

Trabajo de Música:

El Barroco

INTRODUCCIÓN.-

La música de Europa, compuesta aproximadamente entre los años 1600 y 1750. Si bien la música entre estas dos fechas tiene rasgos comunes, el comienzo de este periodo está marcado por unas innovaciones estilísticas y técnicas que permitieron la creación del nuevo género de la ópera. El final del periodo se caracteriza por el surgimiento de elementos del clasicismo en la música instrumental y en la ópera. El término barroco se utilizó en un principio para definir un arte o un estilo con un sentido peyorativo. Hoy día este concepto está totalmente superado. Musicalmente se considera como uno de los periodos históricos más revolucionarios de la historia. Desde la perspectiva de la simetría y el balance clásicos, la música del periodo fue considerada por algunos autores como demasiado exuberante y algo grotesca. (Resulta irónico que las obras del arquitecto italiano del siglo XVI Palladio, que se utilizaron como modelo intelectual de los ideales de claridad y proporción del periodo clásico, fueran producto del mismo movimiento humanista italiano sobre el que se sustentó la creación de la ópera). El desarrollo musical del barroco puede describirse en tres fases, barroco primitivo, medio y tardío, y que coinciden, más o menos, con periodos de 50 años.

La palabra Barroco se utiliza en la arquitectura como un estilo sobrecargado y lleno de ornamentaciones. Esto no es aplicable a la música y se le llama así para ubicarla dentro de un contexto cronológico. En este período surge el llamado humanismo en donde ahora la música seguiría al texto ya que este último se consideraba como una expresión del hombre. Esto se logró con la presencia de una sola voz con acompañamientos que no la opacaban. Una de las formas básicas del estilo barroco fue el bajo continuo que era una base armónica que se presentaba durante toda la pieza, es decir, estructuras bien definidas en las que se hacen grupos de notas que se van combinando entre ellas. Con estas estructuras se crearon numerosas formas musicales como el rondó (forma musical que un tema principal alterna con otros temas diferenciados), la sonata (pieza para uno o dos instrumentos que debe "sonar" ya que se contrapone a la cantata que debe cantarse), la suite (composición que consiste en una serie melodías para danzar como la allemanda, sarabanda, giga, gavota y el bourré y minueto), el concierto grosso, las variaciones, el preludio, la fuga y el concierto (donde se escribe para un instrumento solista y orquesta).

El barroco primitivo

Una comunidad musical y literaria, la Camerata de Florencia, desarrolló la ópera durante la última década del siglo XVI a modo de drama musical cantado en su totalidad. La intención de la Camerata era recrear el poder que tenía el drama clásico griego para conmover, utilizando la música para dar fuerza a las cualidades comunicativas de la voz humana. La primera ópera completa en sentido moderno que se conoce es la *Euridice* (1600) de Jacopo Peri y Giulio Caccini. Combinaba una elevada declamación de los solistas con danzas campestres de ninfas y pastores, fusionando así el poder del drama trágico con los ideales contemporáneos de la vida pastoril idealizada. Se tuvieron que desarrollar nuevas formas y técnicas para brindar un medio musical para el poderoso y flexible arte vocal solista, especialmente con la creación de un estilo refinado de canción acompañada, o monodia. Ello requirió, a su vez, el desarrollo de medios adecuados y flexibles para acompañar a los solistas. En este terreno el bajo continuo tuvo una gran importancia. El acompañamiento del bajo cifrado, que implicaba la realización improvisada de una estructura determinada de acordes, se convirtió no sólo en una práctica útil de interpretación, sino también en un procedimiento que moldeó las actitudes de la composición musical durante el siguiente siglo y medio. Ello condujo al enfoque de melodía y bajo en la composición y a la generación de melodías sobre unas estructuras básicamente armónicas. Esta influencia, en combinación con el deseo de profundizar en el poder expresivo de la voz solista, alejó la mirada de las formas musicales basadas en el contrapunto y la imitación, aunque algunas técnicas inspiradas en estos rasgos

sobrevivirían y florecerían en otros contextos, especialmente en la música religiosa litúrgica y en la música para teclado.

La ópera pudo haberse quedado en un experimento aislado. Fue creada como entretenimiento caro y ocasional de la corte, que implicaba unos decorados elaborados e incluía escenografías con grandes perspectivas y efectos teatrales muy laboriosos, así como la participación de muchos músicos. Es por esta razón por la que uno de los factores críticos para el desarrollo del género fue el establecimiento en Venecia durante la tercera década del siglo XVII, de teatros de ópera permanentes, bajo el mecenazgo de las familias venecianas más adineradas, pero accesibles para un amplio público. También fue importante la contribución de Claudio Monteverdi, quien desarrolló la ópera hasta convertirla en un género artísticamente coherente, primero en Mantua con *Orfeo* (1607) y con *Arianna* (1608, cuya música se ha perdido en su mayor parte), y luego y especialmente en sus óperas venecianas de madurez como *Il ritorno d'Ulisse in patria* y *L'incoronazione di Poppea* (1642). Se caracterizaba por una poderosa declamación dramática duplicada por efectos orquestales sorprendentes, una combinación que promovió la expresión de lo que Monteverdi llamó su estilo agitado (*stile concitato*), y que también se pueden hallar en la vasta escena dramática de *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624), publicada como una colección de madrigales firmada por Monteverdi. Sin embargo, el estilo barroco primitivo renunció a las texturas imitativas y descripciones anecdóticas del anterior estilo de los madrigales, concentrándose, en lugar de ello, en utilizar la música en un sentido más amplio para intensificar la pasión o afectos expresados por el cantante.

En la última década del siglo XVI ya se habían sentado las bases para la ópera. Otro acontecimiento importante de la década fue la publicación de las *Sinfonías sacras* instrumentales de Giovanni Gabrieli en Venecia, en 1597, que dividía los grandes conjuntos en grupos que podían contraponerse y combinarse de varias maneras. Este principio de orquestación, al que siguió un modelo coral conocido como *cori spezzati*, fue consecuencia directa de las posibilidades que brindaban las galerías separadas de la iglesia de San Marcos. La aplicación de esta idea a la escritura instrumental tuvo una gran influencia cuando los compositores del barroco dispusieron de grandes medios. Una de las obras de la colección de Gabrieli, la *Sonata pian e forte*, marcó el inicio de las direcciones dinámicas formalizadas en la música europea, así como el establecimiento de los contrastes dinámicos en terrazas como uno de los recursos a disposición del compositor. En este primer barroco conviene señalar a los españoles Aguilera de Heredia y Juan Bautista Comes y Correa de Arauxo. En América latina destacan en México los músicos Hernando Franco y Juan de Lienas.

Un fenómeno sin parangón en Suramérica es la producción musical asociada a las reducciones jesuíticas. Su dispersión por la geografía americana fue un obstáculo para la conservación y conocimiento de esta música, pero los guaraníes, los chiquitos y los mojos se la apropiaron y se esforzaron en perpetuarla por tradición oral.

El barroco medio

A mediados del siglo XVII, el centro de innovación se trasladó de Italia a Francia, donde Jean-Baptiste Lully, un italiano expatriado, desarrolló un nuevo tipo de ópera en consonancia con la grandilocuencia de la corte francesa. Mientras que la ópera italiana puso en un papel cada vez más destacado al cantante solista, la ópera francesa enfatizaba elementos de la danza derivados de la tradición anterior del ballet de corte, del coro y de los efectos escénicos espectaculares. Se desarrolló un estilo musical melódico para los solistas, a la vez claro y elegante, adaptado a los textos franceses, en contraste con la creciente producción de líneas melódicas que acompañaron el auge del virtuosismo vocal en Italia. Sin embargo, tanto los estilos operísticos de Italia como de Francia distinguían entre los recitativos (episodios conversacionales relativamente veloces que llevaban el peso de la trama argumental) y las extensas arias, que relajaban las tensiones emocionales de los personajes individuales. Durante el siglo XVII, la comunicación de las emociones más significativas pasó poco a poco del recitativo al aria, especialmente en Italia.

