
El arte musical del Barroco

PID_00258046

Anna Cazorra

Tiempo mínimo de dedicación recomendado: 4 horas





Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 España de Creative Commons. Podéis copiarlos, distribuirlos y transmitirlos públicamente siempre que citéis el autor y la fuente (FUOC. Fundació para la Universitat Oberta de Catalunya), no hagáis de ellos un uso comercial y ni obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.es>

Índice

Introducción	5
Objetivos	6
1. El Barroco musical	7
1.1. La retórica del Barroco	7
1.2. El bajo continuo y la progresiva conciencia tonal	8
2. El nacimiento del género operístico. Italia	10
2.1. La Camerata Fiorentina. Claudio Monteverdi	10
2.2. Difusión de la ópera por Italia	12
3. La música escénica germánica, francesa e inglesa	15
3.1. La ópera en los países germánicos. La <i>tragédie lyrique</i> francesa ...	15
3.2. La <i>masque</i> y la «semiópera» inglesas	16
4. La música teatral en la península Ibérica	18
4.1. La zarzuela barroca	18
4.2. La influencia de la música italiana	19
5. Otras formas vocales	21
5.1. La cantata profana	21
5.2. La música vocal religiosa	21
5.2.1. Principales formas: el motete, el oratorio y la pasión ...	23
5.2.2. La música vocal sacra en la península Ibérica	25
6. La música instrumental del Barroco	28
6.1. Nuevos géneros instrumentales de la música italiana	28
6.1.1. Preludio, <i>toccata</i> , <i>canzona</i> y <i>ricercare</i>	29
6.1.2. La sonata solística	31
6.1.3. El <i>concerto</i> . Vivaldi	34
7. La culminación de una época	36
7.1. Georg Friedrich Händel	36
7.2. Johann Sebastian Bach	37
Resumen	41
Actividades	43
Ejercicios de autoevaluación	43

Solucionario	45
Glosario	46
Bibliografía	47

Introducción

Si bien los artistas y literatos de los siglos XV y XVI fueron ellos mismos los que se autoadjudicaron el término de *renacentistas*, con una clara voluntad de otorgar al humanismo el protagonismo que una hierática sociedad medieval, demasiado absorbida por los dogmas, había ocupado antes, la palabra *barroco*, procedente de la palabra portuguesa *barrôco* ('piedra irregular'), fue, en cambio, utilizada por los pensadores de la segunda mitad del siglo XVIII para referirse al arte y la literatura del periodo que nos ocupa, en un sentido peyorativo, relacionado con lo grotesco y extravagante. La etapa del Barroco musical se inicia hacia 1580, con el cambio de concepto que supone el nacimiento de la melodía acompañada, y con ella, el del género operístico; y empieza a decaer hacia el año 1730 aproximadamente, coincidiendo con un cambio de valores que experimenta la sociedad europea y que hará necesaria la renovación del género operístico, lleno de clichés y personajes ya desfasados. La ópera cómica desplazará la ópera *seria*, al mismo tiempo que surgen nuevos estilos, como por ejemplo el estilo galante o el *Empfindsamkeit*, que anuncian el advenimiento del clasicismo.

El Barroco es una etapa de grandes innovaciones. Si en el terreno de la música vocal nace la melodía acompañada y el bajo continuo, que contribuyen a desarrollar el género operístico, en el campo de la música instrumental nacen nuevos géneros y se consolidan diferentes estilos adecuados y perfectamente diferenciados para la música de cámara y para la música sinfónica. La plenitud del Barroco llega con las producciones de Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Händel. A Vivaldi le debemos la consolidación del concierto para solista y orquesta. Bach, por su parte, consiguió en su obra una enriquecedora fusión de los estilos alemán, francés e italiano y llevó algunos géneros vocales e instrumentales de la época a la perfección formal y conceptual. Händel optó por compaginar los diferentes estilos del Barroco y llegó a ser uno de los compositores más influyentes de su tiempo.

Objetivos

Los objetivos de aprendizaje son los siguientes:

1. Comprender el significado del concepto Barroco aplicado a la música de los siglos XVII y primer tercio del XVIII.
2. Conocer las principales características y las innovaciones del Barroco.
3. Demostrar un conocimiento mínimo de los principales géneros musicales vocales e instrumentales de esta época.
4. Entender cuáles fueron las circunstancias que favorecieron el desarrollo del género operístico.
5. Captar cuál fue la contribución de los principales compositores del Barroco.
6. Saber reconocer los diferentes estilos nacionales de esta época a través de la audición de obras de Vivaldi, Rameau, Bach y Händel.

1. El Barroco musical

Italia había asumido de manera progresiva el protagonismo durante el siglo XVI, y el siglo XVII significa el triunfo de este país como centro musical en un ámbito europeo. Las principales ciudades italianas que captan la atención de los músicos por sus innovaciones fueron Venecia, Roma y Nápoles. En el terreno de la música religiosa, se desarrollan nuevas formas y se introducen los instrumentos. Sin embargo, sobre todo son las nuevas formas dentro del ámbito de la música profana e instrumental las que centran el interés de los músicos y las que llegan a cruzar las fronteras italianas, difundiéndose por todo Europa.

Durante esta época, todavía es de vital importancia el mecenazgo civil y el patrocinio eclesiástico. Por otro lado, la expansión de la edición musical favorece la difusión de la música y la fama de los propios compositores.

1.1. La retórica del Barroco

A diferencia del Renacimiento, en el que las artes y la música siguen caminos diferentes, en el Barroco sí encontramos una voluntad integradora de las artes. El arte del Barroco busca el movimiento, el contraste, el efecto y tanto las artes plásticas como la música participan en esta intención de sorprender y de persuadir al espectador y al oyente.

Si la pintura utiliza como recursos los claroscuros, y la escultura la gestualidad exagerada, la música también busca a través de las sonoridades contrastantes de los *cori spezzati* atrapar y conmover al público que asiste. Distribuidos estratégicamente en las naves laterales de la iglesia o entre el público, los *cori spezzati* y los grupos instrumentales podían producir un efecto estereofónico abrumador mientras alternaban sus intervenciones.

Al recurso de la policoralidad aplicado a las voces y extendido a grupos instrumentales, se tiene que añadir otro recurso característico de la música barroca: los *affetti* o afectos (en el sentido de pasiones o emociones). Según el pensamiento barroco, la música tenía que potenciar su capacidad persuasiva a través de la representación sonora de los afectos humanos (amor, odio, alegría, tristeza, etc.). Esta representación, no obstante, es considerada desde una dimensión abstracta, en tanto que categorías de las emociones o sentimientos humanos en general: se intentaba que no fuese una interpretación personal o subjetiva del compositor. Por otro lado, se mantenía el interés por la retórica que venía del siglo XV, cuando se redescubrió la *Institutio oratoria* de Quintiliano. Se intentaron aplicar los recursos de la retórica en la música en tanto

que arte con capacidad expresiva. Del mismo modo que las palabras tenían un significado concreto, se intentaron sistematizar una serie de motivos melódicos y rítmicos entendidos como figuras retórico-musicales que tenían un significado extramusical concreto. Algunos compositores germánicos, animados por este renovado interés por la retórica, sumado a la teoría de los *affetti*, se animaron a confeccionar listados de figuras retórico-musicales estandarizadas que los compositores podían utilizar para transcribir musicalmente determinadas palabras contenidas en el texto. Estaban convencidos de que el oyente sería capaz de reconocer una figura retórico-musical concreta, captar inmediatamente su significado extramusical y, además, dejarse conmover.

La melodía acompañada, el *stile rappresentivo* instaurado por la Cemerata Fiorentina (como veremos más adelante) y la consolidación del bajo continuo son elementos de una nueva forma de componer que contrasta con la escritura contrapuntística elaborada de los compositores renacentistas. Del género madrigalesco mismo, que había nacido dentro de este contexto, surge una modalidad que favorece la melodía con acompañamiento y la introducción de partes puramente instrumentales. El artífice de esta innovación fue Claudio Monteverdi, quien defiende un tipo de escritura que favoreciese la expresión de los sentimientos a través de la música. En el año 1605, propone la distinción entre una *prima prattica* ('primera práctica'), en la cual la música es la protagonista y la palabra su esclava, y una *seconda prattica* ('segunda práctica'), en la que la música estará al servicio de la palabra, la cual será el alma de la composición. La *prima prattica*, asociada al *stile antico*, consideraba primordial la correcta aplicación de las normas del contrapunto, con una clara preferencia por la textura polifónica, sin concesiones al texto, mientras que la *seconda prattica*, o *stile moderno*, asumía la posibilidad de hacer un uso libre de las normas del contrapunto para adecuar la música a la expresión de las palabras contenidas en el texto. Esta visión opuesta de la música fue el origen de muchas polémicas a lo largo de los siglos XVII y XVIII, pero necesaria para que la música evolucionase buscando nuevos caminos adecuados a los nuevos tiempos.

1.2. El bajo continuo y la progresiva conciencia tonal

El nacimiento del *stile moderno* hizo posible el triunfo de la melodía acompañada que, en el terreno de la música profana, primero, y en la sacra, después, fue desplazando progresivamente la polifonía de voces independientes. A diferencia de la escritura polifónica del Renacimiento, en la que se buscaba la participación compartida de todas las voces, la textura basada en la monodia acompañada polariza el protagonismo en las voces melódicas extremas de una composición, es decir, la línea melódica principal y la línea grave, mientras las otras voces asumían la función de relleno armónico, es decir, completando las notas de los acordes de la armonía, o bien proporcionando melodías internas secundarias. De manera progresiva se tiende a priorizar el aspecto vertical de la música, la armonía, por encima del horizontal, las líneas melódicas. Las diferentes melodías se acabarán subordinando a un esquema armónico. El viejo sistema modal será sustituido por el nuevo sistema tonal moderno. De hecho,

el nuevo sistema representa una síntesis de los ocho modos en dos, mayor y menor, que dota al discurso melódico de una gran flexibilidad y permite la expansión de las formas musicales. La consolidación de la tonalidad significó un gran avance en la música y hará posible la independencia de la música instrumental en el Clasicismo. Se confeccionaron unas nuevas reglas de la armonía para el tratamiento de la disonancia y la organización tonal de la composición que todavía son vigentes hoy día.

La utilización del bajo continuo fue determinante para la consolidación definitiva de la tonalidad moderna. El continuo es una de las manifestaciones más características de la música del Barroco. La práctica de componer obras para voces solistas con un acompañamiento continuo hizo posible el surgimiento de nuevas formas como el recitativo y el aria en la ópera. Consistía en una línea continua del bajo de una composición que proporcionaba el fundamento de la estructura armónica de una composición. Al principio, se escribía la línea melódica de la voz aguda y la línea del bajo del acompañamiento continuo, que ejecutaba un instrumento polifónico (un clavicémbalo, un órgano o bien un laúd), y se dejaba en manos del instrumentista la tarea de completar la armonía de manera improvisada, siguiendo unas reglas conocidas. La línea del bajo era reforzada por un instrumento grave (una *viola da gamba*, un violonchelo o bien un fagot). Para evitar que el instrumentista introdujera unos acordes ajenos al esquema armónico de la composición, se creó un sistema gráfico consistente en unas cifras que se situaban encima o bien debajo de cada una de las notas del bajo, y que suponían un cambio de acorde especificando los intervalos armónicos que el compositor quería que se ejecutaran por encima de aquella nota o grupo de notas. Uno de los primeros testimonios de la práctica de escribir el cifrado en el bajo de las composiciones lo encontramos en los *Cento concerti ecclesiastici* del compositor italiano Ludovico Viadana, publicado en 1602. Gracias a las mismas partituras se extendió esta costumbre para otras formas instrumentales, como las sonatas para uno o dos instrumentos y continuo. Casi todos los compositores de esta época acabarían adoptando esta práctica. Este bajo continuo recibió la denominación de *bajo cifrado*, y la realización de los acordes a partir de estas indicaciones numéricas era una de las tareas del acompañante. Si el intérprete era lo bastante creativo y habilidoso, podía improvisar melodías internas a partir de motivos melódicos de la voz o el instrumento al cual acompañaba y enriquecer, por lo tanto, la textura del acompañamiento.



2. El nacimiento del género operístico. Italia

La presencia de la música en una puesta en escena de una obra poética o teatral se remonta probablemente (aunque no se ha podido demostrar documentalmente) a la Grecia antigua. Supuestamente, la música serviría para intensificar el dramatismo de algunos momentos climáticos de las representaciones de los dramas de Sófocles, Eurípides y Esquilo. Encontramos también en la edad media, y dentro de un contexto religioso pero muy arraigado a las tradiciones de un pueblo, la escenificación de dramas litúrgicos, en los que la música también asume un papel relevante en los pasajes más importantes de las historias representadas. Al Renacimiento pertenece otra forma considerada precedente del género operístico, la *pastoral*, que consistía en la adaptación de algunas escenas teatrales de historias cortas de carácter bucólico, muchas de ellas basadas en idilios entre ninfas y pastores, que se representaban a la manera de *intermedi* ('intermedios') entre los actos de obras teatrales que tenían lugar en festividades cortesanas o de consumo más popular. En las pastorales, la música, más que dosificar el elemento dramático, tiene una función más bien decorativa. Algunos estudiosos han considerado *L'Amfiparnaso*, de Vecchi, como un antecedente. Pero es difícil considerarla como tal, puesto que se trata de una obra no escenificada, «para el oído y no para la vista» (tal y como leemos en el prólogo de la misma obra), que inserta madrigales para *solo* y a cuatro voces solistas o para coro. Esta obra fue publicada en Venecia en 1597, lejos del lugar de nacimiento de la ópera, Florencia. Pese a todo, debemos tener en cuenta otro precedente que tuvo lugar en Roma, donde en 1600, bajo el auspicio de una sociedad religiosa, se presentó una obra teatral sobre un tema religioso alegórico en la que se alternaban partes corales y piezas para voces solistas con pasajes narrativos del estilo de un recitativo. Se trata de la *Rappresentazione di anima e di corpo* ('Representación del alma y del cuerpo'), de Emilio dei Cavalieri (ca. 1550-1602). Esta es la primera obra teatral totalmente musical de grandes dimensiones escenificada de la historia. Consiste en la puesta en escena de unos personajes alegóricos que son el Alma, el Cuerpo, la Vida o el Tiempo, mientras un narrador va explicando la acción, al modo de los antiguos dramas litúrgicos, pero con elementos innovadores. De hecho, esta obra es el precedente más inmediato del oratorio, como veremos más adelante.

