

**EL MANIERISMO MUSICAL
Y EL ORIGEN DE LA SONATA**

ZARABANDA

EL MANIERISMO MUSICAL Y EL ORIGEN DE LA SONATA

Vincenzo Spadi (s. XVI-XVII)	<i>“Anchor que co’l partire”</i>
Giovanni Battista Riccio (s. XVII)	<i>Canzona</i>
Andrea Cima (s. XVI-XVII)	<i>Capriccio a due</i>
Girolamo Frescobaldi (1583-1643)	<i>Canzona detta “La Bernardinia”</i> <i>Canzona para soprano y bajo</i> <i>Balleto primo (clave)</i>
Darlo Castello (s. XVII)	<i>Sonata prima</i>
Gian Paolo Cima (h. 1570-1622)	<i>Dos sonatas</i>
Giovanni Fontana (¿? ca.1630)	<i>Sonata sesta</i>
Bartolomé de Selma y Salaverde (h. 1580-1638)	<i>Canzón a 2 sobre “Vestiva i colli”</i> <i>Balleto y Gagliarda</i> <i>Canzón a 2</i>
Giovanni Fontana (¿? ca.1630)	<i>Sonata seconda</i>

ZARABANDA

Alvaro Marías, flauta dulce
Alejandro Marías, viola de gamba
Jordan Fumadó, clave y órgano

Música del Manierismo

Hasta ahora se ha solido etiquetar la música instrumental de la primera mitad del s. XVII, bajo el rótulo de “primer estilo barroco”. Nunca logré ver en esta música los rasgos distintivos del arte barroco, dominado por el sentido naturalista, iluminado por el inconfundible claroscuro de la capacidad afectiva y psicológica, regido por un sentido del orden en la estructura interna que jamás consigue ser totalmente enmascarado por la profusión ornamental del exterior.

La experiencia empírica de intérprete me enseñó pronto que el hecho instintivo de escoger, a la hora de interpretar esta música, una flauta de tradición medieval-renacentista como la descrita por Sylvestro Ganassi en su Fontegara (el primer y genial tratado de flauta de la historia, aparecido en Venecia en 1535), no respondía en primera instancia a razones históricas sino estéticas; y que esta decisión instintiva que lleva la mano del flautista a sacar del cajón un instrumento en lugar de otro, encerraba más enjundia que muchos libros de historia de la música.

Efectivamente, esta música no funciona adecuadamente, no produce el imprescindible placer al intérprete -sin el cual no es posible el placer del oyente- sino cuando es traducida por los sonidos brillantes, imprevisiblemente penetrantes y poderosos, de perfiles asombrosamente nítidos, que sólo estos instrumentos son capaces de lograr. Es significativo que los refinados instrumentos barrocos, mucho más ricos en matices, sean incapaces de traducir la fuerza incontenible de esta música, que después de trescientos años conserva, sin síntomas de erosión, el carácter vanguardista con que vio la luz.

Asimismo es evidente para el intérprete que las leyes que rigen la interpretación del barroco musical no son válidas para esta música que, sin embargo, está a su vez bien alejada de la simetría, mesura y equilibrio de la música del renacimiento.

Era necesario, pues, buscar un nuevo rótulo para esta música, ya que una etiqueta inadecuada lleva implícita una interpretación errónea de la realidad designada, que se torna por ello ininteligible. Esta etiqueta ya estaba inventada, había sido acuñada y aplicada por los historiadores del arte y la literatura. Los historiadores de la música, sin embargo, parecían ignorarla o la aplicaban de manera poco convincente: se trataba del término manierismo, aplicado generalmente a algunas de las tendencias artísticas del s. XVI, pero que, en el caso de la música, a mi juicio, es válido para buena parte de las composiciones que vieron la luz durante la primera mitad del s. XVII.

El estilo manierista se caracteriza por ser un arte con manera, esto es, un estilo que consiste precisamente en tener estilo, llevando al plano del contenido lo que por naturaleza pertenece al de la forma. Esto determina un arte extremada y premeditadamente artificial, un arte en el que la artificiosidad es virtud y no defecto; un arte culto, consciente de sí mismo, erudito y experimental -esto es, vanguardista-, ideado por artistas de élite en los más escogidos cenáculos de la Italia del renacimiento tardío; un arte concebido por hombres eruditos, conocedores por igual de las artes, las letras, la historia, la filosofía y las ciencias; un arte hermético y difícil, creado por las minorías que -entonces como hoy-, está destinado a ser comprendido y degustado por pocos.