Lully, al convertir a los músicos de cuerda de la corte francesa en un conjunto bien logrado para acompañar las óperas, sentó también las bases de la orquesta moderna. En la segunda mitad del siglo XVII el oboe se

había asentado en Francia como un instrumento musical aceptable, mientras que en Italia los mejores trompetistas también refinaron su estilo hasta el punto de que podían interpretar sonatas acompañándose por instrumentos de cuerda. Los oboes y las trompetas (así como también los fagots) encontraron un lugar de expresión artística en el conjunto orquestal, aunque mantuvieron sus funciones originales como instrumentos para tocar al aire libre o de carácter militar. Con la evolución de la música para cuerda en la segunda mitad del siglo XVII, la supremacía pasó a Italia, donde a la edad dorada en la fabricación de instrumentos como el violín por parte de *luthiers* como los Amati, Antonio Stradivarius y la familia Guarneri, siguió el desarrollo de un estilo de composición instrumental suave por parte de compositores como Giuseppe Torelli y Tomaso Vitali, cuyas composiciones convirtieron el concierto para orquesta de cuerdas y la sonata a trío para gran conjunto, en los géneros instrumentales más importantes. A medida que el aria de ópera italiana crecía en longitud y elaboración, también lo hacían las sonatas y conciertos de los compositores italianos, quienes, poco a poco, ampliaron el alcance de los movimientos individuales, superponiéndolos en una sucesión de secciones cortas y contrapuestas que se harían características de las primitivas obras de tipo sonata. La difusión del nuevo estilo instrumental italiano fue rápida e importante, en parte gracias a la emigración de los músicos italianos y en parte gracias a un mercado propicio de conciertos y sonatas que circulaban ya en las imprentas: Venecia, Amsterdam y luego Londres se convirtieron en los principales centros de publicación de música. La popularidad de las composiciones italianas llevaron al establecimiento de una terminología musical y una dinámica en italiano que sirvió de lenguaje común para los músicos de toda Europa.

A finales del periodo del barroco medio se hizo evidente cierto aire internacional en la música europea. Se mantuvieron los contrastes entre los estilos italiano y francés, aunque este epíteto ya no asegurara la procedencia. Por ejemplo, la llamada 'obertura francesa' se convirtió en preludio orquestal opcional de las óperas italianas. Compositores que trabajaban en Alemania y Austria, como Georg Muffat o Johann Kusser, mostraron cierto entusiasmo por el estilo francés, mientras que los estilos vocal y orquestal italianos influyeron en el desarrollo de la cantata de iglesia alemana. Resulta difícil identificar en esta etapa un estilo musical específicamente 'alemán', pero la lengua alemana daba un tinte característico de inflexión a las líneas vocales. Los corales (melodías de himnos) que se habían convertido en parte inseparable de la cultura de la Reforma, dotaron a los autores alemanes de un recurso característico de composición, tanto en las cantatas de iglesia como en la música para órgano. En Heinrich Schütz Alemania tuvo al principal compositor de la primera mitad del siglo XVII, pero sufrió las terribles condiciones de la guerra de los Treinta Años, lo que inevitablemente atenuó el desarrollo cultural alemán de esa época. Cuando volvió a reinar la confianza, al término de tan agitados tiempos, las cortes y ciudades alemanas establecieron sus propias casas de ópera, italianizadas en sus ideales, pero a menudo con tradiciones locales sobre la ejecución musical. Se sabe que algunos personajes cantaban en alemán, mientras que otros hacían interpretaciones de la misma ópera en italiano. También podía suceder que los recitativos estuvieran en alemán y las arias más importantes en italiano. El mantenimiento de una casa de ópera, en una corte incluso modesta, conllevaba el empleo de músicos pero éstos podían participar asimismo en otras actividades, como actuar en la capilla de la corte y en conciertos de 'cámara' para deleite del señor. Los requisitos de la orquestación de la música de cuerda italiana dan la pauta del empleo de músicos en la corte. A menudo podía tratarse de una sonata a trío de solistas muy bien pagados una pareja de violines, un chelo o una viola da gamba (generalmente músicos italianos o franceses), y un maestro de capilla o de conciertos (*Kapellmeister* o *Konzertmeister*) que podían tocar el teclado o ser destacados violinistas al que rodeaba un séquito de intérpretes menos destacados. Se trataba de adaptarse al principio musical emergente del concerto grosso italiano para orquesta de cuerdas que ponía en juego el contraste de los solistas del concertino con la orquesta a pleno, incluyendo los músicos de acompañamiento del ripieno. Los contrastes entre la orquesta completa y el concertino hacen su primera aparición en el acompañamiento orquestal del oratorio de *San Juan Bautista* (Roma, 1675) de Alessandro Stradella. El género del oratorio floreció en la Italia del siglo XVII en paralelo a la ópera, utilizando las mismas formas y estilos musicales técnicos que para la presentación de relatos sagrados, aunque a menudo interpretados sin los recursos de una puesta en escena teatral completa. Otro género relacionado con la ópera era la cantata de cámara, que reflejaba las características estilísticas y formales de la música de las óperas italianas y francesas. Algunas de las cantatas eran, en efecto, escenas operísticas en miniatura, pero otras eran, en esencia, montajes musicales con una poesía lírica más íntima.

El compositor más destacado del periodo del barroco medio fue el inglés Henry Purcell, cuya carrera musical es una especie de compendio de sucesivas influencias de estilos nacionales. A pesar de haber crecido como miembro del coro de la Capilla Real durante la década de 1670, su obra manifiesta una clara influencia francesa que siguió a la Restauración y al retorno del rey Carlos II desde su exilio en Francia. La introducción de los *anthems* (himnos) y servicios en la Capilla Real acompañados por un conjunto de cámara formado por músicos de cuerdas, fue una manifestación temprana de esta influencia francesa. Anteriormente, pero en el mismo siglo, los avances musicales en Italia llegaron a tener una influencia mayor en la composición para voz de la música de la Capilla; pero los estilos y géneros antiguos demostraron una tenaz resistencia en Inglaterra, especialmente en la música de cámara, gracias al continuo desarrollo de fantasías contrapuntísticas de estilo renacentista para conjuntos de violas y de canciones para solista acompañado por laúd. Purcell fusionó las tradiciones inglesas heredadas con las influencias europeas más modernas, primero en sus himnos y odas para la corte y luego al publicar una serie de sonatas a trío en 1683 imitando justamente a los más afamados maestros italianos. De hecho, Purcell creó un contrapunto magistral y un sistema armónico propio, al tratar con la disonancia en la composición con un estilo muy alejado del italiano, lo que se tradujo en unas sonatas que distan mucho de ser 'imitaciones'. Tan sólo tres años antes Purcell había compuesto piezas en el antiguo género de la fantasía para violas. Pero su aceptación de la nueva y fluida música italiana (aunque fuera en una versión personal) fue repentina. Purcell murió a la edad de 36 años en 1695. Durante sus últimos diez años de vida, las circunstancias de la corte le impidieron seguir progresando en su primera área de actividad que fue la música religiosa, por lo que puso una creciente atención en escribir música para las producciones de los teatros de Londres.

En España durante el periodo del barroco intermedio destaca el organista y compositor Juan Cabanieles y el tratadista y compositor Gaspar Sanz. En México hay que resaltar la figura del maestro organista Manuel de Sumaya y en Perú, Tomás de Torrejón y Velasco, que compuso la que es considerada primera ópera del nuevo mundo: *La púrpura de la rosa*, con libreto de Calderón de la Barca.