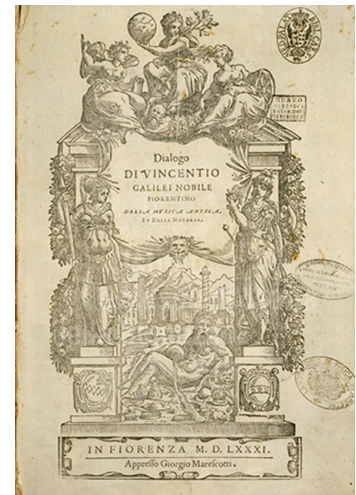
2.1. La Camerata Fiorentina. Claudio Monteverdi

Mientras en Roma se representaba lo que podríamos considerar como el precedente más inmediato del oratorio, en Florencia, y dentro de los ambientes cortesanos, se había extendido la moda de los *intermedi*, representaciones de carácter pastoral, alegórico o mitológico, que se intercalaban entre los actos de obras teatrales. Los *intermedi* tenían una estructura formal libre que podía incluir madrigales, canciones y piezas instrumentales. Dependiendo del grado de la categoría de la celebración dentro de la que tenían lugar estas repre-

sentaciones, podían exigir un dispositivo escenográfico elaborado. Uno de los ejemplos de este tipo de práctica son las representaciones llamadas *intermedi*, que se escenificaban en los dos descansos entre los tres actos de la comedia *La Pellegrina*, de Girolamo Bargagli, escrita para celebrar la boda de Ferdinando de Medici y Cristina de Lorena, y que tuvo lugar en Venecia en 1589. Los textos de estos *intermedi* eran de Giovanni Bardi y Ottavio Rinuccini, y la música, a de Cristofano Malvezzi y de Emilio de Cavalieri, el mismo que más tarde escribiría la *Rappresentazione di anima e di corpo*. Pero estas representaciones no habían sido concebidas de forma que la letra y la música estuvieran integradas, sino que eran composiciones musicales breves escenificadas e intercaladas aleatoriamente entre los actos de una obra teatral. Fueron los miembros del círculo intelectual florentino conocido con el nombre de Camerata Fiorentina los que propusieron por primera vez la adaptación de una música a una obra teatral entera, y dos de los miembros de este grupo, los cantantes Jacopo Peri y Giulio Caccini, los que asentaron las bases del *dramma per musica* ('obra teatral en música').

La Camerata Fiorentina o Camerata de Bardi era el nombre con el que se conocía a un grupo de intelectuales y artistas que se reunían en torno al año 1580 en el palacio del conde Giovanni Bardi en Florencia, para debatir diferentes temas culturales y científicos. Además de los citados Peri y Caccini, este grupo lo integraban, entre otros, los músicos Piero Strozzi y Vincenzo Galilei, padre del famoso astrónomo Galileo Galilei. Uno de los temas que centraron su atención fue intentar reconstruir el tipo de música que debía de acompañar la representación de las tragedias de los clásicos en la antigua Grecia. Vincenzo Galilei fue quien recogió algunas de las conclusiones a las que habían llegado y las publicó en 1581 en un libro con el título *Dialogo della musica antica et della moderna*. Dado que no se conservaban documentos con música escrita de los griegos, se centraron en la información que podían extraer a partir de la lectura de los textos de los filósofos griegos. Partían de la base de que la función de la música tenía que dar relevancia al contenido dramático del texto y asegurar su inteligibilidad, de modo que propusieron buscar un estilo musical adecuado a la declamación. Galilei propone la textura de la melodía acompañada como forma más adecuada para la declamación de un texto, porque aseguraba la inteligibilidad de la palabra y la representación afectiva de los sentimientos. Para demostrar de una manera práctica sus teorías, Galilei presentó algunas piezas cortas *in armonia favellare* o *recitare cantando* ('hablar cantando'). La forma de representación dramática de este estilo fue llamada *stile rappresentativo*, una forma de declamación a medio camino entre el lenguaje hablado y la canción.

Pronto llegaron los primeros intentos de adaptar este nuevo estilo de música, el *recitare cantando*, a las obras teatrales. Se sabe que la primera *opera* o *dramma in musica* ('obra teatral en música') escrita en este nuevo estilo fue *Dafne* (1598), de Jacopo Peri (1561-1633), a partir de la adaptación de una poesía pastoral de Ottavio Rinuccini (1562-1621), a pesar de que no se ha encontrado la música. Las obras más antiguas que se conservan enteras son las dos versiones musicales de un mismo poema de Rinuccini, *Euridice*, una de Peri (1600) y



la otra de Caccini (1602). Estas obras todavía están muy influenciadas por los intermedios, pero ya presentan algunas pautas que anuncian el advenimiento de la *opera seria*, como por ejemplo la existencia de un hilo argumental, la preferencia por las agrupaciones instrumentales reducidas y, sobre todo, el protagonismo absoluto del *stile rappresentivo*; este *recitare cantando* que va acompañado de un instrumento polifónico, como el clavicémbalo o el laúd.

La contribución de Monteverdi a la consolidación del género operístico fue capital. A partir del modelo de estas obras hechas por los florentinos, Monteverdi presentó una versión innovadora sobre el mismo texto pero con cambios trascendentales y que asentarían las bases de la ópera tal y como hoy la entendemos. Monteverdi compuso la *favola in musica*, *Orfeo*, basada en una versión ampliada de la obra de Rinuccini encargada a Alessandro Striggio y que estrenó en Mantua en 1607. En primer lugar, presentó un esquema formal con un planteamiento dramático y tonal muy bien organizado. La otra gran aportación fue dar a la orquesta una función bien definida y que consistía en proporcionar el ambiente adecuado en cada momento de la obra; los coros, por su parte, ejercían un papel narrativo a la vez que aseguraban la unidad dramática de la obra. Estableció una cierta diferencia entre unas formas próximas al *recitare cantando* florentino y unas piezas cantadas. Estas dos fórmulas se acabarían diferenciando claramente y darían lugar, respectivamente, al recitativo y al aria operística. La experiencia extensa de Monteverdi como compositor de madrigales fue primordial, puesto que dominaba una gran variedad de recursos líricos y narrativos que adaptó al género operístico. A pesar de que hoy día *Orfeo* es la ópera más programada de Monteverdi, en vida del compositor la que le dio más reconocimiento fue la siguiente, *Arianna* (1608). Solo se conserva un fragmento de esta ópera, el *Lamento d'Arianna*, y se hizo famoso en su día porque fue considerado como un magnífico ejemplo de estilo monódico expresivo. A pesar de haber inaugurado con el *Orfeo* un género importantísimo como es la ópera, la corte florentina siguió prefiriendo durante tiempo los divertimentos menos ambiciosos como los *intermedi* y otros géneros afines para sus fiestas privadas y la celebración de actos sociales.

2.2. Difusión de la ópera por Italia

Los mitos de Dafne, la ninfa asediada por Apolo y transformada en laurel, y el de Orfeo, descendiendo a los infiernos para salvar a su amada Eurídice, fueron los temas que inauguraron un género que al principio era para consumo exclusivamente de la alta sociedad. La ópera, con el tiempo, dejará de representarse en las salas privadas de los nobles para instalarse en los teatros públicos, pero lo que no cambia es la temática, casi siempre de carácter mitológico. Esta primera modalidad de ópera se denomina *seria*, en contraposición a la *cómica* o la *buffa*, que surgirán más tarde.

En 1613, encontramos a Monteverdi en Venecia ocupando el cargo de director musical de la iglesia de san Marco. Los venecianos, a pesar de la pérdida progresiva de su poder político, no renunciaban al lujo de las festividades, ge-



El Orfeo

Edición veneciana del *Orfeo* dedicada al príncipe de Mantua, Francesco Gonzaga.

nerosamente financiadas por familias nobles. En el año 1624, Monteverdi estrenó en un palacio de un noble veneciano la ópera *Combattimento di Tancredo e Clorinda* ('Combate de Tancredo y Clorinda'), basada en el poema épico de Tasso («Jerusalén liberada»). En esta obra introduce un nuevo recurso vocal, el denominado *stile concitato* ('estilo excitado'), consistente en la repetición reiterada de la misma nota en determinados momentos para dar más intensidad dramática.

En el año 1637, por primera vez, la ópera deja de ser un producto de consumo exclusivamente privado para convertirse en un espectáculo público, escenificado en los teatros a los que se accedía abonando una entrada. De hecho, era la misma familia noble que había encargado la ópera la que permitía que el público pudiera presenciar el espectáculo, mientras que se reservaba los palcos del teatro. Fueron dos músicos romanos, Benedetto Ferrari y Francesco Manelli, los artífices de este cambio de concepto, al abrir el teatro de San Cassiano para el público. Monteverdi estrena en este teatro sus dos últimas óperas: *Il ritorno d'Ulisse in patria* ('El regreso de Ulises a la patria', 1641) y la que se considera su obra maestra, *La incoronazione di Poppea* ('La coronación de Poppea', 1642). Ferrari y Manelli estrenaron, ya más tarde, en 1647, la obra *Andromeda*. Otros compositores que contribuyeron al asentamiento de una escuela operística veneciana fueron Pietro Francesco Cavalli (1602-1676), discípulo de Monteverdi y autor de *Giasone* (1649), la ópera más representada del compositor (41 veces), y Antonio Cesti (1623-1669), autor de *Il pomo d'oro* ('La manzana dorada', 1667), una ópera con una muy elaborada puesta en escena y llena de efectos como por ejemplo simulaciones de batallas navales o descensos de los dioses a la tierra.

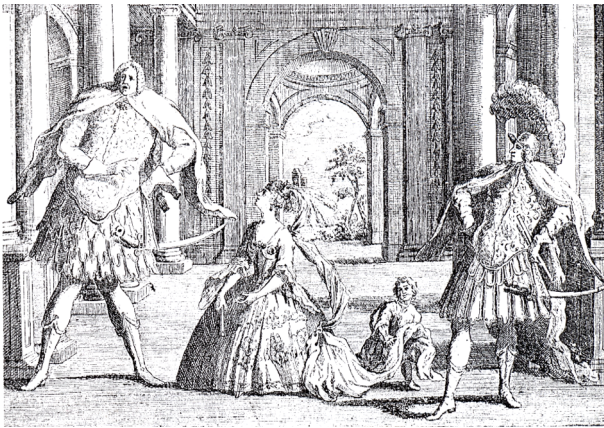
La ópera se fue extendiendo rápidamente por diferentes ciudades italianas. En Roma, la ópera llega en 1720 e impulsa una nueva escuela operística en la que destacaron Stefano Landi (ca. 1590-ca. 1655) y Luigi Rossi (1597-1653). Rossi es autor de una nueva versión del *Orfeo* (1647) muy alejada ya de la sencillez y del carácter serio de las versiones del mito que habían hecho anteriormente los florentinos Peri y Caccini, y Monteverdi. El compositor romano había introducido recursos escénicos de gran complejidad y elementos cómicos. El género operístico está anunciando el surgimiento de una nueva modalidad: la ópera cómica que, como veremos más adelante, encontrará en Nápoles el contexto ideal para su consolidación.

Mientras tanto, el cultivo de la ópera llega a la corte de la ciudad napolitana, donde trabaja Alessandro Scarlatti (1160-1715) como director musical. Autor prolífico (parece que compuso unas 115 óperas, de las cuales se conservan 50), Scarlatti contribuyó a la consolidación de la ópera *seria*, con el establecimiento del aria *da capo* (con una primera sección, una segunda contrastando con la primera y, finalmente, repetición de la primera) y la moda del *bel canto*, un estilo operístico que otorgaba una especial importancia a la elegancia de la línea melódica. El belcantismo favorecía el lucimiento de los cantantes, que aprovechaban las cadencias de las arias para demostrar de manera libre su vir-

tuosismo vocal. Los papeles femeninos los cantaban los *castrati*, hombres que habían sido castrados de pequeños con la intención de que, cuando llegaran a la pubertad, pudieran conservar la tesitura aguda de la voz, pero con la potencia de un cuerpo desarrollado.

Los *castrati*

La práctica aberrante consistente en desposeer a los niños de sus atributos masculinos aparece documentada ya en 1565 en la Capilla Sixtina, en Roma. Dado que la Iglesia prohibía la entrada de la mujer a los coros y también a los escenarios teatrales, los *castrati* se encargaban de interpretar las voces agudas con una voz potente y flexible. Estas figuras fueron muy demandadas en su época. A partir del momento en que la ópera dejó de ser un producto de consumo privado para pasar a entrar a los teatros, el mismo público exigiría que los papeles femeninos los cantaran las mujeres. De manera progresiva, se fue prescindiendo de los *castrati*, aunque estarán presentes en el contexto religioso hasta bien entrado el siglo XIX. El último de los *castrati*, Moreschi, murió en 1922.



