

CAPÍTULO 25

La textura

Una vez más, estilo antiguo y estilo moderno en pugna. En este caso, lo moderno trae un cambio sideral: el que va de la polifonía imitativa de los flamencos (antiguo), a la monodia acompañada (moderno). Un cambio de textura, entonces, que es uno de los cambios más profundos que puedan darse en el terreno del lenguaje musical. Los hombres de fines del siglo XVI y comienzos del XVII eran totalmente conscientes de asistir y propiciar, ellos mismos, con su propia obra, esa radical transformación.

Vincenzo Galilei —padre del astrónomo— escribe en 1581 su *Diálogo de la música antigua y la moderna* como manifiesto del grupo de la Camerata Bardi, de Florencia. Y para demostración de “lo nuevo”, compone dos madrigales monódicos acompañados por instrumentos: *Lamentación del conde Ugolino* y *Lamentación de Jeremías*. El músico más importante de esa *camerata*, Giulio Caccini, da a conocer en 1602 sus *Nuove musiche*, cuya novedad reside, claro está, en que se trata de madrigales a una sola voz, en este caso con una melodía muy ornamentada, acompañada por el bajo continuo.

Y si hacía falta una mayor confirmación, Claudio Monteverdi, defendiéndose de los ataques de un catón implacable, Artusi, nos habla de la *prima prattica* (la polifonía) y de la *seconda prattica* (la monodia acompañada), cuya transición se produce en el seno de su monumental aporte al madrigal italiano.

Estamos por segunda vez, dentro de la música de Occidente, en un nuevo mundo, del que ahora surgirá un género de fantásticas posibilidades: la ópera. Y tras ella, la cantata, que viene a ocupar el lugar social antes reservado al madrigal, y el oratorio. La voz humana solista se apropiá de la escena. Y allí se planta para mostrar no solo todo lo que es posible realizar con las cuerdas vocales, sino hasta qué niveles expresivos puede ser llevado el arte sonoro.

Pero el *stile moderno* no agota sus transformaciones con el reemplazo de las varias voces en tratamiento polifónico por la textura a una sola voz. Hay otros elementos de cambio que contribuyen al nuevo lenguaje. Una de esas novedades es la aparición del *bajo continuo*, elemento constante en toda la música que va desde poco antes del 1600 hasta 1750, con la obra de Bach y de Händel. Se lo llamó así porque era el sostén imprescindible de la melodía y porque estaba continuamente presente, aunque hubiera silencios en la voz superior. El *continuo* acompañó en este período también a la polifonía, que subsistió en el terreno de la música religiosa y de la instrumental, como se verá.

Un método común en esa época consistía en no escribir todo el acompañamiento del bajo, sino apenas algunos elementos con el añadido de cifras que permitían al ejecutante de teclado, laúd o arpa improvisar dicho acompañamiento de la voz. A ese procedimiento se llamó *bajo cifrado*, el cual no ofrece ninguna diferencia con el *continuo*. La distinción de nombre indica sólo un aspecto de la notación, pero no su funcionalidad.

Otro hecho importante en relación con el nuevo estilo reside en el agrandamiento de la consonancia de base, porque si en el Medievo los intervalos de tercera eran considerados disonancias, en el Renacimiento el hábito auditivo las había convertido en consonancias. Y así ocurre ahora con el intervalo de séptima menor, llamada séptima natural, la cual deviene a su turno una consonancia de base, engendrando lo que se conoce como acorde de séptima. Digamos desde ahora que, en última instancia, la historia del lenguaje sonoro no es otra cosa que la historia del acostumbramiento del oído humano a sentir como consonancias un número cada vez mayor de relaciones de sonidos. Estamos ya en camino de la llamada *tonalidad clásica*.

Todo lo dicho indica, por tanto, que la nueva textura, la monodia (del griego: una sola voz) acompañada consiste en la presencia de una única melodía, que puede ser cantada por una o por muchas personas, sostenida por un acompañamiento llamado bajo continuo. Dicha melodía puede estar también a cargo de instrumentos musicales.

CAPÍTULO 26

El estilo barroco

El término fue originariamente empleado en sentido peyorativo para designar un estilo particular en el campo de las artes. Su origen podría provenir del francés *baroque* (extravagante), aunque la verdadera etimología se presenta algo esquiva, pues hay quienes hacen proceder el vocablo del italiano *barocco*, argumentación rebuscada usada en el silogismo por los escolásticos, mientras otros mencionan el español *barroco*, utilizado para designar una perla deforme.