El barroco tardío

Mientras que durante la vida de Purcell el violín logró desplazar a la viola como principal instrumento de cuerda del registro agudo, las partes más graves de la cuerda fueron ocupadas por instrumentos de la familia de la viola. Tardó un tiempo hasta que la orquesta de cuerda moderna, incluidos los chelos y los contrabajos, llegó a las Islas Británicas. Pero las guerras continentales de Europa hicieron que los instrumentistas europeos más refinados desembarcaran en las islas durante la primera década del siglo XVIII. Su presencia fue uno de los factores que permitieron la creación de una orquesta completa y puesta al día que acompañara a una compañía de ópera italiana que poco a poco se fue estableciendo en Londres durante dicha década. Por entonces la música italiana había dado nuevos pasos hacia estilos aún más amplios y grandiosos, tanto en el terreno de la ópera como en el instrumental. En las manos de Alessandro Scarlatti y Giovanni Bononcini la ópera italiana experimentó una expansión expresiva que correspondía al virtuosismo de la nueva generación de brillantes cantantes-actores. El siglo XVIII se vio engalanado con estrellas como los *castrati* Nicolini, Senesino y Farinelli, pero también había grandes voces femeninas, excepto en Roma en donde, aunque la ópera estaba ya permitida, los papeles femeninos eran interpretados por hombres debido a la prohibición papal que impedía a las mujeres actuar sobre un escenario. También el libreto tipo de ópera seria italiana llegó en el siglo XVIII a un elevado nivel de calidad intelectual y poética en la obra de Pietro Metastasio, que trabajaba en Italia y en la corte imperial de Viena. Si bien se cultivaban, en cierta medida, algunos estilos particulares en los diferentes centros de ópera, los compositores y solistas más sobresalientes de ópera italiana se trasladaban por toda Europa.

En la música instrumental la reputación de Arcangelo Corelli, que trabajaba en Roma como violinista, director de orquesta y compositor, pronto se extendió por toda Europa durante las últimas dos décadas del siglo XVII. Sus concerti grossi adquirieron fama incluso antes de su publicación como Opus 6, un año antes de su muerte en 1713. Pronto se convirtieron en obras clásicas en el ámbito de un estilo dulce en la música para cuerda. Pero sus estructuras de varios movimientos y elegante estilo armónico resultaban algo anticuadas. El gusto

imperante en el siglo XVIII prefirió los más vivos conciertos en tres movimientos del joven Antonio Vivaldi, el poco convencional cura pelirrojo y virtuoso del violín, cuya carrera musical abarca una considerable cantidad de óperas y música religiosa, así como de conciertos. A pesar de ello, las sonatas y conciertos de Corelli marcaron un hito histórico importante en la evolución del estilo musical, con su armonía dirigida a la cadencia y las progresiones del círculo de quintas. En esas obras el dominio de las tonalidades mayores y menores (el sistema armónico conocido como tonalidad) reemplazó decididamente los modos y los diversos sistemas armónicos modales que habían caracterizado la música renacentista. Al mismo tiempo, los compositores del barroco tardío conservaron las prácticas modales más antiguas para emplearlas, en ocasiones, como parte de un repertorio de efectos en contraste con el sistema armónico mayor/menor imperante. Finalmente el barroco musical se extendió por muy diversos lugares de la geografía europea y así, por ejemplo, en la corte del elector de Sajonia puede encontrarse un músico tan bien dotado como Jan Dismar Zelenka. Antonio Soler, discípulo de Scarlatti, fue el compositor español más importante del siglo XVIII. Dentro de su obra sobresalen sus casi ochenta sonatas para clave. También en este periodo hay que mencionar al primer compositor de Cuba del que se conserva su música: Esteban Salas y Castro; asimismo en Suramérica destaca el venezolano José Antonio Caro de Boesi, autor de una misa llamada *El esclavo vendido*, que constituye una de las partituras de mayor valor de la música colonial. Surge también en este país el movimiento musical que ha sido llamado 'el milagro musical americano'.

El barroco tardío también fue testigo de logros sustanciales en la música para teclado. La tradición francesa de música para clavicordio, elegante y muy ornamentada culminó con las obras de François Couperin, cuyo primer libro de *ordres* (suites) se publicó en 1713. Las suites de Couperin, tal como fueron publicadas, eran obras de varios movimientos que mezclaban piezas de carácter con géneros de la danza. Los compositores alemanes e ingleses produjeron suites de estilo francés que solían estructurarse según cuatro tipos de danza: alemanda, zarabanda, *courante* y giga. Durante el periodo del barroco floreció la industria de la construcción de clavicordios, por lo que se produjeron distintos tipos de instrumentos de gran calidad a manos de fabricantes flamencos, holandeses, alemanes, franceses e italianos. El pianoforte fue creación casi fortuita de Bartolomeo Cristofori uno de los fabricantes de instrumentos de teclado más importantes de Italia en la década de 1680, pero no tuvo entidad propia hasta un siglo más tarde. El clavicordio y el órgano eran entonces los principales instrumentos de teclado. El clavicordio era considerado tanto instrumento de cámara como de práctica, especialmente en Alemania. En las manos de constructores como Schnitger y Father Smith en el norte de Europa, y de Gottfried Silbermann en Sajonia, el órgano alcanzó su máximo desarrollo en los periodos del barroco medio y tardío. Los distintos gustos tonales, representados por estos fabricantes y por los constructores franceses de órganos de la época, quedan reflejados en la música para órgano de compositores como Dietrich Buxtehude, William Croft, Johann Pachelbel y Louis Marchand. La forma sonata de movimiento único binario para clavicordio fue desarrollada como el principal género para teclado por Domenico Scarlatti, hijo de Alessandro, cuyos años de madurez transcurrieron al servicio de la corte española.

Sin embargo, nuestra percepción del barroco tardío está influida por otros dos compositores que nacieron en 1685, el mismo año que Domenico Scarlatti Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Händel. Aunque ambos alcanzaron la fama entre sus contemporáneos como intérpretes de teclados, su significado para nosotros es más amplio. Ambos abarcaron prácticamente todos los géneros musicales significativos del periodo, y sus músicas son el compendio de las tendencias estilísticas del barroco tardío. En ambos casos trabajaron para conseguir una síntesis individual merced a las vicisitudes propias de sus carreras y de sus personalidades creativas. En cierto aspecto, cada uno de ellos representa un modelo diferente de músico típico del barroco. Bach era el *Kapellmeister* alemán que trabajaba para la corte o la ciudad, y Händel el compositor que se basaba en el teatro. Profesionalmente fueron un cúmulo de excelencias: quizá no haya habido otra época en la cual las figuras principales estuvieran más dotadas de talento, competencia técnica y voluntad innovadora que en el periodo del barroco. Bach fusionó en sus cantatas para iglesia y su música de la Pasión el estilo vocal italianizante con el enfoque alemán, serio y adusto. Sus suites para teclado muestran una unión igual de efectiva con el estilo francés. A la vez que trabajaba claramente dentro de la tradición del bajo continuo, la fascinación de Bach por las posibilidades intelectuales y emocionales de la fuga y la imitación, introdujeron una nueva dimensión en la música del periodo del barroco tardío.