Pasó medio siglo desde que la Camerata Fiorentina patentó una nueva fórmula para hacer música escénica. Aquel *stile rappresentativo* fue evolucionando, y pasó de ser un estilo medio declamado y medio cantado con un acompañamiento continuo sencillo, hasta el establecimiento de un esquema formal basado en una sucesión de recitativos y arias que se combinan con *ritornelli* instrumentales y partes concertantes de canciones, algunas de ellas basadas en ritmos de danza. Queda definitivamente hecha la diferenciación entre una forma declamada, próxima al lenguaje hablado, el recitativo, y una forma musical organizada y de carácter lírico, el aria. Al difundirse el cultivo de la ópera por Italia, tuvo lugar un cambio de concepto que definiría a la ópera en su futuro camino: si para los compositores florentinos la música tenía que estar al servicio del texto, con el tiempo el texto se hizo un medio para la organización de todo un dispositivo musical y escenográfico. El *aria da capo* consolidó su protagonismo absoluto y el vehículo para el lucimiento del virtuosismo de los cantantes.

3. La música escénica germánica, francesa e inglesa

3.1. La ópera en los países germánicos. La *tragédie lyrique* francesa

Durante la segunda mitad del siglo XVII, la ópera se difundió en toda Italia y Europa. Se exportaron las obras italianas que se cantaban en italiano pero, paralelamente, los mismos compositores de los otros países buscaron tipos nacionales de dramas musicales, aunque sin gran éxito; la influencia de la música italiana era muy grande. Las cortes de los reinos germánicos acogieron las producciones de los compositores italianos como Carlo Pallavicino (1630-1688) o Agostino Steffani (1654-1728), que proporcionaron las pautas para que los mismos compositores alemanes como Reinhard Keiser (1674-1739) y Händel se animaran a componer óperas al estilo italiano. Hacia finales del siglo XVII, nace una nueva modalidad operística autóctona que triunfará unas décadas más tarde a manos de Mozart, el *Singspiel*.

La ópera italiana tuvo una acogida más fría en Francia, puesto que los compositores franceses se resistían a asimilar las novedades procedentes del país vecino y, en cambio, querían crear su propio teatro musical. Jean-Baptiste Lully (1632-1687), un compositor afrancesado de origen italiano (Giovanni Battista Lulli era su nombre real), se esforzó en crear una escuela operística basada en el principio de que la música tenía que ser la servidora del texto. Patentó un tipo de estilo operístico intentando que la música se adaptara al máximo a los ritmos y acentos del francés, un tipo de declamación con un cierto carácter melódico, próximo a aquel *recitare cantando* de las primeras óperas florentinas. Este estilo declamatorio era interrumpido por pequeñas piezas musicales llamadas *airs* (arias), que se basaban en esquemas rítmicos muy regulares y repetitivos. En el año 1673, y bajo el patrocinio de Luis XIV, para quien trabajaba, Lully inaugura oficialmente la ópera francesa, que pasará a denominarse *tragédie lyrique* ('tragedia lírica') con el estreno de la obra *Cadmus et Hermione*.

Las óperas de Lully, basadas en temas mitológicos, remarcan el carácter heroico de los personajes con un aparato escenográfico espectacular y que mantiene la tradición de *divertissements*, consistentes en interludios de danzas y canto coral. También estableció la estructura de la obertura operística francesa, consistente en movimientos lentos de ritmo sincopado seguidos de movimientos rápidos de textura fugada. Seguidores del modelo operístico lullyano fueron Marin Marais (1656-1728) y André Destouches (1672-1749). Con el tiempo, esta modalidad acaba asumiendo elementos de la ópera italiana, como las arias *da capo*, denominadas por los franceses *ariettes*. Paralelamente, el aumento del número y la extensión de los *divertissements* daría lugar a una nueva



Medallón con la figura de Giovanni Battista Lulli

modalidad, la *opéra-ballet*. El primer compositor que cultivó este género fue André Campra (1660-1744), que inauguró el género con el estreno, en 1697, de *L'Europe galante*.

Continuador de la tarea de Lully en el camino de la consolidación de una escuela operística francesa fue Jean-Philippe Rameau (1683-1764), quien llevó el género al momento álgido de su evolución. Con Rameau, sin embargo, la concepción del género cambia: si Lully consideraba que la música tenía que estar al servicio del texto, Rameau la libera de esta función y le otorga un papel protagonista, confiando en su poder expresivo. Rameau se distancia del estilo de Lully, explotando todos los recursos expresivos del lenguaje musical y confeccionando unas melodías más ornamentadas y con unas armonías más ricas. El compositor francés, que ya se había forjado una sólida trayectoria profesional como teórico de la música y como compositor de música instrumental, demuestra un dominio especial para el lenguaje orquestal, haciendo uso de su habilidad en la creación de música descriptiva. Una de las obras que le dio más reconocimiento es la *opéra-ballet Les Indes galantes* (1735). Otras obras destacadas de Rameau son *Cástor y Pólux* (1733) y la *opera seria Zoroastro* (1749). Esta última se anticipa a Gluck porque, por primera vez, la obertura está relacionada temáticamente con música de algunas arias o coros de la ópera, de forma que no es tratada como un movimiento independiente con la única función de dar paso a la ópera, tal y como se había concebido hasta el momento. Otra de las características de esta y las últimas óperas del compositor francés es que, además del dominio del elemento dramático, tendió a buscar la elegancia, la claridad y la moderación, cualidades muy apreciadas en aquella época.

3.2. La *masque* y la «semiópera» inglesas

En las islas Británicas existía, antes de la llegada de la ópera italiana, algunos intentos de crear música escénica. Una de las prácticas más habituales era la de insertar piezas vocales, canciones solísticas, dúos o coros, e interludios instrumentales en el transcurso de la representación de obras teatrales. Esta modalidad recibe el nombre de *semiópera*. Solo algunos compositores se animaron a poner música a toda una obra teatral, como fue el caso de John Blow (1649-1708), autor de la ópera pastoral *Venus and Adonis* (1684), y Henry Purcell (1659-1695), que compuso la conocida ópera *Dido and Aeneas* (1689). El compositor inglés más brillante no solo de óperas sino de música instrumental y vocal profana del Barroco fue, sin duda, Henry Purcell, quien consiguió combinar los estilos inglés e italiano según las ocasiones, con un dominio magistral de los dos. Otras semióperas destacadas de Purcell son *The Fairy Queen* ('La reina de las hadas', 1692), *A midsummer dream* ('Sueño de una noche de verano') y *The tempest* ('La tempestad', 1695). Otra modalidad cultivada en Inglaterra antes de la llegada de la ópera italiana fue la *masque* ('mascarada'), que consistía en la puesta en escena de una sucesión de danzas que se iban alternando con canciones, recitativos y composiciones corales. La ópera francesa, con todo su dispositivo escenográfico, y la moda belcantista de la ópera italiana llegaron a Inglaterra hacia finales del siglo XVII. A partir del siglo XVIII,



Titania y Bottom
Protagonistas principales de *The Fairy Queen*.
Pintura de Henry Fuseli ca. 1790.

la invasión de la música italiana fue tan acaparadora, que implicó el inicio de un estancamiento de cerca de dos siglos de la ópera inglesa. Ningún otro compositor británico fue capaz de proclamarse defensor de la tradición operística inglesa contra la invasión italiana como lo había hecho Purcell, hasta que llegó, como veremos más adelante, el cosmopolita Händel, que hará posible que la música inglesa reencuentre su lugar dentro del panorama de la música operística europea del siglo XVIII.

4. La música teatral en la península Ibérica

En la península Ibérica, el mecenazgo secular prácticamente se reducía a la monarquía, de forma que la producción de música profana era mucho menor que en el resto de los países europeos. Esta situación afecta, lógicamente, a la música teatral. Teniendo en cuenta, como hemos visto anteriormente, que la ópera en su origen era un producto de consumo para la realeza y la nobleza, hay que suponer que la única institución patrocinadora de música escénica era precisamente la realeza. Por lo tanto, en un inicio, la producción de óperas se limita al entorno de la corte de Madrid y su área de influencia. En cuanto al área catalano-aragonesa, las primeras noticias de la existencia de producción operística son ya de principios del siglo XVIII, gracias a la presencia del archiduque Carlos de Austria, pretendiente al trono de la monarquía hispánica durante la Guerra de Sucesión Española e instalado en Barcelona, donde en 1705 fue proclamado rey con el nombre de Carlos de Habsburgo. El archiduque, gran amante de la música, impulsó la llegada de las primeras compañías italianas que llevaron obras de Giuseppe Porsile, Antonio Caldara y Emmanuele Rincón D'Astorga, principalmente. A partir de la segunda mitad del mismo siglo, la ópera entra a los teatros y los barceloneses empiezan a disfrutar de las representaciones escénicas venidas de Italia y también de las primeras óperas de autores catalanes, aunque de estilo italiano.



Retrato de Antonio Caldara

4.1. La zarzuela barroca

Antes, sin embargo, de la llegada de la ópera italiana al área catalana, en la Corte Real de Madrid ya se percibían los primeros intentos de poner música a las obras de teatros del Siglo de Oro español. Se tiene noticia de que la primera representación teatral con música fue *La selva sin Amor* (1629), una égloga pastoral a partir de un texto de Lope de Vega. No se conserva la música ni se sabe su autoría. El primer testimonio conservado y con autoría conocida de esta modalidad musical escénica es la partitura de *Celos aún del aire matan* (1660), de Juan Hidalgo (?-1685), a partir de un texto de Calderón de la Barca. Nos ha llegado la música de las voces y el acompañamiento continuo. No sabemos qué instrumentos incluía la obra. Pero la modalidad preferida por los monarcas españoles era la zarzuela, un género autóctono que surgió a partir de la evolución de las *Fiestas de zarzuela*, unos espectáculos que servían para entretener a la corte y que empezaron a cultivarse en tiempos de Felipe III y Felipe IV. La *zarzuela barroca*, que, como veremos más adelante, no tiene nada que ver con la *zarzuela romántica* cultivada en el siglo XIX, consistía en una representación teatral de obras de temática mitológica y que intercalaba números musicales entre los diálogos hablados. La palabra *zarzuela* proviene del nombre del pequeño palacio de El Pardo, residencia oficial de la familia real española, La Zarzuela, y recibió esta denominación debido a las abundantes zarzas que había alrededor y que se dejaban crecer como barrera de protección

«natural» de las posesiones reales. A pesar de la coincidencia temporal de las zarzuelas hispánicas con las primeras producciones operísticas italianas, no se tiene constancia de que hubiera ningún tipo de influencia mutua entre los dos géneros hasta la primera mitad del siglo XVIII, cuando llegó la música italiana a la Corte Real de Madrid. A diferencia de las óperas florentinas y venecianas, la zarzuela hispánica consistía básicamente en la alternancia de diálogos hablados y números musicales. Además, la presencia de elementos folclóricos, tanto canciones como danzas populares, hace de la zarzuela un género genuinamente hispánico y de una gran originalidad, que tuvo una gran popularidad entre el público. La llegada de la ópera italiana a la península Ibérica afectó también a este género. Inicialmente, la zarzuela fue incorporando algunos elementos del nuevo estilo, sobre todo las arias y los recitativos, para acabar siendo eclipsada por la misma ópera italiana y desapareciendo durante la segunda mitad del siglo XVIII. Los compositores más representativos que contribuyeron al género son Sebastián Durón (1660-1716), autor de *Salir el amor del mundo* (1696), el mallorquín Antoni Lliteres (1673-1747) que, instalado en la Corte Real de Madrid, compuso, entre otras, *Acis y Galatea* (1709) y *Júpiter y Danae* (1700) y, finalmente, José de Nebra (1702-1768), que estrenó en 1725 la zarzuela *Viento es la dicha de amor* y en 1745, *Cautelas contra cautelas y el rapto de Ganímedes* (1745). Para la composición de zarzuelas ya no se basaban en obras teatrales preexistentes, sino que había libretistas especializados, como fueron los casos de Antonio de Zamora y José de Cañizares.

4.2. La influencia de la música italiana

La zarzuela barroca había ganado una gran popularidad entre el público madrileño, pero pronto la presencia de la música italiana en la capital castellana puso en peligro la supremacía del género dramático-musical autóctono. La llegada de Felipe V al trono favorece la entrada de la música italiana en la Corte Real. La primera noticia de la presencia de músicos italianos es de 1703, cuando llega una compañía de actores y cantantes dirigida por Fancesco Bartoli y que era conocida con el nombre popular de «Trufaldines», y representa en el Teatro del Buen Retiro la primera ópera italiana en tierras castellanas. La inclinación del rey Borbón por la música italiana fue cada vez más evidente. En el año 1737, hizo venir a la corte madrileña al *castrato* italiano Carlos Broschi, conocido con el nombre artístico de Farinelli, y le hizo de protector. La fama de este cantante enseguida se difundió, sobre todo a partir del momento en que Felipe V consideró que la voz del castrado italiano poseía unas propiedades curativas que ayudaban al rey a superar las depresiones. Farinelli se hizo el protegido del rey, y aquel aprovechó su influencia para promover las representaciones de óperas italianas, sobre todo ópera metastasiana, en el Teatro del Buen Retiro. Algunos de los compositores italianos que salieron beneficiados de ello fueron Corselli, Coradini y Brunetti, que pudieron representar sus producciones operísticas en la corte castellana.