El término, aplicado a la música, aparece en el siglo XVIII en Francia. Fue en 1746, vale decir cuando el período que hoy llamamos con ese nombre llega a su fin, cuando el filósofo Antoine Pluche utilizó la palabra para caracterizar el estilo de ejecución de un violinista. A su juicio, dicho músico buscaba sorprender al auditorio con un superficial despliegue virtuosístico, lo cual para Pluche era “arrancar del fondo del mar perlas barrocas cuando pueden encontrarse diamantes en la superficie de la tierra”.

En 1768, Jean-Jacques Rousseau escribía en su *Dictionnaire de musique* la siguiente definición: “Música barroca es aquella en la cual la armonía es confusa, cargada de modulaciones y disonancias, la melodía es áspera y poco natural, la entonación difícil y el movimiento insistente. Parece que el término viene del *barocco* de los logistas”.

Quizá como una revancha por habersele aplicado un adjetivo menospreciado, este movimiento artístico, su definición, sus constantes, su extensión temporal han dado más de un dolor de cabeza a los teóricos. De una manera general, suelen fijarse sus límites entre 1600 y 1750. En el dominio de las artes plásticas, la expresión define la característica actitud estilística del siglo XVII, originada en Roma hacia 1630 y representada por tres figuras prominentes: Gian Lorenzo Bernini en la escultura y

arquitectura; Pietro da Cortona en pintura y arquitectura y Francesco Borromini en la invención de estructuras arquitectónicas.

Considerado como continuación del Renacimiento, ya que se basó en el estudio de los grandes maestros del siglo XVI, la nueva época comparte con ellos una visión sintética del espacio a través de la perspectiva y el predominio de un motivo central al que se subordinan los demás elementos. Pero en cambio se opuso al ideal clasicista a través de un dinamismo exacerbado para traducir lo ilimitado y lo infinito, y también con su sentido de la forma abierta y el cultivo de efectos dramáticos mediante el movimiento de masas y sus fuertes contrastes de luz y sombra.

La arquitectura barroca es definida por exageración de la monumentalidad, superficies ondulantes, trabazones y, en las pinturas murales, por su gusto por la teatralidad, complicadas estructuras y dramático dinamismo.

La denominación del arte del siglo XVII bajo el nombre de Barroco es moderna, pues el concepto fue aplicado en el siglo XVIII, cuando aparece por primera vez, referido exclusivamente a aquellos fenómenos que eran sentidos, conforme a la teoría del arte clasicista de entonces, como desmesurados, confusos y extravagantes. Y casi hasta fines del siglo XIX prevaleció este concepto.

Según los puntos de vista de la teoría neoclásica, con Winckelmann, Lessing y Goethe, ese estilo es rechazable a causa de su "falta de reglas" y de su "capricho". A este concepto se suma el del historiador suizo Jacob Burckhardt. Por su parte Benedetto Croce, más próximo a nuestro tiempo, le atribuye un mero significado estético de "no estilo".

En realidad, el cambio en la interpretación y valoración del arte barroco en el sentido actual es una hazaña realizada principalmente por Wölfflin y Riegle, mientras en música recibe su estudio pionero, como concepción amplia de la música de ese período, de Manfred Bukofzer, con su obra *Music in the Baroque Era* (1947), hoy traducida a todos los idiomas.

CAPÍTULO 27

La música barroca y sus tres períodos

Es Bukofzer quien establece las diferencias entre la música del Renacimiento y la del Barroco, lo cual podría ser resumido en los siguientes puntos:

1) A comienzos del Barroco el estilo antiguo no es descartado sino conservado como un segundo lenguaje, el cual se adapta especialmente a la música sagrada. Por tanto, conviven el estilo *antiguo* y el *moderno*. El primero tiene a Palestrina como figura paradigmática y en la época barroca se considera indispensable en la enseñanza académica; es decir, en la formación del compositor. Pero, una vez adquiridos sus conocimientos, el músico es libre para elegir entre ese estilo y el moderno, con la monodia acompañada, que se le ofrece como vehículo de la expresión espontánea y de la sensibilidad dramática de la nueva época.

2) La relación de música y palabra es el aspecto fundamental que origina el cambio de textura, porque mientras el Renacimiento traducía simbólicamente los sentimientos expresados por las palabras, que no eran comprensibles a causa de la escritura polifónica, el Barroco busca que el texto sea absolutamente comprendido. Sólo así era posible traducir pasiones extremas, desde el dolor más violento a la más exuberante alegría. Así se crea el *recitativo*, donde la música está totalmente sometida a las palabras, que imponen su propio ritmo. Esto significa que mientras en la vocalidad del Renacimiento todas las voces son equivalentes, en el Barroco se da su polaridad, con predominio de la voz superior, que lleva el texto. Y si se trata de música instrumental, los llamados instrumentos *fundamentales* (laúd, tiorba, viola *da gamba*) llevan el continuo, mientras los *ornamentales* (los melódicos, como violín o flauta) llevan la melodía. Las partes intermedias son llenadas por el *continuista*, que improvisa.