La música original de Händel estaba orientada principalmente hacia la ópera italiana. Fue este género el que le sacó de su Alemania natal, para llevarlo primero a Italia y luego a Londres. Después de una importante carrera en Londres con óperas italianas, época en la que produjo las obras más sorprendentes del género durante el barroco tardío, elaboró un nuevo tipo de oratorio inglés para ser representado en los teatros. Hasta cierto punto, esta innovación le fue impuesta por el gusto musical de Londres, pero le dio la oportunidad de combinar su buen hacer como escritor de arias, con el poderoso estilo de escritura para coro que con anterioridad había utilizado en su música religiosa. Como compositores en el sentido constructivo del término, Bach y Händel son el modelo supremo del barroco tardío. Händel, y en menor medida también Bach, desarrollaron sobre la base del material temático unas estructuras de movimiento muy valiosas, lo que implicaba la posesión de cierta cantidad de ideas musicales prestadas de otros o de sí mismos. Bach murió en 1750 y la carrera de Händel se truncó definitivamente cuando le sobrevino la ceguera, después de haber finalizado su oratorio *Jeptha* en 1751. En la música del último Händel se pueden encontrar las pistas de nuevos estilos melódicos y armónicos que fructificarían en el posterior periodo del clasicismo.

AUTORES REPRESENTATIVOS DEL BARROCO.-

Bach, Johann Sebastian (1685–1750), organista y compositor alemán del periodo barroco. Fue uno de los más grandes y productivos genios de la música europea.

Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, Turingia, en el seno de una familia que durante siete generaciones dio origen, al menos, a 53 músicos de importancia, desde Veit Bach hasta Wilhelm Friedrich Ernst Bach. Johann Sebastian recibió sus primeras lecciones musicales de su padre, Johann Ambrosius, que era músico de la ciudad. A la muerte de su padre, se fue a vivir y estudiar con su hermano mayor, Johann Christoph, por entonces organista de Ohrdruff.

Primera época

En 1700 Bach comenzó a ganarse la vida como miembro del coro de la iglesia de San Miguel, en Lüneburg. En 1703 pasó a ser violinista de la orquesta de cámara del príncipe Johann Ernst de Weimar, pero más tarde, ese mismo año, se fue a Arnstadt, donde se convirtió en organista de iglesia. En octubre de 1705 Bach consiguió un mes de permiso para estudiar con Dietrich Buxtehude, renombrado organista y compositor danés, aunque afincado en Alemania, quien por entonces se encontraba en Lübeck y cuya música influyó enormemente en Bach. Esta visita le gustó tanto que prolongó su estancia un mes más de lo acordado, lo que levantó críticas por parte de las autoridades eclesiásticas, que además se quejaban de las extravagantes florituras y armonías con las que acompañaba a la congregación en sus cantos religiosos. A pesar de todo, su arte ya era demasiado respetado como para que estas críticas pudieran desembocar en su despido.

En 1707 se casó con María Bárbara Bach, prima segunda suya, y marchó a Mülhausen como organista en la iglesia de San Blasius. Al año siguiente volvió a Weimar como organista y violinista de la corte del duque Wilhelm Ernst. Allí permaneció durante los siete años siguientes, y se convirtió en concertino de la orquesta de la corte en 1714. En Weimar compuso unas 30 cantatas, incluida la conocida cantata de funeral *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (El tiempo de Dios es el mejor)*, y también compuso obras para órgano y clavicémbalo. Comenzó a viajar por Alemania como virtuoso del órgano y como asesor de organeros.

En 1717 Bach comenzó en un nuevo trabajo, que duró seis años, como maestro de capilla y director de música de cámara en la corte del príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen. Durante este periodo escribió fundamentalmente música profana para conjuntos instrumentales e instrumentos solistas. También compuso libros de música para su mujer e hijos, con el objeto de enseñarles la técnica del teclado y el arte de la música en general. Estos libros incluyen el *Clave bien temperado*, las *Invenciones* y el *Pequeño libro de órgano*.

Un año después de que su primera mujer muriera en 1720, Bach se casó con Ana Magdalena Wilcken, cantante e hija de un músico de la corte que le dio trece hijos, además de los siete que había tenido con su

anterior mujer, y lo ayudó en la labor de copiar las partituras de sus obras para los músicos que debían interpretarlas.

Madurez

Bach se trasladó a Leipzig en 1723 y allí permaneció el resto de sus días. Su cargo de director musical y jefe de coro en la iglesia de Santo Tomás y en la escuela eclesiástica de Leipzig no le satisfacía por diversas razones: tenía disputas continuas con los miembros del consejo municipal, y ni ellos ni el pueblo apreciaban su talento musical. Lo veían como a un anciano estirado que se aferraba a formas obsoletas de música. A pesar de ello, las 202 cantatas que nos han quedado de las 295 que compuso en Leipzig todavía se siguen escuchando, mientras que música que entonces parecía novedosa ha quedado en el olvido. La mayoría de las cantatas se inician con una sección de coro y orquesta, a ella sigue una alternancia de recitativos y arias para voces solistas y acompañamiento, y concluyen con un coral basado en un simple himno luterano. La música está siempre muy ligada al texto, y lo ennoblece con su expresividad e intensidad espiritual. Entre estas obras destacan la *Cantata de la Ascensión* y el *Oratorio de Navidad*, formado este último por seis cantatas. Las *Pasiones según san Juan* y *según san Mateo* también están escritas durante el periodo de su estancia en Leipzig, al igual que su magnífica *Misa en si menor*. Entre las obras para teclado compuestas durante este periodo destacan las famosas *Variaciones Goldberg*, el segundo libro del *Clave bien temperado* y el *Arte de la fuga*, magnífica demostración de su conocimiento contrapuntístico, formada por 16 fugas y cuatro cánones, todos sustentados en el mismo tema. Bach comenzó a quedarse ciego el último año de su vida, y murió el 28 de julio de 1750, después de someterse a una fallida operación ocular.

El resurgimiento de Bach

Bach, tras su muerte, era recordado más como virtuoso del órgano y el clavicémbalo que como compositor. Sus frecuentes giras le habían asegurado una reputación como gran organista de su tiempo, pero el estilo contrapuntístico de sus composiciones sonaba anticuado para sus contemporáneos, quienes preferían los nuevos estilos preclásicos, que eran más homofónicos y menos contrapuntísticos que la música de Bach y que se estaban poniendo de moda. Debido a ésto, durante los 80 años siguientes, su música fue rechazada por el público, a pesar de la admiración que le profesaban ciertos músicos como Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven. El resurgimiento del interés por su música se produjo a mediados del siglo XIX. El compositor alemán Felix Mendelssohn preparó una audición de la *Pasión según San Mateo* en 1829, lo cual facilitó el nacimiento de un nuevo interés por Bach. La *Bach Gesellschaft* surgió en 1850 a fin de encontrar, editar y publicar los trabajos de Bach.

Como este "renacimiento" de Bach coincidió con el florecimiento del romanticismo musical, los estilos utilizados para interpretarlo fueron a menudo distorsiones de lo que Bach pretendía en realidad. La escuela musical del siglo XX, inspirada por el entusiasmo de Albert Schweitzer, misionero protestante francés, médico, organista y musicólogo, ha ido estableciendo unos principios de interpretación más próximos a la época de Bach y a su música.

Bach fue, en buena medida, autodidacta en lo que se refiere a la composición musical. Siguiendo la costumbre de su época, su principal método de estudio consistía en copiar en un cuaderno la música de compositores franceses, alemanes e italianos de su tiempo o anteriores a él. Hizo esto durante toda su vida y con frecuencia realizó arreglos sobre los trabajos de otros compositores.

Maestro del contrapunto

La trascendencia de la música de Bach se debe, en gran parte, al alcance de su intelecto. Es conocido como el maestro supremo del contrapunto. Era capaz de entender y usar cualquier tipo de recurso musical existente en el barroco. Si quería, podía combinar en una misma composición los esquemas rítmicos de las danzas francesas, la dulzura de las melodías italianas y el rebuscado estilo contrapuntístico alemán. Al mismo tiempo,

podía escribir para voz y para diversos instrumentos sacando el máximo partido de las propiedades de construcción y afinación de cada uno de ellos.