Las dos puertas de entrada de la ópera italiana habían sido la corte del rey Borbón, en Madrid, y la del rey de Austria, en Barcelona. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, la música italiana fue cada vez más presente, y se difundió en toda la geografía hispánica. Las producciones italianas rivalizaban con las españolas. Algunos compositores, para poder hacer frente a esta invasión italiana, acabaron compaginando la creación de zarzuelas y óperas al estilo italiano. Son los casos de Lliteres, que compuso la ópera «al estilo italiano» *Los elementos*, y José de Nebra, que estrenó en 1733 la ópera *Venus y Adonis*. Veremos más adelante cómo una actitud alternativa a esta invasión de la música italiana llevará al impulso de la *tonadilla escénica*, un género dramático autóctono y de duración breve basado en argumentos populares ambientados en escenarios humildes. El carácter irónico y de denuncia social que a menudo contenía será uno de los principales elementos explotados por otro género que triunfará en el siglo XIX, la zarzuela romántica.



Retrato de Antoni Lliteres

5. Otras formas vocales

Una forma próxima a la ópera en esta época es la *cantata*. Desde el punto de vista formal, la cantata se basa en la alternancia de recitativos y arias, como la ópera, y también está basada en argumentos preferiblemente mitológicos o pastorales. Para ser más exactos, podríamos decir que la diferencia básica entre la ópera y la cantata profana está en su destino: la ópera se representa en los teatros, mientras que la cantata se interpreta, sin escenificación, en un salón cortesano. La cantata, por otro lado, tiene un carácter más lírico, mientras que la ópera se caracteriza por su naturaleza dramática y narrativa.

5.1. La cantata profana

Los vínculos estilísticos y formales de la cantata profana y la ópera, por un lado, y la actividad de los cantantes que se introducían en los ambientes reales y cortesanos de toda Europa, por otro, favorecieron la difusión de la cantata italiana y la influencia de este género en otras formas vocales. En el Renacimiento, el término *cantata* se utilizaba para referirse a una composición para cantarse, en oposición a *sonata*, que es una composición para ser tocada. Pero en el Barroco, *cantata* se emplea para referirse a una composición extensa sobre un tema dramático para una o dos voces solistas y acompañamiento de continuo. El compositor veneciano Alessandro Grandi fue el primero en adoptar la palabra *cantata* en una recopilación de composiciones vocales: *Cantate ed arie a voce sola* (1620). La estructura formal de la cantata de principios del siglo XVII se basaba en una serie de estrofas con la misma música. Por influencia de la ópera, fue incorporando recitativos y arias y, más tarde, breves composiciones para conjuntos vocales e interludios instrumentales. Desde Luigi Rossi (1598-1653), pasando por Cesti, Carissimi y Alessandro Stradella (1639-1682), la cantata fue evolucionando, pero fue Alessandro Scarlatti quien consolidó el modelo de la cantata profana de la primera mitad del siglo XVIII, consistente en una sucesión de recitativos y arias que a menudo incluía secciones virtuosísticas para instrumentos obligados. La cantata ejerció una gran influencia sobre otros géneros vocales profanos y también sacros.

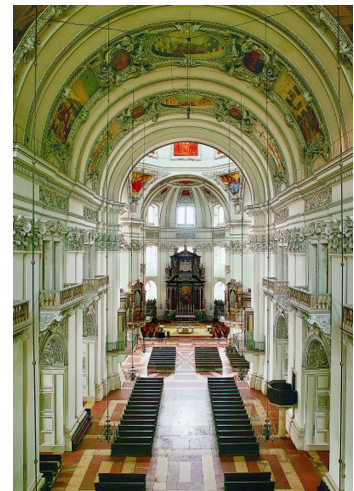
5.2. La música vocal religiosa

La música sacra del Barroco se debatía entre aquellas dos concepciones opuestas de las que hablaba Monteverdi en 1605, la *prima prattica*, o *stile antico*, asociada al contrapunto, y la *seconda prattica*, o *stile moderno*, que prefería la textura de la melodía acompañada para adecuar la música a la expresión de la palabra. La mezcla de estilos antiguo y nuevo era habitual en la composición de música sacra de este tiempo, el *stile antico* se asociaba a la música litúrgica y el *stile moderno* a la música paralitúrgica, es decir, en las celebraciones religiosas al margen del calendario litúrgico, en las cuales la Iglesia permitía una mayor

libertad creativa, puesto que se buscaba dar un carácter más festivo a un culto devocional. Por otro lado, las innovaciones que se iban produciendo en la música profana y en la instrumental fueron introduciéndose progresivamente en la creación de un repertorio musical religioso nuevo. Por otro lado, los compositores, además de utilizar la textura de la melodía acompañada del bajo continuo, aplicaron la técnica del *concertato*, con el característico contraste de timbres y dinámica. Ya hemos visto cómo los efectos antifonales eran una herramienta idónea al espíritu de la Contrarreforma, puesto que contribuían a intensificar la solemnidad y la fastuosidad de las ceremonias religiosas especiales. Todos estos elementos procedentes de la música vocal e instrumental se utilizaban de manera indistinta para componer misas, salmos y motetes que podían llegar a ser para solistas, coros y grupos instrumentales muy nutridos.

Como ejemplo ilustrativo de las dimensiones que podía llegar a adquirir una plantilla vocal e instrumental para una composición religiosa, mencionamos la *Missa* para la consagración de la catedral de Salzburgo que compuso en 1628 el romano Orazio Benevoli (1605-1672). La partitura comprende un total de 53 pentagramas y requiere la participación de solistas, coro de ocho voces y dos conjuntos instrumentales con bajo continuo.

La combinación de movimientos en lenguaje contrapuntístico «a la antigua» con los nuevos recursos de la monodia acompañada y el estilo concertado de coros múltiples era habitual en las obras sacras de grandes dimensiones formales en la escuela de Bolonia. Esta tendencia se fue extendiendo a otras ciudades italianas y los mismos músicos exportaron esta práctica a otros lugares de Europa, sobre todo en el área germánica y especialmente en Viena, entonces sede de la capilla de la corte imperial. Uno de estos músicos fue el veneciano Antonio Caldara (1670-1736), que fue uno de los primeros en aplicar el estilo operístico en la composición de misas, con la inclusión de arias, dúos, coros y acompañamiento instrumental. Caldara, que trabajó para el emperador austriaco de Viena, ejerció una influencia en otros compositores austriacos, creando con el tiempo un estilo vienés propio de música sacra que encontraremos más tarde en la *Misa de Nelson* y otras obras religiosas de Haydn. No siempre fueron necesarias grandes dotaciones de cantantes e instrumentistas para la interpretación de repertorio sacro. Son muchas las composiciones pensadas para una, dos o tres voces solistas con acompañamiento continuo de órgano. Ludovico Viadana (1560-1627) fue uno de los primeros en utilizar varias combinaciones vocales reducidas y acompañadas solo por un bajo continuo. Muchas de estas composiciones se conservan en su libro *Cento concerti ecclesiastici* (1602).



Interior de la catedral de Salzburgo

5.2.1. Principales formas: el motete, el oratorio y la pasión

El motete fue una de las principales formas que con más facilidad incorporaron los elementos del género operístico, como la inclusión de arias y recitativos, y el estilo concertado, con extensos grupos instrumentales. Aun así, dado que se trataba de una forma tradicionalmente cultivada en el contexto de la antigua escuela francoflamenca, los compositores franceses continuaron otorgando un destacado protagonismo al contrapunto imitativo. Una modalidad francesa de este género surgida a finales del siglo XVII fue el *grand motet*, en la cual se requería la participación de un elevado número de cantantes e instrumentistas. Generalmente, la temática era de carácter bíblico. Algunos de los mejores compositores de grandes motetes de esta época fueron Michel-Richard de Lalande (1657-1726) y François Couperin (1668-1733), que evidencian un gran sentido dramático en la utilización de los recursos de la melodía acompañada y del estilo concertado con finalidades expresivas e impactantes. En las *Leçons de Ténèbres* (1713-1717), basadas en las *Lamentaciones de Jeremías* para el Jueves Santo, François Couperin (1668-1733) utiliza los pasajes solísticos con una finalidad narrativa y los combina con partes concertantes para enfatizar el elemento dramático. En Alemania, los principales introductores del estilo italiano en la composición de música religiosa fueron Michael Praetorius (1571-1621), Johann Schein (1586-1630), Samuel Scheidt (1587-1654) y, sobre todo, Heinrich Schütz (1585-1672). Destacan las *Cantione sacrae* (1625) de Schütz, una recopilación de motetes en latín en la que el compositor utiliza el lenguaje pol coral aprendido de Giovanni Gabrieli, con quien había estudiado, y en las cuales explota algunos recursos armónicos propios del madrigal italiano con finalidades expresivas.

Ya hemos visto cómo la música de la Contrarreforma se beneficia de las novedades musicales para enfatizar el contenido solemne de las ceremonias religiosas. La época del calendario litúrgico más idónea para que la música asuma un papel destacado en la representación afectiva del texto es la Semana Santa. Composiciones paralitúrgicas como *Stabat Mater* son, por su contenido dramático, las que reciben un tratamiento expresivo especial por parte de los compositores. Pero si se trata de destacar el elemento dramático de determinadas ceremonias, los procedimientos de aquel *stile rappresentativo* instaurado por los compositores florentinos de ópera pueden ser especialmente beneficiosos para la composición musical sacra en las ocasiones especiales. En este momento, nace un nuevo género que asimila con una gran facilidad los procedimientos del *stile rappresentativo* para explotar el elemento dramático, el oratorio, que se hará el equivalente sacro del género operístico.

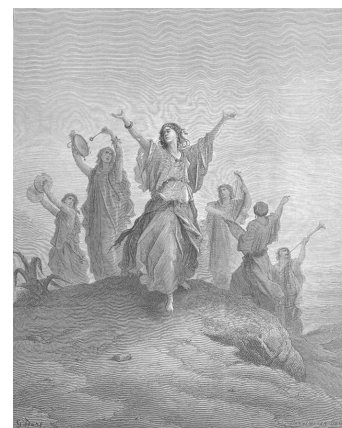
El origen del oratorio se remonta a las celebraciones que se hacían en la iglesia de san Felipe Neri, en Roma, donde se había institucionalizado la costumbre de cantar *laude spirituale* después de las vísperas hacia finales del siglo XVII. Antes, sin embargo, había tenido lugar el estreno, en 1600, de la *Rappresentazione di anima e di corpo* de Cavalieri, que representa uno de los antecedentes más destacados del oratorio. Pero volvamos a las *laude*. Como sabemos, la *lauda*



Heinrich Schütz, pintado por Rembrandt

era en su origen una modalidad de canción monódica religiosa que surgió en Italia durante el siglo XVIII y que llegó a ser una composición polifónica con la llegada del *ars nova*. Se basaba en la historia de personajes alegórica. A partir del siglo XVII, estas *laude* cantadas «en el espíritu del oratorio» eran conocidas popularmente con el nombre de «oratorios». Por influencia del género operístico, el oratorio no solo fue adoptando partes corales y otras instrumentales que se alternaban con la melodía acompañada, sino que asimiló el elemento representativo, es decir, una puesta en escena con una representación dramática y vestuario. La temática se centraba sobre todo en la vida de personajes bíblicos. Además del *oratorio latino*, en prosa y escrito en lengua latina, se popularizó mucho más la modalidad *volgare*, en verso y escrita en alguna de las lenguas vernáculas, que se prestaba más fácilmente a la escenificación. Sin embargo, la Iglesia veía con desconfianza la práctica de la representación dramática de estas obras, de forma que prohibió la escenificación y, en su lugar, introdujo la figura del narrador, que iba comentando la acción. En cambio, las partes corales del oratorio ganaron protagonismo dado que, junto con el narrador, se encargaban de compensar la ausencia del elemento visual de la ceremonia y contribuían a dar relevancia al contenido dramático. A manos de Giacomo Carissimi (1605-1674), el oratorio latino encontró su forma definitiva. El oratorio que le dio más popularidad fue *Jephthe* (1656), que pasó a la historia por la utilización de un recurso armónico en uno de los momentos más dramáticos del argumento: en el lamento de la hija de Jefté porque este tiene que sacrificar la vida de ella como cumplimiento de una promesa a Dios, Carissimi introduce un efecto armónico para dar relevancia al momento dramático de la escena, un acorde extraño a la armonía que recibió un nombre propio, el de *acorde de sexta napolitana*. A pesar de que el oratorio vulgar iba ganando más adeptos, la modalidad latina instaurada por Carissimi fue cultivada por destacados compositores que trabajaban en Italia, como Alessandro Scarlatti, Vivaldi o Hasse. El oratorio latino traspasó las fronteras italianas: en Francia, el oratorio latino fue introducido por Marc-Antoine Charpentier y en Viena, el veneciano Antonio Caldara.