3) En cuanto a la melodía misma, difiere de la renacentista por su estructura interna y por su ritmo. El nuevo tratamiento de la disonancia permite al Barroco crear una línea melódica mucho más libre que la renacentista, donde la melodía se veía restringida por las reglas que imponían su curso. Desde el punto de vista del ritmo, éste adquiere ahora una gran variedad, por medio de una declamación libre y pulsaciones mecánicas.

4) Digamos por último que los modos eclesiásticos terminarán por ser liquidados hasta llegar, tras las experiencias de armonía pretonal, al imperio de la *tonalidad*. Esto significa un nuevo sistema de relaciones entre los acordes fundado en la atracción hacia un centro tonal. La tónica sirve de centro de gravedad a los otros acordes.

Pero, más allá de todas estas precisiones técnicas, todavía falta aludir a una decisiva novedad en el terreno de la música barroca, y es la del llamado *stile concertato*. Oponiéndose al estilo polifónico, donde las voces, a pesar de su independencia, se funden en un conjunto homogéneo, el *stile concertato* indica que cada una de las partes que intervienen en la composición (canto e instrumentos, o diferentes instrumentos o grupos de ellos) "conciertan" —es decir, se hacen escuchar simultáneamente—, pero sin perder su personalidad. Monteverdi dará ya en 1607 un magnífico ejemplo en el aria de *Orfeo Possente spirto*, donde la voz, acompañada por el continuo, concierta con instrumentos diferentes en cada estrofa.

Pero téngase en cuenta que el Barroco es un movimiento demasiado extenso (un siglo y medio) y resulta peligroso generalizar, pues lo que ocurre en las décadas terminales del período es diferente de lo que sucedía en sus tramos iniciales, y viceversa. De ahí que se haya adoptado la clasificación de Bukofzer en tres estadios: bajo, medio y alto Barroco. La primera etapa se extiende entre 1580 y 1630 y aparece signada por dos actitudes dominantes: rechazo del contrapunto en terreno vocal (aunque subsiste en la música religiosa y en la instrumental) y representación violenta de palabras a causa de la expresividad y libertad rítmica del recitativo. En esos años se advierte un gusto extraordinario por la disonancia, como puede advertirse en Cipriano de Rore y en los madrigalistas italianos Luca Marenzio, Carlo Gesualdo y Claudio Monteverdi. La armonía es todavía experimental y pretonal. En terreno instrumental no se componen aún obras de grandes dimensiones y las formas presentan

muchas secciones. Los músicos-tipo del bajo Barroco son Giovanni Gabrieli, Monteverdi, Girolamo Frescobaldi y Heinrich Schütz.

El Barroco medio abarca de 1630 a 1680. Es el que asiste a la expansión de la ópera dentro de Italia y en el resto de Europa y ve afirmarse la cantata y el oratorio. Ya la distinción entre aria y recitativo adquiere realidad. En esta etapa vuelve a afirmarse la escritura contrapuntística, que, ya se vio, no había desaparecido del todo, para encontrar su propio camino. Los modos se limitan al mayor y menor y hay una restricción de la liberalidad de la disonancia. Ahora la música vocal y la instrumental adquieren análoga importancia. Sus figuras representativas son Luigi Rossi, Giacomo Carissimi, Jean-Baptiste Lully y Henry Purcell.

En el alto Barroco, que se extiende entre 1680 y 1730, aunque en Alemania se prolonga hasta 1750, la tonalidad está sólidamente establecida. La técnica contrapuntística se halla en su apogeo, aunque completamente dominada por la armonía tonal. Esto significa que sus voces ya no se mueven con la independencia con que lo hacían en el Renacimiento, sino que ahora deben atender al encuentro vertical para "acordar" armónicamente. Las formas instrumentales adquieren en este período dimensiones más amplias. Es la etapa de plenitud del *concerto* y con él del estilo concertante, lo que explica la importancia dada a la rítmica mecánica. Los préstamos entre lenguaje instrumental y vocal son numerosos: las voces imitan las posibilidades de los instrumentos (en particular del violín) y éstos buscan "cantar" como la voz. Sus grandes representantes son Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi, François Couperin, Alessandro Scarlatti, Domenico Scarlatti, Jean Phillippe Rameau, Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Händel.