Su capacidad para explotar y valorar los recursos, estilos y géneros musicales le permitió introducir importantes cambios de lenguaje instrumental. Así por ejemplo, podía tomar una composición italiana para varios instrumentos, como un concierto para violín, y transformarla en una obra para cémbalo solo. Mediante el estudio de intrincadas líneas melódicas, era capaz de reducir la compleja estructura de una fuga a varias voces y adaptarla para un instrumento como el violín o el violonchelo. Los juegos de preguntas y respuestas, y las dispersas texturas de los recitativos operísticos, se pueden encontrar en algunas de sus obras para tecla. La grandeza de Bach no se debió, por supuesto, sólo a su facilidad técnica. Es la expresividad de su música, presente sobre todo en sus trabajos vocales, lo que transporta y transmite su humanidad, y conmueve a quienes la escuchan.

Vivaldi, Antonio (1678–1741), compositor y violinista italiano, el más influyente de su época.

Nació el 4 de marzo de 1678 en Venecia, estudió con su padre, violinista en la catedral de San Marcos. Se ordenó sacerdote en 1703, lo llamaban *il prete rosso* (el cura pelirrojo), y comenzó a enseñar en el Ospedale della Pietà que era un conservatorio para niñas huérfanas. Trabajó allí como director musical hasta 1740, como profesor y componía conciertos y oratorios para los conciertos semanales a través de los que consiguió una fama internacional. A partir de 1713 Vivaldi también trabajó como compositor y empresario de óperas en Venecia y viajaba a Roma, Mantua y otras ciudades para supervisar las representaciones de sus óperas. Hacia 1740 entró al servicio de la corte del emperador Carlos VI en Viena. Falleció en esta ciudad el 28 de julio de 1741.

Composiciones

Vivaldi escribió más de 500 conciertos y 70 sonatas, 45 óperas, música religiosa como el oratorio *Juditha triumphans* (1716), el *Gloria* en re (1708), misas y motetes. Sus sonatas instrumentales son más conservadoras que sus conciertos y su música religiosa a menudo refleja el estilo operístico de la época y la alternancia de orquesta y solistas que ayudó a introducir en los conciertos. Johann Sebastian Bach, contemporáneo suyo, aunque algo más joven, estudió la obra de Vivaldi en sus años de formación y de algunos de los conciertos para violín y sonatas de Vivaldi sólo existen las transcripciones (en su mayor parte para clavecín) de Bach.

Influencia de sus conciertos

Los conciertos de Vivaldi se convirtieron en modelo de su género en toda Europa e influyeron en el estilo de sus contemporáneos, incluso en los de más edad. Más de 300 de sus conciertos están escritos para solista (220 para violín y otros para fagot, violonchelo, oboe y flauta). También escribió *concerti grossi*, 25 para dos violines y 32 para tres o más instrumentos y algunos son *concerti de ripieno* (para orquesta sin solistas). Vivaldi, virtuoso del violín que asombraba al auditorio por su técnica, estableció una de las características básicas del concierto de los siglos siguientes: su uso para lucimiento del virtuoso. Sus conciertos para violín también fueron decisivos en la evolución de la ejecución violinística en cuanto a su escritura de cuerdas cruzadas y al desarrollo de una nueva técnica para el manejo del arco.

Vivaldi fue el primer compositor que utilizó de forma coherente el *ritornello*, que se llegó a imponer en los movimientos rápidos del concierto. El *ritornello* se repetía en diferentes tonalidades y era interpretado por toda la orquesta. Alternaba con episodios interpretados por el solista, a menudo de carácter virtuosista. Estableció la forma de tres movimientos para el concierto y fue uno de los primeros en introducir cadenzas para el solista. Sus conciertos para violín opus 8, *Las cuatro estaciones*, son uno de los primeros ejemplos de música programática que, como gran parte de su música, se caracteriza por ritmos vigorosos y fuertes contrastes.

Alessandro Scarlatti (1659–1725), compositor italiano. Fue uno de los creadores del estilo napolitano de ópera que predominó durante el siglo XVIII. Nació en Palermo, Sicilia. Se supone que estudió en Roma con su compatriota, el compositor de oratorios Giacomo Carissimi (1605–1674). Su primera ópera conocida, *L'errore innocente*, se estrenó en Roma en 1679, y en 1684 *Pompeo*, obra de mayor envergadura, vio la luz en Nápoles; fue entonces cuando Scarlatti fue nombrado director musical de la corte napolitana. Entre 1702 y 1703 vivió en Florencia bajo el mecenazgo de Fernando de Medici. Fue maestro interino de coro en la Iglesia de Santa María Maggiore de Roma desde 1703 hasta 1713. En 1713 regresó a Nápoles, donde fue director musical para el virrey austriaco y director del Conservatorio di Sant' Onofrio. Entre 1719 y 1723 trabajó en Roma y entre sus protectores allí hay que citar a la reina Cristina de Suecia. Más tarde se trasladó de nuevo a Nápoles, donde vivió hasta su muerte.

Fue el primer compositor de ópera que diferenció con precisión los estilos del aria y del recitativo en sus *dramas per musica* como llamaba a sus obras. Las oberturas napolitanas siguieron desde entonces la pauta marcada por Scarlatti. Están formadas por tres movimientos (rápido, lento y rápido). Incluyó el *aria da capo* estructura en tres partes (ABA) que predominó en la ópera del siglo XVIII. Amplió la orquestación operística con trompetas, oboes, flautas, trompas y cuerda. Todas estas innovaciones dieron una forma más rígida a sus obras, contrastando con la libertad que exhiben las que Claudio Monteverdi compuso cien años antes. Se conservan unas 70 óperas de Scarlatti y durante el siglo XX se han comenzado nuevamente a programar, después de más de doscientos años de olvido. Sus más de 600 cantatas contienen numerosas innovaciones armónicas que en conjunto representaron un avance para la música de su tiempo. Es conmovedor su *Stabat Mater* para dos voces.

Georg Friederich Händel

1685 – Nace el 23 de febrero en Halle

1692 – Hasta 1702, estudios generales en Halle

1702 – Organista titular en la catedral de Halle. Estudios de derecho en la Universidad

1705 – Presenta en Hamburgo Almira y Nero, sus primeras óperas.

1706 – Estancia de cuatro años en Italia.

1710 – se instala en Hannover, en donde es nombrado maestro de capilla del Elector Georg (desde 1714 Jorge I de Inglaterra)

1712 – Segunda visita a Londres. Pension Real.

1717 – Recupera el favor real en Inglaterra.

1719 – Director de la nueva Royal Academy of Music, donde estrena muchas de sus óperas italianas.

1726 – Obtiene la nacionalidad inglesa.

1738 – Empieza a dedicarse preferentemente al Oratorio.

1742 – Triunfal estreno de El Mesías, en Dublín.

1750 – Un accidente afecta gravemente su salud.

1753 – Queda ciego a consecuencia de una operación.

1759 – Muere el 14 de abril en Londres.

Cuando en 1792 Haydn escuchó en la abadía de Westminster el "Aleluya" de El Mesías de Haendel, se levantó entusiasmado y con él lo hicieron todos los demás oyentes; con lágrimas en los ojos exclamó: "Es el maestro de todos nosotros". Y Beethoven escribió en 1824: Haendel es el más grande compositor que jamás haya existido. Quisiera arrodillarme ante su tumba. Y bien es sabido que, después de componer la Novena Sinfonía, Beethoven proyectaba escribir grandes oratorios a la manera de Haendel. Por su parte, Mozart reorquestro al gusto de la época varios de los más famosos oratorios haendelianos, y en sus cartas no dejaba de reclamar a su padre que le enviara las seis fugas de Haendel. Haendel al mismo tiempo que estudiaba Derecho en la Universidad, empezó a ejercer la profesión de músico. Primero fue nombrado organista suplente de la catedral, pero al poco tiempo llegó al puesto de titular y desempeñó brillantemente los múltiples trabajos que aquel cargo entrañaba. Haendel siguió escribiendo música y haciendo que sus alumnos cantasen cada domingo sus composiciones. Por entonces gozaba ya de bastante fama.