Este arte antinatural rinde culto a la dificultad, al virtuosismo: en el caso de la música, tanto al virtuosismo de la escritura como al virtuosismo instrumental requerido de los intérpretes, que pocas veces ha llegado a cotas tan exigentes. En su actitud arrebatada y brillante que, a la inversa del arte barroco, se complace antes en sorprender al oyente que en emocionarlo, esta música es tan apasionada en su apariencia como fría en sus contenidos. Por ello, se recrea en “dejar con un palmo de narices” al oyente una y otra vez, quebrando la dirección de la música en el momento mismo en que comienza a apuntar hacia una dirección definida.

El músico manierista elude la simetría, la estructuración formal, el desarrollo de las ideas: por eso su música yuxtapone, de manera en apariencia caprichosa y caótica, las más variadas secciones. Los cambios de compás, de tempo, de carácter, se suceden una y otra vez. Las secciones imitativas, toccatísticas, los remedos del novedoso estilo recitativo -gran invento del manierismo y germen del más artificioso de los géneros musicales: la ópera-, los aires de danza, los audaces episodios cromáticos, se suceden en abigarrado collage. Otorgar a cada fragmento el carácter que le es propio, hilar con naturalidad la difícil transición de una escritura a otra, escoger adecuadamente los tempi, calibrar con justeza los “ritardandos” y “acelerandos”, otorgar la debida tensión a las enloquecidas disminuciones -los passaggi de los italianos, las glosas de los españoles-, de manera que lo aparentemente informe adquiera lógica, unidad y cohesión, es uno de los más valientes desafíos que puede afrontar un intérprete. Si lo consigue, esta música, más que conmovernos con la emotividad de sus afectos, nos deslumbrará con la luz cegadora e hiriente de su gélida belleza.

Como tanta de la música de nuestro tiempo -con la que tiene tantos puntos en común- las obras del manierismo se quedan ahí, distantes,

como inaprensibles objetos musicales, tan inhumanamente perfectos como una tabla de Bronzino o una escultura de Giovanni Bologna.

Del mismo modo que los pintores manieristas se complacen en la extravagancia más desenfrenada, se extravían en los caleidoscópicos caprichos del trampantojo (como Arcimboldo, que convierte en rostro humano un cesto de hortalizas); del mismo modo que los arquitectos encuentran satisfacción en el empleo no funcional de elementos por naturaleza funcionales -escaleras que no conducen a ningún sitio, capiteles o basas que no sostienen nada, ventanas que permanecen ciegas-, los músicos de este periodo emplean la armonía sin preocuparse demasiado de que cumpla el cometido sintáctico que le es propio, apuntan afectos y contenidos emotivos para abortarlos cuando apenas han comenzado a gestarse o tratan el ornamento como elemento esencial y no accidental de la composición.

Todo ello produce una extraña impresión de desazón en el público, que ha de aquilatar su sensibilidad para extraer placer de esta constante negación de sus justas aspiraciones de oyente y que se ve obligado a realizar el gran esfuerzo de aproximación que esta prematura deshumanización del arte le exige.

Del madrigal de Cipiano de Rore “Anchor che col partire”, de serenidad aún renacentista, desgranado en dolorosa belleza a través de las disminuciones de Vincenzo Spadi, al estilo extrañamente melódico y lírico de Bartolomé de Selma y Salaverde, el genial maestro madrileño del manierismo; de la límpida escritura de Gianpaolo Cima -autor, probablemente, de las primeras sonatas de la historia- a la asombrosa plasticidad de Giovanni Fontana, el concierto de nuestra velada reúne un puñado de joyas de acerada belleza que, en definitiva, no hacen sino tender el necesario puente con que salvar la abrupta falla que separa dos mundos tan opuestos como son el renacimiento y el barroco.

El hecho de presenciar cómo esta música, tras siglos de letargo en las bibliotecas, vuelve a la vida sin haber perdido un ápice de su capacidad para herir nuestra adormecida sensibilidad de hombres del siglo XXI, constituye una profunda lección sobre la escasamente efímera condición de la obra de arte.

Álvaro Marías



Álvaro Marías



Alejandro Marías



Jordan Fumadó

ZARABANDA
Junio 2022