo francés.

Je crains de lui parler la nuit,
j'écoute trop tout ce qu'il dit,
il me dit: je vous aime,
et je sens, malgré moi,
je sens mon cœur qui bat, qui bat,
je ne sais pas pourquoi.

Puis il prend ma main,
il la presse, avec tant de tendresse
que je ne sais plus où j'en suis.
je veux le fuir, mais je ne puis ...

Ah! la nuit, pourquoi lui parler la nuit,
j'écoute trop tout ce qu'il dit.
il me dit je vous aime,
et je sens, malgré moi,
je sens mon cœur qui bat, qui bat,
je ne sais pas pourquoi.

Tengo miedo de hablarle en la noche,
escucho demasiado todo lo que dice,
me dice: te amo,
y siento, a pesar de mí,
siento mi corazón que late, que late,
no sé por qué.

Luego toma mi mano,
la aprieta, con tanta ternura
que ya no sé dónde estoy.
quiero huir de él, pero no puedo...

¡Ah! ¿por qué hablarle en la noche?
escucho demasiado todo lo que dice.
me dice te amo,
y siento, a pesar de mí,
siento mi corazón que late, que late,
no sé por qué.

47. VICENTE MARTÍN Y SOLER: *UNA COSA RARA* ("O QUANTO UN SÌ BEL GIUBILO")

La ópera *Una cosa rara* de Vicente Martín y Soler y *Don Giovanni* de Mozart comparten similitudes en sus argumentos al centrarse en un personaje principal que seduce a las mujeres sin reparar en las consecuencias. Ambas óperas tienen lugar en Andalucía, un entorno evocador de la pasión y el drama. Mozart citó esta ópera de Martín y Soler en *Don Giovanni* como reconocimiento a la popularidad de la obra del valenciano en Viena, pero también como un guiño a la semejanza entre ambas tramas.

Regina

O quanto un sì bel giubilo,
o quanto alletta e piace!
Di pura gioia e pace
sorgente ognor sarà.

I cinque

Godiamo, su godiamo
e con sincero amore
rendiamo grazie al core
di vostra Maestà.

Regina

E il figlio mio non parla?

Lilla, Ghita

E voi non dite niente?

Lilla

(Al Principe)

Guardate il mio Lubino.

Principe

Andate, ho visto, ho visto.

Ghita

(A Corrado)

Guardate Tita mio.

Corrado

Andate, addio, addio.

Tutti

(Salvo Corrado e il Principe)

Corrado muto resta,
l'Infante mi par mesto.
Non so che storia è questa,
non so cosa pensar.
Ma quel ch'è fatto è fatto
e non si può cangiar.

La reina

¡Cómo me satisface tal alegría,
cuanto halago y placer!
¡De pura paz y alegría
fuente siempre será!

Los cinco

¡Gocemos, vamos, gocemos,
y con amor sincero
demos gracias al corazón
de vuestra majestad!

La reina

¿Y mi hijo? ¿No habla?

Lilla, Ghita

Y vos, ¿no decís nada?

Lilla

(Al príncipe)

¡Mirad a mi Lubino!

El príncipe

¡Iros... sí, ya lo he visto!

Ghita

(A Corrado)

¡Mirad a mi Tita!

Corrado

¡Idos... adiós, adiós!

Todos

(menos Corrado y el príncipe)

Corrado permanece mudo,
el Infante parece afligido.
No sé lo que es esto.
No sé qué pensar.
Pero lo hecho, hecho está
y no se puede cambiar.

Principe, Corrado
Fremo del mio destino,
perdo colei che adoro,
né deggio dir: io moro,
né posso contrastar,
che quel ch'è fatto è fatto
e non si può cangiar.

El príncipe, Corrado
Tiemblo por mi destino,
pierdo a la que adoro,
no puedo dejar de decir: muero.
No puedo oponerme,
que lo hecho, hecho está
y no se puede cambiar.

49. FRANZ JOSEPH HAYDN: CANCIONES ESCOCESAS ("I LOVE MY LOVE IN SECRET")

Esta canción hunde sus raíces en una antigua melodía folclórica del siglo XVII. Robert Burns, poeta nacional escocés y pionero del movimiento romántico, desempeñó un papel crucial en su popularización al incluirla en el *Scots Musical Museum* de James Johnson y añadir algunas líneas, alusivas quizá a su cortejo a Jean Armour. Joseph Haydn arregló la melodía en 1792 (*A Selection of Original Scots Songs, vol. II*), consolidando su lugar en el repertorio folclórico europeo.