Aprendiz en Hamburgo

Al poco tiempo de ser nombrado organista de la catedral de Halle, el compositor tomó una decisión sorprendente. Renunció a su puesto y se trasladó a vivir a Hamburgo, abandonando con ello una carrera segura y sin sobresaltos. Pero lo que parecía un capricho, tenía un sentido profundo: El joven músico decidía abandonar una carrera provinciana y monótona para ver mundo y aprender nuevas cosas en la ciudad musical más animada de toda Alemania. Sólo tenía dieciocho años. En Hamburgo Haendel trabajó de músico en la orquesta, un trabajo mucho más modesto que el que tenía en Halle, pero aprendió toda la estructura musical y operística que necesitaba. Gian Gastone de Médicis, hijo del gran duque de Toscana, hallándose de paso por Hamburgo, incitó a Haendel para que marchara a Italia diciéndole que podría aprender mucho de la música que allí se hacía.

Los años Italianos

En 1706 Haendel emprendió el viaje hacia Italia. Se fue de Hamburgo como se había ido de Halle: sin consultar con nadie y casi sin decírselo ni a los amigos. Llegó a Florencia, pero no estuvo demasiado tiempo debido a la escasa actividad musical de la ciudad y marchó a Roma, donde lo encontramos en febrero de 1707. Fue en Roma, y en el palacio del Cardenal Ottoboni, donde se

celebró el famosísimo torneo entre Haendel y Domenico Scarlatti (hijo de Alessandro Scarlatti). Este último había nacido el mismo año que el sajón y era tenido por un gran concertista de teclado. Incitados y dirigidos por el cardenal Ottoboni, se enfrentaron en un certamen público. Fueron declarados de igual fuerza en el clave, pero Haendel resultó vencedor en el órgano. Desde entonces se tuvieron el respeto mutuo que es el fundamento de una amistad perdurable.

Breve interludio en Hannover

Los tres años que pasó en Italia culminaron en el triunfo veneciano. Habían sido años en que su personalidad humana y musical había adquirido una consistencia definitiva. Dominaba casi todos los estilos musicales existentes en aquella época y gozaba de un gran prestigio en Europa. Había llegado el momento de pensar en el futuro. Haendel se hizo cargo del puesto de maestro de capilla de Hannover el 16 de junio de 1710. El ambiente era favorable a la música, gracias a las huellas dejadas por Steffani, pero los tiempos de esplendor habían pasado. A los seis meses de llegar a Hannover, Haendel pidió un permiso de un año. Los comienzos en Londres.

Londres era una ciudad donde se desarrollaba por aquel entonces una agitada vida cultural. No existía la

censura y se publicaban numerosos periódicos de varia índole; por ejemplo The Daily Courant, uno de los primeros diarios europeos, y también el célebre periódico de opinión The Spectator, dirigido por Joseph Addison. A su llegada a Londres, Haendel supo introducirse pronto en la Corte de la reina Ana, dedicada a la música y buena instrumentista. El destino quiso había querido que, al mismo tiempo que Haendel, desembarcase en Londres la famosa cantante Francesca Vanini-Boschi, elegante contralto. Haendel se dio a conocer sobre todo tocando la clave, en el que era un consumado experto. Pero Haendel no se quedó contento con solo tocar la clave en pequeños conciertos privados, y en poco tiempo estuvo lista su primera ópera londinense: Rinaldo. La obra se estrenó el 22 de febrero y obtuvo un enorme éxito; en aquel mismo año se representó quince veces, y sólo bajó del escenario cuando acabó la temporada.

Regreso a Alemania y asentamiento definitivo en Inglaterra

Por el momento, sin embargo, Haendel tuvo que regresar a Alemania para cumplir con sus obligaciones de maestro de capilla de la Corte de Hannover. Tras el favor de concedido por el príncipe de Hannover, compuso un cierto número de obras instrumentales; la orquesta era muy buena y se dice que toda la corte sabía tocar la flauta. Además de componer obras se dedicaba a estudiar inglés; y el único significado era que estaba decidido a asentarse en las Islas Británicas y aguardaba la primera ocasión para llevar a cabo sus proyectos. En efecto, al año siguiente de encontrarse en Hannover pide permiso para ausentarse por segunda vez. Se lo conceden a condición de que vuelva al cabo de un tiempo razonable. Pero lo cierto es que nunca volvió a su puesto en Hannover, lo cual podía acarrear en aquel tiempo graves consecuencias para el desertor. Y en otoño de 1712 Haendel ya estaba en la ciudad del Támesis, y al año siguiente estreno una nueva ópera, Teseo, que fue todo un éxito. El músico seguía haciendo pequeños conciertos en casas de acaudaladas personalidades, pero él deseaba hacerse adoptar aún con más fuerza por los ingleses, y en homenaje a la reina Ana Estuardo escribió una Oda para su cumpleaños denominada Birthay Ode for Queen Anne primera obra suya escrita sobre un texto inglés. Esta obra gustó a la destinataria, y le dijo al compositor que compusiera otra obra para conmemorar la conclusión, satisfactoria para Inglaterra, de la guerra de Sucesión española. Dicha obra, Te Deum,

gustó tanto a la reina que le pasó una renta anual de doscientas libras esterlinas, lo cual le permitía un porvenir estable aunque mediocre. Pero la reina murió al año siguiente, y subió al trono Jorge I, antiguo duque de Hannover. Haendel esperaba venganza del antiguo mandatario de la Corte de donde se había ausentado, pero no hubo ánimo de venganza, sino que además de permitirle la actual pensión la dobló.

La Water Music y otras composiciones

Haendel compuso la "Water Music". Una leyenda afirma que esta obra fue compuesta en 1715 y que la intención del músico era congraciarse con el rey. Pero la mayor parte de esta composición fue escrita para una excursión por el Támesis que realizó la Corte en el verano de 1717.

La Royal Academy of Music

Al acabar la temporada de ópera italiana 1716-1717, había surgido en el seno de la alta sociedad londinense la idea de poner fin a la precariedad de las gestiones empresariales con una sociedad financiada por sí misma. Nació bajo los auspicios de la Corte y el propio rey fue uno de los suscriptores de acciones; por ello la nueva academia tuvo el título de real. Se trataba de la Royal Academic of Music. El título de master of orchestra correspondió a Haendel, algo así como director musical, de máxima responsabilidad artística. Lo primero a lo que tuvo que hacer frente Haendel fue a la formación de la compañía. De modo que partió para el continente europeo con la finalidad de contratar artistas de primerísima categoría. Una vez conformada la compañía, Haendel compuso una ópera de baja calidad, frente a otras dos óperas de Bononcini, que era otro compositor traído para dar cobertura a la orquesta recién creada. Pero los años siguientes, Haendel volvió a brillar con luz propia con nuevas creaciones que entusiasmaron al diverso público. Y mientras ocurría todo esto seguía buscando nuevas figuras de renombre para su Royal Academic of Music. Una serie de escándalos producidos

por las diferentes cantantes, y varias óperas frustradas, la Royal Academic of Music de disolvió el 14 de enero de 1729.