El oratorio en lengua vulgar, por su parte, tuvo una evolución diferente a la del oratorio latino. Centrado en el protagonismo de las voces solistas, por influencia del género operístico, estos en ocasiones adoptaban los papeles de auténticos héroes de un melodrama sacro. Las partes corales eran más reducidas y, en cambio, predominaban los recitativos y las arias, con algunos *ritornelli* instrumentales. Este interés centrado en los personajes hace que se tienda a tratarlos como personas comunes, no como héroes bíblicos, y se concede una importancia especial a la representación de los *affetti*, es decir, las pasiones y sentimientos humanos. Si Carissimi instauró el modelo de oratorio latino, el napolitano Alessandro Scarlatti fue el encargado de proporcionar el modelo de oratorio vulgar, que tuvo una gran difusión en toda Europa. La dimensión teatral y el carácter cosmopolita de la ópera propios del oratorio scarlattiano se evidencian en títulos como *Agar e Ismaele esiliati* (1683) y *La Giuditta* (1695) del mismo compositor napolitano.



Jefté viniendo de conocer al Padre
Grabado de Gustave Doré. Siglo XIX.

Del mismo modo que el oratorio latino, el oratorio vulgar también fue cultivado en los países protestantes. En el aria germánica, sin embargo, las dos formas religiosas que más aceptación tuvieron por parte de la Iglesia luterana fueron la cantata religiosa y la pasión. La modalidad de cantata religiosa cultivada en Alemania es el resultado de la combinación de dos formas existentes durante el siglo XVII: la cantata coral, que provenía de la práctica del canto de los himnos utilizando diferentes agrupaciones vocales e instrumentales, y la cantata profana para una sola voz, que combinaba recitativos y arias. El tipo de cantata religiosa surgida de esta fusión podía admitir todo tipo de combinaciones vocales e instrumentales, y tuvo su periodo álgido durante las primeras décadas del siglo XVIII de la mano de Dietrich Buxtehude (ca. 1637-1707), Johann Philipp Krieger (1649-1725), Johann Kuhnau (1660-1722) y Georg Philipp Telemann (1681-1767). Los mejores ejemplos de este género nos los proporciona J. S. Bach, quien compuso ciclos enteros de cantatas para diferentes días del calendario litúrgico. Destaca, por ejemplo, el conocido *Oratorio de Navidad* (1734-1735), que pese a su nombre no se trata de un oratorio, sino que es un ciclo de cantatas independientes para seis días festivos consecutivos.

Vinculada al género oratorio y cultivada sobre todo dentro del contexto de la Iglesia protestante, fue otra forma vocal religiosa: la pasión. La pasión es una composición basada en los textos de uno de los cuatro evangelistas (Mateo, Marco, Lucas o Juan) que narra la pasión y la muerte de Cristo. La práctica de narrar con escenificación o sin ella el capítulo bíblico dedicado a la pasión de Cristo se remonta a la edad media. La introducción de la polifonía, durante el siglo XV, permitió introducir los coros que tenían una función narrativa y ayudaban a enfatizar el dramatismo en los momentos climáticos. La Iglesia protestante adoptó esta forma especial de oratorio y le dio un tratamiento propio, jugando con una combinación de textos bíblicos y comentarios individuales (las arias) e intervenciones del pueblo (los corales). Esta forma singular de oratorio, caracterizada por su capacidad emotiva y dramática, fue conocida con el nombre de *pasión oratorio* o simplemente *pasión*. Uno de los primeros compositores que proporcionaron los ejemplos más exitosos de este género fue Schütz, con la obra *Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuze* ('Las siete últimas palabras de Jesucristo en la Cruz', 1645). Las obras maestras de esta forma especial del culto luterano, sin embargo, son sin duda las de J. S. Bach, sobre todo las *Pasiones según san Juan y san Mateo* (1724 y 1729, respectivamente).

5.2.2. La música vocal sacra en la península Ibérica

Durante la época del Barroco, la música creada dentro del contexto geográfico en el entorno de la capital madrileña disfrutó del mecenazgo real y, por lo tanto, se produjeron obras profanas. La situación dentro de la zona geográfica catalana es muy diferente, ya que la falta de mecenazgo civil equiparable al del área castellana es uno de los principales motivos de la escasez de música vocal

profana. La música instrumental profana de este periodo recibe, como veremos más adelante, más atención por parte de los compositores. La Iglesia actuará, pues, de principal productora y difusora de la música del Barroco hispánico.

La música vocal de este periodo experimenta una lenta evolución desde el estilo propio del siglo XVII al influjo italianizante del siglo XVIII. Los compositores de esta época empleaban mayoritariamente el *stile antico* (sobre todo, el contrapunto imitativo) para la composición de música litúrgica y reservaban los recursos con finalidades más expresivas del *stile moderno* para la producción de música paralitúrgica. La producción musical litúrgica en latín está constituida sobre todo por misas y algunas partes del oficio divino como por ejemplo los salmos, los cánticos y las antífonas. Dentro del repertorio de música paralitúrgica en latín, los géneros que recibieron más atención por parte de los compositores hispánicos a partir de la segunda mitad del siglo XVII fueron las lamentaciones y los responsorios, los dos de Semana Santa, porque eran formas especialmente sensibles a la adopción de los nuevos recursos de la música operística italiana, siempre hecha con el fin de enfatizar el contenido semántico del texto.

La música vocal religiosa en lengua romance asumió con mucha más facilidad las novedades producidas dentro del ámbito de la música profana. El contrapunto imitativo cede el paso a la textura de la melodía acompañada. Además de flexibilizar los esquemas formales y explotar las posibilidades expresivas, la música en romance favorece la utilización del estilo concertado con la introducción de nuevas agrupaciones instrumentales de cuerda (violas *da gamba*, arpas), de madera (flautas, oboes, fagots) y algunos de metal (trompas y clarines), además del órgano haciendo de continuo.

Las formas más cultivadas de música en romance fueron los villancicos, los tonos, los romances y otros géneros afines. La forma preferida era el villancico. La estructura formal de este género se vio alterada por la interpolación de recitativos y arias (*aria da capo*, preferentemente), por influencia directa de la cantata italiana. El esquema recitativo-aria acabó desplazando el binomio estribillo-coplas. Con el tiempo, los villancicos se acabaron convirtiendo en una sucesión de recitativos y arias o dúos, con aperturas e interludios musicales. Muchas de estas composiciones llegaron a adoptar la denominación de *cantata*. Uno de los principales impulsores de la práctica de sustituir los responsorios de matines por villancicos fue Juan Bautista Comes (ca. 1582-1643).

Los tonos, por su parte, eran composiciones breves para una, dos, tres o cuatro voces que tienen conexiones formales con el villancico por la utilización del esquema estribillo-coplas. Esta forma religiosa era denominada *tono divino*, para distinguirla de la modalidad destinada al entretenimiento cortesano, y que recibía el nombre de *tono humano*.



Villancico a santa Tecla y santa Cecilia
Del Maestro de Capilla Melchor Juncà. Siglo
XVIII (portada autógrafa).

El otro género en lengua romance preferido por los compositores hispánicos de esta época es el oratorio. El cultivo del oratorio en la península Ibérica se inicia hacia el último cuarto del siglo XVII y ciudades como Madrid y Valencia fueron dos de los principales centros impulsores. Aun así, fue en Barcelona donde se estrenaron los dos oratorios más antiguos conservados hasta el momento: *Historia de Joseph* y *Aquí de la fe*, los dos de Lluís Vicenç Gargallo (ca. 1636-1682), escritos sobre 1670. Para la composición de estos oratorios, Gargallo combina la textura de la melodía acompañada con el estilo concertado. La influencia de la música italiana no es tan evidente como las producciones oratorianas del siglo XVIII. El catalán Domènec Terradellas (1713-1751) es uno de los compositores que asumen más claramente las novedades procedentes de Italia. Terradellas se había formado en Nápoles con el prestigioso maestro italiano Francesco Durante (1684-1755), y coincidió con Pergolesi, considerado el creador de la *opera buffa*, como veremos más adelante. Es decir, vivió de una manera directa el impacto que la nueva modalidad operística ejerció sobre otros géneros vocales, tanto sacros como profanos, de su momento. *Giuseppe riconosciuto* y *Ermenegildo martire* son algunos de los oratorios bíblicos que Terradellas compuso en tierras italianas. Aunque la modalidad latina de oratorio no fue muy popular en la península Ibérica, hay que destacar las producciones de uno de los pocos compositores que la cultivaron, como es Francesc Valls (ca. 1671-1747), autor, entre otros, del oratorio *Amore consurgens*.



Grabado de Domènec Terradellas

6. La música instrumental del Barroco

Las principales innovaciones técnicas aplicadas a los instrumentos afectan a la manera de concebir la música instrumental. Los compositores cada vez más aprovechan los recursos de cada uno de los instrumentos, al mismo tiempo que los instrumentistas se van especializando. Es el Barroco del triunfo de los instrumentos de cuerda, con el nacimiento de la familia de las violas *da braccio*, que acabarán sustituyendo a las violas *da gamba* y evolucionando hacia la familia moderna de la cuerda. Mientras tanto, en Roma, los progresos llevados a cabo en la literatura organística y clavicembalística abrían el camino hacia la emancipación de la música instrumental del idioma vocal.

La nueva conciencia tímbrica surgida de la práctica de concertar conjuntos musicales, promovida por el *stile concertato*, generó el desarrollo de dos tipos de repertorio: obras para conjuntos vocales instrumentales combinados y composiciones solo para agrupaciones instrumentales. Durante la primera mitad del siglo XVIII se consolidan los principales géneros instrumentales: la *suite*, la sonata a trío, el *concerto grosso* o para solista. Por otro lado, el sistema nuevo de tonalidad moderna con los modos mayor y menor había desplazado el viejo sistema de modos gregorianos, y la nueva conciencia de armonía favorecía la articulación clara del discurso musical y la estructura formal de la composición.

6.1. Nuevos géneros instrumentales de la música italiana

Las mejoras aplicadas a los instrumentos de tecla favorecieron la creación de nuevas formas que explotaban las capacidades técnicas de cada instrumento. Estas composiciones pedían cada vez un mayor dominio del instrumento por parte de los intérpretes. Había tres tipos diferentes de instrumentos de teclado según su técnica de producción del sonido: el órgano, el clavicémbalo y su antecedente, el virginal, y el clavicordio y su variante, la espineta.

El órgano consta de varios juegos de tubos que suenan al pulsar unas teclas, por la presión del aire suministrado por unos fuelles y contenido en un depósito. Los tubos están repartidos en filas según los sonidos de diferentes instrumentos musicales (flauta, trompeta) que reproducen. También se obtiene una combinación o una mezcla sonora a través de varias filas de tubos asociados (juegos llenos o de mixturas). Las mejoras aplicadas al órgano barroco consistían en tres teclados manuales y uno para los pies, que recibe el nombre de *pedal*. Estos teclados tienen diferentes registros. Los registros son unos dispositivos situados cerca de los teclados que permiten obtener una gran variedad de sonoridades y timbres, como si se tratara de un conjunto de instrumentos de familias distintas.

El virginal es la forma más antigua y sencilla del clavicémbalo y comparte con este el tipo de mecanismo de producción del sonido, es decir, a través de un teclado percute las notas. Su forma rectangular y tamaño más pequeño permitía que se pudiera tocar sobre la mesa, lo que facilitaba su uso doméstico. El virginal fue sobre todo empleado durante los siglos XVI y XVII, pero hacia la segunda mitad del siglo XVII fue sustituido por el clavicémbalo, mucho más perfeccionado. El clavicémbalo fue el instrumento de teclado, junto con el órgano, preferido por los músicos profesionales durante todo el Barroco. Desde sus inicios no solo hizo de instrumento solista de teclado, sino que su función de bajo continuo fue esencial en la música de cámara, música orquesta, vocal profana y operística. El mecanismo del clavicordio y el clavicémbalo está constituido por placas sencillas, una de las cuales percute la cuerda con una pequeña púa de metal insertada en el otro extremo de la tecla. La espineta, por su parte, se parece al virginal pero no tiene una forma rectangular sino forma de ala. En la espineta, las cuerdas están en un ángulo de 45° respecto al teclado.

Instrumentos de teclado



Órgano barroco



Clavicémbalo



Virginal



Espineta



Clavicordio

6.1.1. Preludio, *toccata*, *canzona* y *ricercare*

Ya hemos visto que durante el Renacimiento la música instrumental seguía el modelo del repertorio vocal. A principios del siglo XVII, encontramos formas instrumentales para teclado que son adaptaciones de composiciones vocales, como el *ricercare*, procedente del motete imitativo del siglo XVI, y la *sonata*, derivada de la *chanson* vocal. La modalidad de *ricercare* más cultivada durante la primera mitad del siglo XVII consistía en una composición creada a partir de la expansión en forma de contrapunto imitativo de un tema o incluso una sucesión de motivos melódicos. Uno de los mejores compositores italianos

para órgano de su tiempo, Girolamo Frescobaldi (1583-1643), produjo un gran número de composiciones de estas modalidades, que publicó en 1635 en su antología *Fiori musicali*.

La Iglesia luterana impulsó una extensa y variada producción para órgano destinada al servicio litúrgico. Estas formas ya eran genuinamente instrumentales, sin ninguna relación con la música vocal. Las principales formas creadas fueron como el preludeo, la tocata, la fantasía, la fuga y el coral. El preludeo, la tocata y la fantasía eran composiciones basadas en la improvisación y con una textura esencialmente homofónica. Estas tres formas normalmente antecedían una fuga, de modo que se creaban formas compuestas basadas en el contraste, como por ejemplo preludeo y fuga, tocata y fuga o bien fantasía y fuga. La fuga, por su parte, es evolución del *ricercare*, y consiste en una composición polifónica, basada en la reaparición constante de un tema o sujeto que iba pasando de una voz a la otra. La fuga fue una de las formas contrapuntísticas preferidas por los compositores de la primera mitad del siglo XVIII. J. S. Bach nos ha legado algunos de los ejemplos más variados e imaginativos de esta forma. Su obra *Die Kunst der Fugue* representa la máxima expresión elaborada del arte del contrapunto en música.