My Sandy gave to me a ring, All set with diamonds fine, But I gave him a better thing, I gave my heart as a pledge for his ring.	Mi Sandy me dio un anillo, todo adornado con finos diamantes, pero yo le di algo mejor; mi corazón como prenda por su anillo.
---	--

My Sandy, oh, my Sandy, oh,
My bonny, bonny Sandy, oh;
Though the love that I owe
To you I dare not show,
Yet I love my love in secret,
My Sandy, oh!

Mi Sandy, oh, mi Sandy, oh,
mi bella, bella Sandy, oh;
aunque el amor que te debo
no me atrevo a mostrarlo,
amo mi amor en secreto,
¡mi Sandy, oh!

My Sandy broke a piece of gold,
While down his cheeks the salt tears
rolled;
He took one half and gave it to me,
And I'll keep it until the day I die.

Mi Sandy rompió un trozo de oro,
mientras por sus mejillas rodaban
lágrimas saladas;
tomó una mitad y me la dio,
y la guardaré hasta el día que muera.

50. DOMENICO CIMAROSA: *EL MATRIMONIO SECRETO* ("UDITE, TUTTI, UDITE")

El *basso buffo* (bajo bufo) desempeña un papel fundamental en la ópera bufa del siglo XVIII, destacándose por su habilidad para interpretar roles cómicos. En *El matrimonio secreto* de Cimarosa, el personaje de Geronimo encarna las aspiraciones burguesas de ascender socialmente a través de un matrimonio con una familia noble. Geronimo, al anunciar el inminente matrimonio de una de sus hijas con un conde, refleja estas tensiones sociales con humor y exageración.

Geronimo

Udite, tutti udite,
le orecchie spalancate,
di giubilo saltate,
un matrimonio nobile
concluso è per lei già.
Signora contessina
quest'oggi ella sarà,
via bacia, mia carina,
la mano al tuo papà.
Che saltino i denari,
la festa si prepari,
godete tutti quanti
di mia felicità.
Sorella mia, che dite?
Che dici tu, Elisetta?

(a Carolina)

Con quella bocca stretta
per cosa tu stai là?
Via, via, che per te ancora
tuo padre ha già pensato:
un altro titolato
sua sposa ti farà.
E stai col ciglio basso?
Non movi ancor la bocca?
Che sciocca! Oimè, che sciocca!
Fai rabbia in verità.
Invidia fai conoscere
che dentro il sen ti sta.

Jerónimo

¡Oíd todos oíd!
¡Abrid las orejas
y saltad de júbilo!
Un noble matrimonio
he acordado para usted,
señora condesita,
pues eso serás a partir de hoy.
Vamos, querida mía,
besa la mano de tu papá.
¡Que sin reparar en gastos
se prepare una fiesta!
¡Compartid todos
mi felicidad!
Hermana mía, ¿qué opinas?
¿Qué dices tú, Elisetta?

(a Carolina)

¿Por qué estás
con los labios prietos?
¡Vamos, vamos,
que tu padre ya buscará para ti
otro gran título.
¿Y estás con la mirada baja?
¿No abres la boca?
¡Qué orgullosa!
¡Ay de mí, qué orgullosa!
En verdad tienes carácter.
¡Arranca la envidia
que hay en tu pecho!

52. FRANZ JOSEPH HAYDN: *MISSA "IN ANGUSTIIS"* (1. KYRIE)

La *Misa Nelson* de Haydn, también conocida como *Misa in Angustiis* [Misa para tiempos de angustia], refleja un momento histórico crucial: compuesta durante los años de las guerras napoleónicas, esta obra está impregnada de la incertidumbre de la época. El *Kyrie*, como parte de esta misa y súplica por la misericordia divina, expresa no solo la devoción religiosa de su autor, sino que también sirve como testimonio del impacto de las guerras en la sociedad del siglo XVIII, marcando simbólicamente el fin del período clásico en la historia musical europea.

Kyrie, eleison.
Christe, eleison.
Kyrie, eleison.

Señor, ten piedad.
Cristo, ten piedad.
Señor, ten piedad.

Créditos

Guía didáctica elaborada por
RAFAEL FERNÁNDEZ DE LARRINOA

**FUNDACIÓN JUAN MARCH,
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

Director
MIGUEL ÁNGEL MARÍN

Coordinadores de producción:
**SONIA GONZALO DELGADO
CELIA ALTAMIRA LUMBRERAS DÍAZ
DANIEL FALCES PULLA**

Asistente de producción:
**JUAN ANTONIO CASERO GALLARDO
JAVIER PÉREZ FERNÁNDEZ**

Diseño y maquetación
ALFREDO CASASOLA VÁZQUEZ

Coordinación de producción
**FUNDACIÓN JUAN MARCH,
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

Maquetación y programación
de la versión web
JOSÉ LUIS PRIETO

© FUNDACIÓN JUAN MARCH, 2024