Nuevo Comienzo

Haendel había pedido al Parlamento ser naturalizado inglés, y el rey firmó el decreto de concesión de la ciudadanía británica en el mes de febrero de 1726. Ya podía ser considerado inglés a todos los efectos. Por otro lado, había tenido numerosas pruebas del afecto de su público y consideró que podía salir airoso de la arriesgada empresa de emplear su propio dinero y ser el empresario de su

propia música. En la nueva estructura de la academia Haendel seguía siendo el compositor principal. Compuso muchas óperas, algunas de gran éxito, y algunas con no tanto. En su lucha con la Opera of the Nobility, los dos se arruinaron, Haendel fue expulsado de varios teatros, y recaló en el Covent Garden. Para compensar pérdidas, Haendel introdujo la costumbre de presentar oratorios en la temporada de Cuaresma, durante la cual no estaba permitido ofrecer espectáculos profanos ni óperas. Además, en los entreactos él mismo interpretaba al órgano composiciones suyas, que eran muy admiradas. La fórmula tuvo éxito y lo que aparentemente nació por una necesidad de tipo económico acabó convirtiéndose en la principal actividad del compositor en la última etapa de su vida.

De la Ópera al Oratorio

Las últimas óperas italianas de Haendel coinciden con el comienzo de su dedicación cada vez mayor a la composición de oratorios. Al principio tenían muchas reminiscencias operísticas. En 1739, Haendel dedicó sus energías a componer doce Concerti Grossi, Op. 6, que constituyen una de sus más representativas obras para orquesta. Las dos últimas óperas italianas de Haendel, Imeneo, y Deidamia, fueron un auténtico fracaso. Entonces se retiró a su casa en el campo. Hasta allí llegó una oferta del duque de Devonshire, lord lugarteniente de Irlanda. Y decía que le esperaba en Dublín, donde su música era muy apreciada y se interpretaba con frecuencia. También le rogaba que compusiera un Oratorio con fines de beneficencia. Haendel compuso en veinticuatro días El Mesías. El estreno de esta obra fue todo un éxito. Partiendo de que era una pequeña obra benéfica pasó a ser su gran obra maestra, y todos se peleaban por oírla. No sería justo dejar de decir algo sobre Haendel y el órgano, pues él fue el primer músico que cultivó el concierto para órgano. En el

transcurso de sus viajes por Italia se familiarizó con los positivos de un solo teclado, tan cómodos para el acompañamiento de las voces, la realización del bajo continuo...

La ceguera. Última época del músico.

A su elevada edad para aquella época, Haendel se encontraba en buen estado de salud, y seguía componiendo. Poco a poco se fue quedando ciego, hasta que un día mientras componía se quedó completamente ciego. El 6 de abril de 1759 Haendel sufrió un colapso durante la ejecución del El mesías que una vez más cantaba con fines de beneficencia. Algunos días más tarde añadió a su testamento el codicilo referente al tipo de enterramiento que deseaba

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS DEL BARROCO.-

Si la melodía representa la dimensión lineal de la música, la armonía es su dimensión vertical. Cuando tocamos una melodía con un solo instrumento (por ejemplo en la música folklórica o en el canto gregoriano puro) se denomina música monódica o monofónica. La melodía cantada o tocada por varias voces o instrumentos al unísono (en el mismo tono) o en octavas se llama melodía acompañada. Cuando una melodía se apoya en un acompañamiento de acordes, como por ejemplo una canción, se produce la combinación de las dos dimensiones (lineal y vertical) y se llama música homofónica. Finalmente, cuando se trata de la

combinación de más de una línea melódica, cada una con un carácter definido y en conjunto caracterizado por la unidad y coherencia armónicas, tenemos la música polifónica o contrapuntística (punctus contra punctus = punto (nota) contra punto (nota)). Existen además otras formas de música contrapuntística, aparte de la gran variedad que nos ofrece BACH. En la Edad Media no se valoraba la armonía de igual forma que la melodía. En la época de palestrina, el problema de la armonía se miraba desde un punto de vista distinto al de Bach. Pero la característica más importante de todas las formas de música contrapuntística es el interés independiente de las diferentes líneas melódicas en combinación unas con otras.

Los principios técnicos básicos y mas o menos generales de la escritura contrapuntística son:

- Interés melódico e independencia. Se logra por varios procedimientos:
- El empleo de la frase, o tema cuya melodía y ritmo son claramente *reconocibles*.

b) Imitación, o reafirmación de la frase, en una voz distinta a la original y en diferentes alturas. (La imitación satisface un fuerte impulso de la naturaleza humana y en la música tiene mucha importancia).

- Interés rítmico de marcada independencia en cada una de las voces. En la escritura contrapuntística, el ritmo es de tal importancia que la imitación de una frase es a menudo más conscientemente rítmica que melódica. Esto se debe a que el oído (el oído poco entrenado, o común) está poco capacitado para seguir varias líneas melódicas simultáneamente, pero en cambio es tremendamente sensible para distinguir variaciones rítmicas.
- Función del bajo como base de los acordes. – Observemos que, por lo general, cuanto más complicada es la textura de una pieza contrapuntística, más simple es la base de sus acordes.

Los tres primeros compases de la mayoría de las invenciones a tres voces (sinfonías), de Bach, muestran todos estos puntos detallados.

El Canon.-

El canon es la forma más estricta de la imitación. Su principio es la repetición literal y exacta del tema fundamental por otra voz o voces que le siguen. Mientras la primera voz (dux) sigue la conversación, la segunda (comes) contesta con fidelidad y exactitud a su modelo. Puede entrar otra tercera, cuarta, etc. voz o comes sucesivamente, cada una de las cuales se convierte a su vez en primera voz con respecto a las que la responden. El canon infinito o circular es una pieza en la cual, al llegar al final, las voces vuelven a comenzar ad libitum (a libre albedrío). Un ejemplo de esto es la canción "Tree Blind Mice" o "Frère Jacques".

La entrada del comes puede realizarse en la misma altura que el dux o en otra distinta. De esta forma hablamos de cánon a la quinta, cuarta, octava, etc.

Hay varios recursos técnicamente virtuosísticos que se emplean en la escritura canónica: canon por inversión, cuando la respuesta invierte el orden ascendente o descendente de la melodía principal; canon retrógrado, cuando el comes imita al dux, pero en movimiento contrario; canon por aumentación o disminución, cuando la respuesta se produce al doble o la mitad del tiempo del dux. En una época el canon gozó de gran popularidad, sobre todo en Inglaterra durante los siglos XVII y XVIII, donde se conocían como "rounds" y catches". Hoy día, el ejemplo del canon puede encontrarse, con bastante ironía en dos extremos: una composición muy seria o en canciones infantiles.

La Fuga.-

Es la manifestación técnica y artística más madura (especialmente en BACH) de la escritura contrapuntística.

Sería imposible encasillar todas las fugas escritas bajo un solo patrón uniforme. Cada una difiere en uno u otro detalle estructural de las demás. Hay musicólogos que se niegan a describir la fuga como una forma musical, prefiriendo hablar de procedimientos fugales o de textura en lugar de forma. Sin embargo, es posible dar un esquema general de sus características más importantes:

- **Sujeto.** – La fuga se basa en un tema o sujeto melódico de carácter marcado, que se establece al principio de la composición y reaparece durante el curso de la misma obra en varios lugares y en distintas tonalidades. La respuesta es la imitación exacta del tema, generalmente a una quinta justa superior o una cuarta justa inferior del tema, es decir, transportada a la tonalidad de la dominante, para así conservar un estrecho parentesco armónico con el tema. Si la imitación del sujeto es exacta estamos ante una respuesta real; cuando se establecen una o más alteraciones dentro de los intervalos, según la necesidad melódica o armónica, la respuesta se denomina tonal.
- **Contrasujeto.** – Después de exponerse el sujeto entra la respuesta. El sujeto no calla, sino que continúa sonando simultáneamente con la respuesta en "contrapunto". Es lo que se denomina contrasujeto.
- **Voces.** – Por lo general, aunque no siempre, las fugas se escriben a tres o cuatro partes. Esto quiere decir que hay tres o cuatro líneas melódicas simultáneas que progresan con una independencia considerable, pero formando al mismo tiempo unas progresiones armónicas satisfactorias. Cuando tenemos un tema seguido por una respuesta, y nuevamente el tema, la fuga es a tres partes; cuando el tema va seguido de la respuesta, después el tema y otra vez la respuesta, hablamos de fuga a cuatro partes.
- **Codeta.** – A veces es necesario introducir en la fuga un breve pasaje, cuya función es servir de puente entre el tema y la respuesta, o entre algunos otros puntos de la fuga. Es la codeta.
- **Episodio.** – El episodio, o divertimento, es un fragmento contrapuntístico que sirve de puente contrastante y moduladorio entre las diferentes reapariciones del tema principal. Consiste en general, aunque no siempre, en temas o motivos derivados del sujeto o del contrasujeto. Es muy habitual el empleo de secuencias en los episodios.
- **Estructura.** – Hasta ahora hemos mencionado los elementos más importantes de la textura de la fuga. Con relación a su forma esencial, la fuga está integrada por tres secciones: exposición, sección media y sección final.