Además de las formas creadas al margen de la música vocal, los alemanes crearon un extenso repertorio de composiciones para órgano a partir de melodías procedentes de los himnos luteranos. Las variantes más importantes son el coral de órgano, el coral variado, la fantasía coral o el preludeo coral. La melodía de un himno era utilizada como base para la creación de un coral para voces. Cuando esta melodía era armonizada para crear una composición para órgano, recibía el nombre de *coral variado*; si esta melodía era utilizada para crear una composición basada en la técnica del tema con variaciones, recibía el nombre de *partita*. En la fantasía coral y en el preludeo de coral o *Choralsvorspiel*, la melodía de este himno recibía un tratamiento libre. Algunos de los principales compositores alemanes que nos han legado composiciones dentro de esta modalidad para órgano son Dietrich Buxtehude, Johann Pachelbel (1653-1706), Georg Böhm (1661-1733), Johann Christoph Bach (1642-1703) y J. S. Bach.



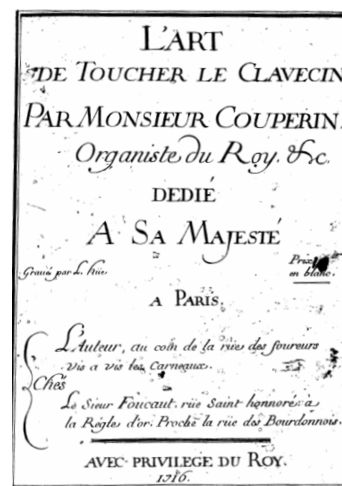
Página autógrafa de una fuga, de J. S. Bach

Del mismo modo que hemos visto cómo formas originadas de la música vocal, como la sonata o el *ricercare*, fueron las principales modalidades para la creación de una importante literatura organística durante el Barroco, algunas piezas inspiradas en las antiguas danzas populares de la edad media y del Renacimiento dieron lugar a una forma para clavicémbalo muy cultivada durante la segunda mitad del siglo XVII y la primera mitad del XVIII, la *suite*. La *suite* era un conjunto de composiciones independientes de textura predominantemente contrapuntística y carácter y ritmos contrastantes que se interpretaban de manera sucesiva. Había dos modalidades de las mismas: la *suite* francesa, que consistía en un gran número de danzas sin esquema formal fijo, de carácter refinado y algunas de ellas notablemente ornamentadas, y la *suite* alemana, que constaba de cuatro danzas, *allemande*, *courante*, *sarabande* y *giga*. Los compositores franceses, por su parte, no establecieron un esquema formal fijo para la *suite*. Los principales representantes de la escuela francesa son Jacques Champion de Chambonnières (1602-1672), Louis Couperin (1626-1661) y su sobrino François Couperin (1668-1733), conocido con el apodo de *Le Grand*. De la generación de compositores franceses posterior a Couperin que compusieron música para tecla ocupa un lugar preeminente Jean-Philippe Rameau. El repertorio para clavicémbalo de Rameau se conserva en las tres colecciones de piezas publicadas con el título *57 pièces de clavecin*. Couperin es también autor de *L'art de toucher le clavecin* ('El arte de tocar el clavicémbalo', 1716), en el cual proporciona una serie de recomendaciones para la ejecución de los *agréments* u ornamentos y otros consejos referentes a la interpretación de música para clavicémbalo. En lo que respecta a la escuela alemana, destacan las contribuciones de Johann Jakob Froberger (1616-1667), Pachelbel y Kuhnau.

Antes de cerrar este capítulo, hay que mencionar el repertorio organístico conservado en la península Ibérica, de gran calidad y originalidad. El tiento, el versículo y otras piezas con carácter de danza como la jácara, la pavana o el pasacalle fueron las principales formas cultivadas por los compositores hispánicos durante el Barroco. En su origen, el tiento era una composición para viola de mano y con un estilo improvisador, que fue transferida al órgano, adoptando el recurso de la variación. Los compositores de la escuela castellanoragonesa Francisco Correa de Arauxo (?-1663) y Sebastián Aguilera, y los valencianos Joan Baptista Cabanilles (1644-1712) y Josep Elies (1660-ca. 1755) son algunos de los principales compositores que nos han dejado un repertorio organístico de este periodo.

6.1.2. La sonata solística

Inicialmente, el término *sonata* fue utilizado por Giovanni Gabrieli (ca. 1557-1612) y algunos de sus contemporáneos venecianos para designar de manera genérica obras para varios instrumentos. Estas composiciones a menudo eran destinadas a su interpretación en el momento más culminante de la misa e intervenían un gran número de instrumentos escritos. Un paso importante para la evolución de este género instrumental fue la adopción del recurso polioral. La famosa *Sonata pian'e forte* de las *Sacræ Symphonix* (1597) de G. Ga-



Portada de *L'art de toucher le clavecin* de F. Couperin.

brieli es un buen ejemplo de ello. Parte de la fama de esta composición radica en el hecho de ser la primera partitura de la historia que incluye indicaciones de dinámica, aunque sea por contraste (*piano* o *forte*) y sin graduación del volumen sonoro. Hacia finales del siglo XVII, la sonata consistía en una obra para conjunto instrumental reducido (dos, tres o cuatro instrumentos) y bajo continuo. Se distinguían dos modalidades de la misma: *sonata da chiesa* y *sonata da camera*, también llamada *divertimento*, *trattenimento* o *balletto*. La *sonata da chiesa* que, como su nombre indica, tenía una funcionalidad litúrgica, estaba constituida por cuatro movimientos (habitualmente según el esquema *grave-allegro-adagio-allegro*) de textura predominantemente contrapuntística. La *sonata da camera*, pensada para ser ejecutada en un ambiente privado, incluía un primer tiempo *allegro* y una serie de movimientos con carácter de danza.

Las experiencias llevadas a cabo en la escuela de Bolonia en el ámbito de la música para conjunto instrumental reducido dieron lugar a una de las modalidades más importantes: la *sonata a trío*, pensada para dos instrumentos melódicos agudos (generalmente, violines) y bajo continuo (teclado y viola *da gamba* o violonchelo). Estos avances coinciden con la época de los grandes constructores de instrumentos de arco italianos, de los Amati, Stradivari y Guarneri, que favorecen el florecimiento de la escuela violinística italiana. A partir del siglo XVIII, la cuerda se hace la principal protagonista de la música instrumental. La figura de Arcangelo Corelli (1653-1713), que representaba en su tiempo la alternativa italiana al estilo instrumental francés encabezado por Lully, proporcionó el modelo de sonata a trío que más tarde se extenderá por toda Europa. Entre 1681 y 1714, publicó un total de 72 obras que incluyen sonatas solísticas (para violín o *violone* y clavicémbalo), sonatas a trío (en las dos modalidades, *da chiesa* y *da camera*) y *concerti grossi*. Este repertorio constituyó un verdadero modelo de referencia para las generaciones posteriores de compositores de música instrumental, entre los cuales citamos a Giuseppe Tartini (1692-1770). Las sonatas a trío de Corelli son para dos violines, *violone* o archilaúd y órgano, en las *da chiesa* o bien clavicémbalo en las *da camera*. Gran parte de las sonatas *da chiesa* constan de cuatro movimientos siguiendo la estructura lento-rápido-lento-rápido. Las sonatas *da camera* generalmente se inician con un preludio y siguen dos o tres danzas de la *suite*.

En Francia, la música instrumental italiana topó en un principio con el estilo representado por la figura de Lully, dominado por el espíritu de la danza cortesana. Sin embargo, pronto el compositor francés François Couperin consiguió introducir el modelo de la sonata a trío italiana. Couperin, gran admirador de la producción camarística de Corelli y del repertorio clavicembalístico de Lully a la vez, decidió fusionar los estilos italiano y francés representados por los dos compositores en dos sonatas a trío: *Apothéose de Lully* y *Apothéose de Corelli*, que publicó en su antología *Les Nations* (1726).

Dentro de la modalidad de sonata para un solo instrumento, hay que citar las composiciones para violín solo, que reciben un tratamiento formal similar al de las sonatas a trío. Para la composición de la conocida sonata *op. 5 Follia*, sin embargo, utilizó excepcionalmente el recurso de la variación a partir de una melodía popular.

Dentro del panorama de la música instrumental en la península Ibérica, tenemos que mencionar la existencia de una tradición muy arraigada del aprendizaje como autodidactas de los instrumentos de cuerda punteada. Gran parte de los guitarristas profesionales escribieron tratados y métodos que contribuyeron a popularizar este instrumento en España. El repertorio guitarrístico de esta época incluye una gran variedad de música de danza como zarabandas, jácaras, contradanzas y minués, además de piezas inspiradas en tonadas populares, como las diferencias. Los guitarristas más destacados de la escuela castellanoaragonesa son Gaspar Sanz (1640-1710), autor de la obra *Instrucción de música sobre la guitarra española* (1674), y Santiago de Murcia, que publicó en 1717 *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*.



Violín Amati



Violín Guarnerius



Violín Stradivarius

6.1.3. El *concerto*. Vivaldi

El término *concerto* deriva, por un lado, de *concertare* ('concertar', en el sentido de oponer) y, por el otro, de *conserere* ('concordar', 'llegar a un acuerdo'). Uno de los primeros precedentes del concierto es el género vocal-instrumental de estilo contrastante y que se aplicaba exclusivamente a composiciones eclesiásticas, como es el caso del *Cento concerti ecclesiastici* (1602) del italiano Ludovico Viadana. Giovanni Gabrieli y otros compositores que trabajaron en el entorno de san Marco de Venecia aplicarían posteriormente el recurso policoral a la música instrumental. Corelli, mientras tanto, trabajaba en Roma en una nueva forma instrumental probablemente inventada por Stradella: el *concerto grosso*. Esta forma, sin embargo, todavía estaba vinculada al culto religioso. A manos de Corelli, el concepto *concerto* –en la modalidad *grosso*– se hace un género esencialmente instrumental, sin ninguna conexión con la música vocal y que se irá desvinculando progresivamente del ambiente eclesiástico.

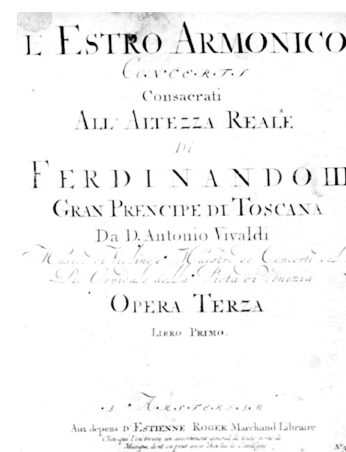
Los principales rasgos que definían el concepto musical de *concerto* eran, en primer lugar, la interacción entre un instrumento solista o un grupo de instrumentos solistas y un gran conjunto denominado *orquesta*. La orquesta –denominada *tutti* o *ripieno*– en su inicio era integrada exclusivamente por instrumentos de arco (violines primeros y segundos, viola, violonchelo, viola *da gamba* o *violone*) y un instrumento de tecla (clavicémbalo) encargado del bajo continuo, mientras que el instrumento solista –*solo* o *concertino*– podía ser de madera (flauta, oboe), metal (trompeta o trompa) o de cuerda (violín o violonchelo). En segundo lugar, se introdujo la técnica de la alternancia entre los pasajes solísticos y aquellos en los cuales intervenía toda la orquesta reexponiendo un tema recurrente, los *ritornelli*. Los *ritornelli* se alternaban cíclicamente con los pasajes solísticos, combinando dos texturas: la homorritmia o el contrapunto y la monodía acompañada. En lo que respecta al aspecto compositivo, el *concerto* se basaba sobre todo en la técnica de la progresión y de la secuencia. Otro rasgo característico del género era el contraste entre bloques sonoros de timbres diferentes.

A principios del siglo XVIII, se podían distinguir tres tipos diferentes de *concerto*: el *concerto grosso*, el *concerto di gruppo* y el *concerto* solístico. El *concerto grosso*, que fue empleado por primera vez por Stradella hacia el año 1670, se basa en la alternancia y el contraste de sonoridades entre un pequeño grupo de instrumentos solistas y la orquesta. El *concerto di gruppo*, derivado de la sinfonía del siglo XVII, tiene una textura polifónica y su discurso musical se articula a partir de la alternancia entre la homorritmia y el contrapunto imitativo; todas las partes intervienen de manera igualitaria, sin que destaque el protagonismo de un grupo instrumental determinado. El *concerto* solístico se caracteriza por el contraste de sonoridades entre un instrumento solista o *concertino* y la orquesta. Un compositor italiano vinculado a la escuela de Bolonia, Giuseppe Torelli (1658-1709), fue el principal impulsor del *concerto* solístico. Torelli, además, propone la nueva estructura de tres movimientos rápido-lento-rápido (*allegro-adagio-allegro*) y un rasgo característico que lo distinguirá de las otras

dos modalidades: la figura del solista como eje vertebrador de la composición. El concierto solístico se fue imponiendo por encima de las otras variantes, hasta llegar a ser el único representante del género *concerto* y que evolucionó hacia el concierto preclásico. El *concerto di gruppo*, por su parte, cedió su lugar a la sinfonía. Algunos discípulos de Corelli como Tomasso Albinoni (1671-1750), Francesco Bonporti (1672-1749) y Antonio Vivaldi (ca. 1676-1741) contribuyeron al desarrollo y la evolución del género *concerto*. Sin embargo, de todos estos, destaca el veneciano Antonio Vivaldi, por su contribución a la consolidación del *concerto grosso*.