La *exposición* es la primera parte de la fuga donde el tema se expone una o más veces en cada una de las voces que intervienen.

La *sección media* sigue a la exposición y en ella se introducen uno o más episodios de gran riqueza moduladora: tonalidad relativa, subdominante o dominante. Es frecuente el uso de pausas o silencios de larga duración en esta segunda sección, con el propósito de que cuando aparezca nuevamente el tema, adquiera más relieve e interés.

La *sección final* generalmente empieza cuando el sujeto vuelve a la tonalidad inicial de la fuga y de aquí a la culminación de la obra.

El final de una fuga suele consistir en varios compases añadidos a la estructura principal, concluyendo así la obra con un floreo. Esta conclusión es la *coda*.

Todos los recursos técnicos descritos en el canon son aplicables a la fuga. Hay además otros: el *stretto* y el *pedal*.

El **stretto** aparece cerca del final y consiste en la entrada de la respuesta poco antes de completar el tema, superponiéndose de este modo al él. En una fuga a cuatro voces, el interés y la emoción aumentan con la entrada en *stretto* de las cuatro partes. El *stretto* crea intensidad.

El **pedal** es una nota prolongada generalmente en el bajo, sobre la que progresan las otras partes. Es interesante notar que, excepto cuando la nota pedal corresponde a la armonía de las partes superiores a ella, lo

cual raramente ocurre, el resultado es una serie de disonancias muy atrevidas. El pedal aparece a veces al final de la fuga, así como en otras composiciones.

Un muy buen ejemplo vemos en la fuga en mi mayor del segundo libro de El Clave bien Temperado de J.S. Bach (y en la mayoría de las fugas de esta Obra). Las invenciones y sinfonías de Bach, sus Variaciones Goldberg, El Clave Bien Temperado, La Ofrenda Musical, los sesenta cánones de J. Haydn y los trece cánones de J. Brahms nos muestran muy detalladamente todo lo que he mostrado, para un estudio mucho más amplio de la escritura contrapuntística en el barroco y pasando ya al clasicismo.

Bajo continuo.-

También llamado *basso continuo*, sistema de acompañamiento musical que dominaba en la música europea en la época barroca (c. 1600–c. 1750). Consistía en una línea melódica del bajo, escrita por el compositor y generalmente interpretada al chelo, viola da gamba o fagot, y armonías improvisadas, interpretadas generalmente al clave, órgano, arpa o laúd. En la mayoría de los casos se indicaban los acordes apropiados mediante pequeñas cifras números y símbolos escritas debajo de las notas del bajo. De allí el origen del término casi sinónimo de bajo cifrado.

El bajo continuo surgió alrededor el 1600 como parte de la monodia. Ésta es un tipo de canción radicalmente nueva en la cual se rechazaban los complejos contrapuntos (el entretrejo de líneas) en favor de una melodía de estilo recitativo, apoyada en una línea de bajo y unas armonías simples. El bajo continuo ha evolucionado hacia todos los géneros instrumentales y vocales de los siguientes 150 años, y se convirtió en una de las características principales de la música barroca.

Opera veneciana y napolitana.-

Con la fundación del Teatro di San Cassino (1637) Venecia tuvo el primer teatro público de ópera, lo cual dio nuevo impulso a varias generaciones de compositores, aunque su calidad artística no fuera precisamente en aumento. Entre ellos cabe mencionar, como los más notables, a Francesco Cavalli, cuyo *Giasone* (1649) se representó en todo Italia, y a Marco Antonio Cesti, quien obtuvo con su ópera, *La Dori*, un éxito muy resonante. El acompañamiento con un instrumento solista o ligado toma cada vez más en consideración las exigencias del virtuosismo vocal. Scarlatti, importante compositor veneciano, trasladó el cuartel general de la ópera a Nápoles, donde ya había actuado anteriormente Francesco Provenzale, su prestigio era tan grande que la juventud musical de todos los países se le acercó para aprender con él su oficio. Corelli, Hasse, Quantz, Haendel y muchos otros buscaron su trato, estudiaron sus obras y admiraron sus interpretaciones.

A finales del siglo XVII y comienzos del XVIII el estilo alemán de ópera se consideraba inferior al estilo italiano. El centro operístico más importante de Alemania era Hamburgo, donde se inauguró un teatro de ópera en 1678. Reinhard Keiser compuso más de 100 obras allí. Después de la muerte de Keiser, los compositores y cantantes italianos dominaron todos los teatros de ópera de Alemania.

La ópera italiana también era muy popular en Inglaterra. A pesar de ello, se solían interpretar con frecuencia dos óperas escritas por compositores ingleses, *Venus y Adonis* (c. 1684), de John Blow, y *Dido y Eneas* (1689) de Henry Purcell. Estas obras mostraban una estrecha relación con el espectáculo galante inglés para la escena, la mascarada, e incorporaban elementos franceses e italianos, como las partes instrumentales de Lully y los recitativos y arias de los italianos. El compositor alemán Georg Friedrich Händel obtuvo sus mayores éxitos en Inglaterra. Allí escribió 41 óperas en el estilo italiano entre 1711 y 1741, después de lo cual abandonó este género y se dedicó a la composición de oratorios.

En el siglo XVIII la ópera se alejó de los ideales de la camerata y adoptó una gran cantidad de artificios. Por ejemplo, muchos niños italianos fueron castrados para que sus voces no cambiaran y conservaran un registro agudo. La combinación de la voz de un niño con el desarrollo corporal de un adulto proporcionó un timbre

muy agudo y una técnica ágil que se hizo muy popular. Los cantantes de este tipo, que actuaban en papeles femeninos, se llamaban *castrati*. A ellos, y también a los otros cantantes, se los valoraba más por la belleza de sus voces y su canto virtuoso que por sus dotes escénicas. Las óperas acabaron convirtiéndose en poco más que una serie de arias espectaculares. Éstas seguían un esquema formal simple, A-B-A, llamado forma *da capo* (en italiano, 'desde el principio'). Contenían variaciones que eran improvisadas por el cantante a partir de la sección A.

La Cantata.-

La voz cantata significa originariamente, en un sentido muy general, una pieza para cantar de varios movimientos, con la participación eventual de diversas poses solistas e incluso del coro. Al lado de la cantata a solo, propiamente dicho, pronto se cultiva con preferencia la cantata para varias voces combinadas, en forma dialogada en pequeñas escenas dramáticas. Según su destino, no tardan en distinguirse la cantata de cámara y la cantata de iglesia; las cantatas de cámara profana es precisamente la forma que continua en el siglo XVII el predominio del madrigal, como forma predilecta del cultivo musical en la sociedad de su tiempo.