El modelo de concierto vivaldiano está constituido por la estructura tripartita (rápido-lento-rápido), que en ocasiones podía ir precedida de una introducción lenta. El primer y el tercer movimiento están basados en la alternancia *solo-tutti*, y se reserva para el primero un carácter más brillante y virtuosístico. El tiempo lento, de duración más breve y con una orquestación más ligera, generalmente está constituido por una melodía cantable expresiva sobre la cual el solista tenía que improvisar ornamentaciones. Vivaldi empleó una selección de instrumentos solistas y de combinaciones orquestales variada, utilizando con gran eficacia las posibilidades técnicas de los instrumentos, sirviéndose de recursos como la sordina o la *scordatura*. Los cuatro *concerti grossi Le stagioni* ('Las estaciones'), para violín solista y orquesta de cuerda, ilustran este afán experimentador: con la ayuda de un programa, desarrolla todo un planteamiento descriptivo respetando, eso sí, el esquema habitual del concierto. Pese a adoptar la denominación *concerto grosso*, cada una de estas obras se articula como un auténtico concierto solístico, basado en la alternancia de pasajes solísticos con un tratamiento muy similar al de un *divertimento*, con los *ritornelli* de toda la orquesta.

La extensa producción instrumental de Vivaldi incluye conciertos para uno o más solistas, sinfonías, sonatas solísticas y sonatas a trío. Solo una pequeña parte de su obra fue publicada en vida del compositor, la mayor parte son conciertos agrupados en colecciones, entre las cuales destacan *Estro armonico* (1712) e *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* (ca. 1735), que incluye los comentados anteriormente *concerti grossi Le stagioni*. Vivaldi ejerció una gran influencia sobre la música instrumental de gran parte del siglo XVIII, sobre todo en cuanto a la escritura para orquesta de cuerda y el tratamiento formal del género concierto. Estableció una cierta tensión dramática entre el solista o solistas y la orquesta que será explotada en el concierto clásico. J. S. Bach, quien copió diez conciertos de Vivaldi, de los cuales arregló cinco para clavicémbalo u órgano, y también algunos contemporáneos alemanes asimilaron el estilo y la forma de producción instrumental del *prete rosso* (el 'sacerdote pelirrojo'), tal y como era denominado familiarmente el compositor.



Portada original de *Estro armonico*, de Antonio Vivaldi.

7. La culminación de una época

Los tópicos dicen que la producción musical de Johann Sebastian Bach y la de Georg Friedrich Händel representan las tendencias alternativas y a la vez complementarias del último Barroco. Se ha hablado de las numerosas divergencias de estos dos grandes maestros nacidos en el mismo año y en la misma patria, pero con unas trayectorias muy diferentes. Intentaremos resumir las principales aportaciones de dos de los grandes compositores más destacados de la historia de la música.

7.1. Georg Friedrich Händel

Georg Friedrich Händel (1685-1759) representa, en muchos aspectos, el polo diametralmente opuesto de Bach, y esta oposición no es sino el producto de una época llena de contradicciones y contrastes como fue la del Barroco, una época que, mientras condenaba al olvido a uno de los más grandes músicos de todos los tiempos, llevaba a la fama –una fama, por cierto, conseguida a partir de grandes éxitos pero también de ruidosos fracasos– a un compositor que aún no había tenido la ocasión de ofrecer lo mejor de su capacidad artística. Händel fue un hombre amante de la teatralidad, de carácter extrovertido y mundano, que poseyó una habilidad prodigiosa para adaptarse a los gustos de su tiempo y nutrir su arte de las diferentes tendencias con las cuales iba entrando en contacto. Mientras la vida de Bach transcurría sin grandes acontecimientos, como la de cualquier funcionario honrado al servicio de su arte, Händel, inmerso en los ambientes cortesanos y burgueses, conseguía, como compositor, un prestigio y un amplio reconocimiento social, seduciendo a un público inglés, huérfano desde la muerte del gran Purcell, que hizo del compositor alemán su músico nacional.

Händel recibió una formación musical alemana que perfeccionó con las lecciones de los italianos –Corelli, Stradella, Domenico Scarlatti– y que llegó a su madurez cuando asimiló la tradición coral de la música inglesa. La composición de óperas fue la principal actividad a la que Händel se dedicó a partir del momento en el que se instaló en Londres definitivamente en 1711. A pesar de que no llegó al nivel de la producción religiosa, las óperas de Händel consiguieron superar algunos convencionalismos del género serio. Con la adopción de la «teoría de los afectos», Händel otorgó una nueva dimensión expresiva al aria *col da capo*, articulando el esquema del aria para crear una tensión dramática, un procedimiento que anticipa el principio de la sonata clásica. Algunas de las óperas más destacadas del compositor son *Rinaldo* (1710), *Ottone* (1723) y *Giulio Cesare* (1724).



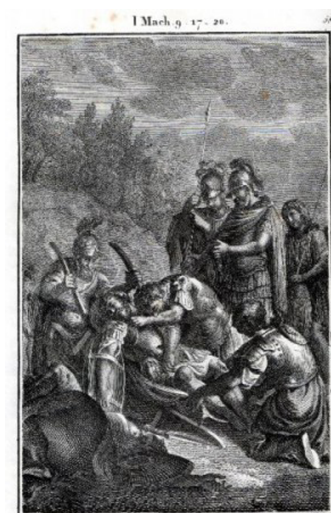
Iluminación
Iluminación de la época sobre los fuegos de artificio sobre las aguas del río Támesis, en Londres.

El gran éxito popular obtenido en 1728 por la obra *The Beggar's Opera* ('La ópera del vagabundo') de John Gay, y el progresivo desinterés del público por las óperas de Händel, fueron uno de los síntomas de la profunda crisis que la *opera seria* italiana experimentaba en aquel momento y de la necesidad urgente de encontrar vías alternativas. Händel acabará encontrando en el oratorio un sustitutivo al género operístico. El compositor alemán supo aprovechar las experiencias anteriores a Roma en el terreno del oratorio –*Il trionfo del Tempo e del Disinganno*, compuesto en 1707, *La resurrezione*, escrito un año más tarde– para afrontar el reto de «inventar» el oratorio inglés a partir de dos modelos, la *opera seria* y el *oratorio latino*. El gran éxito del oratorio händeliano fue el tratamiento del coro, auténtico protagonista de los acontecimientos, que alterna partes entonadas en el tradicional estilo del *anthem* con módulos operísticos y pasajes en estilo fugado. La mayor parte de los oratorios son profanos, es decir, no tenían un destino litúrgico, sino que eran representados habitualmente en una sala de concierto, y tienen un tratamiento esencialmente operístico. Algunos oratorios están basados en temas bíblicos, a la manera de dramas sacros, como *Israel in Egypt* ('Israel en Egipto', 1739), *Judas Maccabaeus* (1747) o *Jephtha* (1751); mientras que otros presentan temas mitológicos, como *Semele* (1743) y *Hercules* (1745). Una de las páginas más bellas y emblemáticas de la producción händeliana es el *Messiah* (1741), un oratorio épico sin acción dramática que hace un recorrido por la vida de Cristo (el nacimiento, la pasión, la muerte y la resurrección). Esta obra, de carácter contemplativo, reflexiona sobre el concepto cristiano de la redención.

Del resto de la producción vocal de Händel, hay que mencionar el famoso *Te Deum*, escrito con ocasión de la paz de Utrecht, y los veinte *anthems*. Lo más destacado de su producción instrumental son los seis conciertos para instrumentos de viento, más conocidos como conciertos para oboe (publicados en 1734), y los doce *concerti grossi* (1739).

7.2. Johann Sebastian Bach

Johann Sebastian Bach (1685-1750) fue un compositor profundamente religioso con una personalidad excepcional y que, de manera voluntaria, se mantuvo lejos de las modas musicales del momento y, en cambio, prefirió cultivar el pasado, asumiendo y renovando el legado de sus antecesores. El legado de este maestro con una extraordinaria capacidad para asimilar todo tipo de estilos, formas y géneros cultivados hasta aquel momento representa la síntesis histórica de la era musical de cerca de tres siglos de polifonía religiosa y profana. Bach, que perteneció a una alcurnia de músicos que se remonta a finales del siglo XVI y que se prolonga hasta finales del siglo XIX, no rompió nunca los vínculos con la tradición familiar y no perdió nunca el contacto con su Turingia natal. Dedicado única y exclusivamente a su tarea compositiva e interpretativa, Bach no se preocupó nunca de dar a conocer su obra, que fue ignorada por las generaciones inmediatamente posteriores. El gran descubrimiento del legado de Bach se produjo mucho más tarde, cuando en 1829 el joven Mendelssohn presentó en Berlín una edición de la *Matthäus-Passion* del



Mort heroïque de Judas Maccabée

Muerte heroica de Judas Macabeo
Según un grabado de la época.



Escultura en bronce de J. S. Bach en Leipzig

Kantor de santo Tomás de Leipzig. La Iglesia luterana, que en aquel momento pasaba por una gran crisis, supo sacar provecho de aquel acontecimiento y, con el fin de dar un impulso renovador al movimiento religioso, invirtió todos los esfuerzos en la recuperación del legado musical de Bach. A partir de aquel momento, su ciencia musical, que antes había sido únicamente transmitida a sus descendientes, se hace patrimonio de todos; la producción bachiana será a partir de entonces obra de referencia obligada.

Se suele estudiar la trayectoria artística de J. S. Bach tomando como referencia los diferentes cargos que ocupó a lo largo de su vida. Primero trabajó como organista en Arnstadt (1703) y Mühlhausen (1707). Posteriormente se trasladó a Weimar (1708-1717), de donde pasó a Cöthen (1717-1723). Finalmente, ocupó el cargo de cantor en la iglesia de santo Tomás de Leipzig (1723-1750).



La ciudad de Weimar en tiempos de J. S. Bach, según un grabado de la época.

La compleja naturaleza de Bach se debate entre la más fervorosa devoción al culto luterano y el interés didáctico y especulativo de la música. Bach proyecta su naturaleza sentimental y dramática de su poética musical en sus cantatas y oratorios. En cambio, el compositor llega a la abstracción más pura y artificiosa del arte sonoro en obras como *Musikalisches Opfer* ('Ofrenda musical') o *Die Kunst der Fugue* ('El arte de la fuga'), verdaderos ejercicios de contemplación mística, con claras reminiscencias boecianas. Bach parece querer hacer de la música la más elevada de entre todas las actividades humanas. Su dominio de la técnica musical, sumado a su capacidad inventiva, lo impulsan a innovar y a renovar constantemente las formas vocales e instrumentales.

Bach cultivó todos los géneros vocales sacros y profanos con la excepción del operístico, pese a demostrar un gran conocimiento de la voz humana y un indudable talento dramático. Su producción vocal incluye motetes, misas, cantatas sacras y profanas, oratorios y pasiones. Las composiciones capitales de esta producción son cuatro: la *Pasión según san Juan* (1723; BWV 245), la *Pasión según san Mateo* (1729; BWV 244), *Magnificat* (1723, rev. ca. 1728-1731; BWV 243) y la gran *Misa en si menor* (1747-1749; BWV 232). Las dos pasiones, probablemente las obras maestras del compositor, corresponden al género pasión-oratorio. La *Pasión según san Juan* es una obra de carácter contemplativo, mientras que la *Pasión según san Mateo* es, sobre todo, un drama litúrgico de una magnitud épica. Bach otorga un destacado protagonismo al tenor que narra el texto evangélico en estilo recitativo, asistido por los coros. Las partes narrativas se alternan con recitativos al estilo del *arioso*, arias, corales y un dúo. Sobre todo en los recitativos a cargo del evangelista, llenos de simbolismos

BWV

Las iniciales BWV significan *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach* ('Lista temático-sistemática de las obras musicales de J. S. Bach'), según la edición de Wolfgang Schmieder.

e imágenes sonoras, se evidencia especialmente la preocupación de Bach por la adecuación de la música al texto. Las cantatas, como los oratorios, tienen un tratamiento formal similar al de las pasiones, con una participación coral destacada y el característico revestimiento instrumental, generoso y variado.

Las obras para órgano son la máxima expresión del arte y la ciencia musical del compositor, que demuestra un profundo conocimiento de la evolución estilística del instrumento, desde el *ricercare* hasta la fuga. La colección *Orgelbüchlein* ('Pequeño libro para órgano') recoge la mayor parte de la producción organística con un destino propiamente litúrgico, es decir, los preludios corales. El resto de las composiciones para este instrumento son preludios y fugas, y tocatas y fantasías, formas entre las cuales se encuentra la célebre *Tocata y fuga en re menor* (1709; BWV 656). Gran parte de la producción clavicembalística de Bach tiene sobre todo una clara finalidad didáctica. La obra *Das wohltemperierte Clavier* ('El clavicémbalo bien temperado', en dos volúmenes, el BWV 846-869 y el BWV 870-893), que reúne 24 preludios y fugas escritas en todas las tonalidades mayores y menores, es una demostración del aspecto práctico de la adopción artificial del sistema del temperamento igual para el clavicémbalo. La tarea creativa de Bach es un estudio constante de las posibilidades técnicas del instrumento –podríamos mencionar algunos ejemplos, como el *Aria mit verschiedenen Veraenderungen* ('Tema con diferentes variaciones', BWV 988), más conocida como *Variaciones Goldberg*, BWV 971 (1735). Las tres series de *suites* de danzas para clavicémbalo, publicadas con los nombres de *Suites Francesas* (1722), *Suites Inglesas* (1722-1724), y *Partites* (1731) representan, en este sentido, una síntesis histórica de la evolución estilística de la *suite*, como resultado del estudio de los modelos italiano, francés y alemán. Tengamos en cuenta que los adjetivos *francesas* e *inglesas* no son del autor ni tienen ninguna significación de carácter estilístico, probablemente obedecen a una aportación con criterios de venta del primer editor de estas composiciones.

El repertorio para conjunto instrumental también aporta algunas novedades destacadas. Una de las más importantes es la nueva concepción de la sonata solística: la mayor parte de estas composiciones para instrumento solista (violín, flauta o *viola da gamba*) y clavicémbalo están concebidas como sonatas a trío, puesto que utiliza el clavicémbalo como instrumento concertante, creando una parte independiente para la mano derecha, que hace de segunda voz, mientras la mano izquierda hace de bajo continuo. Otra novedad que significó un precedente importante en la evolución de la escritura para teclado fue la nueva manera de entender el papel del clavicémbalo en la música para orquesta: en el *Concierto de Brandenburgo* núm. 5, el clavicémbalo abandona momentáneamente su función de bajo continuo para hacer de solista. Los *Seis conciertos de Brandeburgo* (1721; BWV 1046-1051) son un breve inventario de las posibilidades que ofrece el concierto solístico y de conjunto, ampliando, de esta manera, el concepto italiano de *concerto*, mientras que las *Cuatro suites para orquesta* (BWV 1066-69) son una demostración de imaginación exuberante y del dominio del estilo francés de espíritu cortesano. Finalmente, con la obra culminante de la producción instrumental bachiana, las *Seis suites para*



Saló de los Espejos
Saló de los Espejos en el tercer piso del palacio de Köthen, donde Bach escribió gran parte de su música instrumental.

violonchelo solo (BWV 1007-12), la imaginación creativa de Bach supera ampliamente el reto de escribir una composición en estilo contrapuntístico para un instrumento de arco, con todas sus limitaciones técnicas, y hacer de esta una obra maestra.

Resumen

Dos de las principales innovaciones del Barroco fueron la **melodía acompañada** y la práctica del **bajo continuo**. En el terreno de la música vocal, surgió un nuevo concepto, el **dramma per musica**, gracias a la Camerata Fiorentina. El **dramma per musica** daría lugar al nacimiento de tres géneros formalmente y estilísticamente interconectados: la **ópera**, el **oratorio** y la **cantata**.

Monteverdi será el encargado de centrar las bases de la **ópera** que después fueron desarrolladas por los compositores de la escuela veneciana. La escuela operística napolitana, con su principal exponente, **A. Scarlatti**, establecerá la diferencia entre **ópera seria** y **ópera buffa**, esta última surgida del **intermezzo**. El principal compositor de óperas inglés fue **Purcell**, autor de semióperas y **masques**. Los representantes más destacados de Francia en el terreno operístico fueron **Lully**, que creó la **tragédie lyrique**, y **Rameau**, quien ganó un importante reconocimiento, además, como teórico de la música. En la península Ibérica se desarrolló un género dramático-musical propio: la **zarzuela**. Uno de los grandes compositores de zarzuelas de la época es el mallorquín **Antoni Lliteres**.

Las nuevas formas de la música sacra vocal fueron la **cantata**, el **oratorio** y la **pasión**. **Carissimi** fue el primer gran maestro del oratorio latino. La pasión fue uno de los géneros preferidos por los compositores alemanes, una modalidad de oratorio centrada en la pasión de Cristo. Los mejores ejemplos de esta variante son las pasiones de **J. S. Bach**.

Otra de las características de esta etapa importantísima de la historiografía de la música es la existencia de una gran variedad de géneros musicales y estilos nacionales. Progresivamente, se establece una diferencia entre un tipo de escritura adecuado a la música profana y otro para la música sacra. La música instrumental inicia su independencia respecto a la vocal y nacen nuevos géneros como la **sonata para conjunto instrumental**, la **sinfonía** y el **concerto**. Al mismo tiempo, se van perfeccionando los mismos instrumentos, lo cual lleva a explotar los recursos técnicos de cada uno de ellos y a crear un tipo de escritura adecuado a cada familia.

Las mejoras hechas en el mecanismo del órgano, por ejemplo, favorecieron el desarrollo de una literatura organística sobre todo en Alemania. El **preludio**, la **toccata** y la **fuga** fueron los principales géneros cultivados por los alemanes. Los italianos, por su parte, fueron los iniciadores del **concerto**, una composición con distintos movimientos independientes y en la alternancia entre el **concertino** o solista, y el **tutti**, por parte de la orquesta. El **concerto** dio lugar a tres

formas instrumentales: el *concerto orquestal* o *sinfonía*, el *concerto grosso* y el *concerto solista*. A **Vivaldi** le debemos la consolidación del concierto para solista y orquesta.

La plenitud del Barroco llega de la mano de J. S. Bach y Händel. Bach consiguió con su escritura una perfecta fusión de los estilos alemán, francés e italiano, y llevó algunos géneros vocales e instrumentales a la perfección. Händel, por su parte, supo compaginar los diferentes estilos del Barroco, según la ocasión, y llegó a ser uno de los compositores más influyentes de su tiempo.

Actividades

1. Escuchad atentamente cómo se desarrollan cada una de las quince primeras variaciones de la obra titulada *Aria mit verschiedenen Veraenderungen* ('Tema con diferentes variaciones', BWV 988), más conocida como **Variaciones Goldberg**, de J. S. Bach.

Intentad reconocer el tema principal dentro de cada una de las diferentes variaciones. Observad el hecho de que la utilización de un mismo tema para las diferentes composiciones otorga un sentido unitario a toda la obra.

2. Escuchad el primer movimiento (*Allegro*) del **Concierto núm. 1 en Mi mayor, «La primavera»**, que pertenece a la obra *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione, op. 8*, de Antonio Vivaldi, mientras leéis el texto siguiente que acompaña a la composición:

«Los pájaros saludan la primavera con cantos alegres y las fuentes, siguiendo el movimiento del viento suave y de su rumor... Truenos, relámpagos, que después callan... Los pájaros reemprenden su canto... Por encima del prado florido, escondido entre la vegetación duerme un pastor y a su lado un perro... Siguiendo el sonido de una flauta danzan las ninfas y los pastores, que celebran la llegada de la primavera.»

¿Creéis que se consigue una correspondencia entre la descripción literaria y la sonora?

Observad cómo se establece el diálogo entre el *concertino* y el *tutti*.

Ejercicios de autoevaluación

1. Responded si son verdaderas o falsas las afirmaciones siguientes.

- a) El bajo continuo normalmente era encargado a instrumentos de metal graves.
- b) Las principales novedades del Barroco fueron la invención del bajo continuo y la melodía acompañada.
- c) En el *concerto grosso*, la estructura se articula a través del contraste *solo-tutti*.
- d) La *suite* consiste en una sucesión de piezas con carácter de danza.
- e) Johann Sebastian Bach cultivó todos los géneros vocales, destacando como compositor de óperas.
- f) Las principales escuelas italianas de órgano están representadas por las figuras de Guarneri y Scarlatti.
- g) J. S. Bach es el autor de *Música acuática*.
- h) Una de las formas para órgano más cultivadas por los compositores es la que está formada por el esquema «preludio y fuga».
- i) Händel es autor de la obra que lleva por título *Klavierbüchlein*.

2. El autor de *L'incoronazione di Poppea* y *Orfeo* es...

- a) Vivaldi.
- b) Guarnieri.
- c) Monteverdi.
- d) J. S. Bach.

3. El esquema formal de la ópera consta básicamente de dos elementos,...

- a) el *grand-motet* y el *petit-motet*.
- b) el *intermezzo* y el aria.
- c) el aria y el recitativo.
- d) el recitativo y el *intermezzo*.

4. El máximo representante de la escuela napolitana de ópera fue...

- a) Corelli.
- b) A. Scarlatti.
- c) Cazzatti.
- d) Pergolesi.

5. Los nuevos géneros de la música religiosa del Barroco son la cantata, la pasión y...

- a) el *magnificat*.
- b) la ópera.
- c) el oratorio.
- d) la sonata.

6. En Francia surgió una forma dramático-musical que mantenía la tradición de *divertissements*, los cuales consistían en interludios de danzas y canto coral.

- a) *Masque*.
- b) *Tragédie lyrique*.
- c) *Ballet de cour*.
- d) *Petit-motet*.

7. Los *anthems* fueron unas formas de la música inglesa del Barroco, cuyo máximo exponente fue...

- a) Purcell.
- b) Händel.
- c) Bach.
- d) Telemann.

8. Las bases del oratorio latino como género fueron establecidas por...

- a) Couperin.
- b) Monteverdi.
- c) Hasse.
- d) Carissimi.

Solucionario

Ejercicios de autoevaluación

1.

a (F); b (V); c (V); d (V); e (F); f (F); g (F); h (V); i (F)

2. c

3. c

4. b

5. c

6. b

7. a

8. d

Glosario

aria *f* Composición instrumental o vocal de carácter melódico y que suele tener un acompañamiento armónico elemental. Este término generalmente se aplica a las piezas vocales solísticas basadas en un modelo formal musical, precedidas a menudo de un *recitativo*, y que forman parte de una *ópera*, un *oratorio* o una *cantata*. A diferencia del recitativo, que cumple una función básicamente narrativa, el aria tiene un carácter más estático y su función es la de comentar la acción, o bien expresar los sentimientos de los personajes.

arioso *m* Forma vocal a medio camino entre el *recitativo* y el *aria*. Es un tipo de recitativo pero con carácter más melódico.

cantata *f* Término inicialmente adoptado por los compositores del Barroco para designar aquellas composiciones para voz solista y acompañamiento de bajo continuo. Más tarde, se introdujeron voces y formaciones instrumentales, mientras que la estructura formal se hacía cada vez más elaborada, con la incorporación de *recitativos*, *arias* y conjuntos vocales. Desde el punto de vista musical y literario, la cantata es similar a una *ópera* en miniatura pero sin escenografía. La temática puede ser tanto de carácter profano como sacro. Tanto en la cantata como en el *oratorio*, los personajes generalmente son anónimos o bien entidades abstractas.

dinámica *f* Expresión utilizada para describir la intensidad o el nivel de volumen de un sonido o de una frase musical. Comprende una gran variedad de signos que hacen referencia a términos abreviados y que van desde el *pp* o *pianissimo* (muy flojo) hasta el *ff* o *fortissimo* (muy fuerte), además de otros signos que indican gradación de intensidad, como *crescendo* (aumentando gradualmente la sonoridad) o *decrescendo* (disminuyendo gradualmente la sonoridad).

modulación *f* En el sentido actual, es el paso de una tonalidad a otra dentro de una composición. Etimológicamente, significa conducir de manera conveniente el canto, según el modo adecuado.

ópera *f* El concepto de *dramma in musica* (drama en música), surgido a principios del siglo XVII, dio lugar al nacimiento de tres géneros musicales: la *ópera*, el *oratorio* y la *cantata*. La ópera es una composición dramática para voces solistas, coro y orquesta con una estructura formal en la que se alternan secciones vocales (*recitativos*, *arias*, conjuntos de solistas y coros) y secciones instrumentales (aperturas, *intermezzi*). En la ópera, además del drama y la música, intervienen otros elementos, como la escenografía, con vestuario y decorados, y la danza. Predomina el carácter lírico y la temática es variada.

oratorio *m* Composición dramática para voces solistas, coro y orquesta con una estructura formal en la que se alternan secciones vocales (*recitativos*, *arias*, conjuntos de solistas y coros) y secciones instrumentales (aperturas, *intermezzi*). El oratorio, equivalente sacro de la ópera, prescinde de la puesta en escena y generalmente se interpreta en versión de concierto. En el oratorio, predomina el carácter narrativo y está basado en textos bíblicos o sacros con un tratamiento serio.

recitativo *m* Forma vocal de estilo declamatorio empleada en la *ópera*, el *oratorio* y la *cantata*, y que generalmente precede una *aria*. Tiene una estructura formal libre y su ritmo está condicionado por la métrica propia de las palabras. A diferencia del aria, de carácter estático o reflexivo, el recitativo posee un talante más dinámico y cumple una función narrativa.

timbre *m* Color característico que distingue un sonido de otro. Cada instrumento musical tiene un timbre propio, que depende de la organización, el número y la distribución de los armónicos (sonidos concomitantes generados a partir de un sonido fundamental, creando una escala de sonidos ascendente en una progresión aritmética).

tonalidad *f* Sistema de ordenación musical en el que cada nota tiene una función con relación a un centro de atracción denominado *tónica*.

Bibliografía

Alier, R.; Heilbron, M.; Sans Rivière, F. (1992). *Història de l'òpera italiana*. Barcelona: Empúries.

Bukofzer, M. (1986). *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza.

Geiringer, K. (1978). *La familia de los Bach*. Madrid: Espasa-Calpe.

Hill, R. (1983). *El concierto*. Madrid: Taurus.

Newmann, W. S. (1972). *The Sonate in the Baroque Era*. Nueva York: Norton.

Palisca, C. (1978). *La música del barroco*. Buenos Aires: Víctor Leru.

Robertson, D. (1985). *La música de cámara*. Madrid: Taurus.

Robinson, M. F. (1966). *Opera before Mozart*. Londres: Hutchinson Univ. Library.