CAPÍTULO 28

El nacimiento de la ópera

Llega al mundo bajo los mejores auspicios, acunada en Florencia, ciudad elegida de los dioses. Tras el núcleo de intelectuales y artistas en torno del conde Bardí, donde queda gestado el estilo monódico acompañado a través de la práctica del madrigal, otra *camerata* pasará a ocupar el primado, cuando Bardí caiga en desgracia política y deba exiliarse en Roma, en 1592. Pero la Camerata Bardí nunca había hablado de nada que hiciera presagiar el nacimiento de la ópera, ocurrido años después. Fue otro gran señor, del partido opuesto, Jacopo Corsi, quien resolvió hacer de su salón una *camerata* rival. Animador del grupo formado por Corsi fue Emilio de Cavalieri (c. 1550-1618), compositor experto en espectáculos, que había llegado desde Roma para actuar como superintendente de las artes de los Médici. Lo acompañaban el poeta Ottavio Rinuccini y el cantante y compositor Jacopo Peri (1561-1633), antiguo alumno de Giulio Caccini (1550-1618), músico ligado a la primera *camerata*. Se afirma que también Claudio Monteverdi, músico del duque de Mantua, frecuentó alguna vez la Camerata Corsi. Pues bien, es aquí, y no en el grupo Bardí, donde se preparó el nacimiento de la ópera, aunque aprovechando, claro está, las experiencias de declamación musical realizadas en Bardí, con vistas a la reforma del madrigal.

La hipótesis de que el influjo más directo que lleva a la concreción de un espectáculo teatral totalmente musicalizado, parte de la práctica de introducir música en la representación de pastorales es atendible. Al comienzo, canto e instrumentos amenizaban los entreactos; luego comenzó la música misma a intervenir dentro de la pastoral. De ahí a musicalizarla totalmente, siguiendo la teoría de que así declamaban los griegos sus tragedias y comedias, hay un solo paso, pero un paso que sólo los italianos, con su formidable fantasía y su calidad de grandes

transfiguradores de la realidad, mantenida intacta en el curso de siglos, podían atravesarlo sin graves dificultades. Que se sufra y se muera cantando no es una arbitrariedad absurda del arte. Por el contrario, es algo así como una *summa artis* en la que se expresa un ser humano acongojado, en un lenguaje al que la música, el canto, permiten trascender lo personal, más allá de las formas prosaicas de la expresión cotidiana. La ópera se manifiesta como un reflejo espiritual de los más profundos anhelos y sentimientos de la vida.

Tras tempranos ejemplos de Cavalieri y de Jacopo Peri, hoy extravagados, corresponde a la *Eurídice* de Peri (1600) iniciar el género, al que sólo siete años después llevará Monteverdi a su primera cima, impresionante en su belleza y su hondura expresiva, a través de *Orfeo* (1607). El recitativo monteverdiano, silábico como el de Peri, evita los adornos de Caccini, en aras de un mayor realismo y buscando transmitir la pasión en un estilo que asemeja al habla. Pero si Monteverdi se reserva el recitativo dramático para los momentos fundamentales, admirables en su verdad humana e intensidad, busca la diversidad a través de las piezas instrumentales, de los *ariosos* (de mayor vuelo melódico que el recitativo, pero con forma abierta como éste) y las arias, que responden a una gran variedad de tipos. Los coros muestran la suprema maestría monteverdiana en el terreno del madrigal, ahora con sus voces dobladas por instrumentos y el continuo, como síntoma de los nuevos tiempos.

Unos cuarenta y cinco instrumentos, de cuerdas y vientos, convierten *Orfeo* en un prodigo de colores y en modelo del modo como el timbre de un instrumento puede prestarse para determinados sentimientos. En realidad, *Orfeo* marca una era. En 1607, ya está casi todo dicho. El género se ha hecho maduro en apenas siete años, en virtud de la dimensión incommensurable del genio de su autor.

CAPÍTULO 29

Expansión de la ópera en el Barroco Medio

De Florencia y Mantua, el centro de la ópera, hacia 1620, se traslada a Roma. Es cierto que veinte años atrás Emilio de Cavalieri había hecho representar en el oratorio romano *della Vallicella*, fundado por San Filippo Neri, una *Rappresentazione di anima e di corpo*, de estilo severamente recitativo. Se trataba de un espectáculo edificante en el que suele verse, a pesar de su escenificación, un antícpo del oratorio sagrado, que no se representaba. Pero será sólo a partir de 1620 cuando aquel melodrama florentino habrá de adquirir perfiles nuevos, que le darán su personalidad romana. En esa Roma que aporta al Barroco su suntuosa monumentalidad, el melodrama buscará dar mayor variedad al estilo recibido del norte, para evitar, según palabras de un autor de la época, el "tedio del recitativo". Por tanto, se hará un copioso empleo de los coros, a veces tratados en exuberante polifonía, por ser sensibles los romanos a la práctica coral de la Cappella Vaticana. Además, se realizarán grandes despliegues en la puesta en escena, donde la magnificencia emana de la fantasía de artistas de la talla de un Bernini, por ejemplo; se sustituye la fábula pastoral por temas mitológicos o históricos (a menudo extraídos de la historia sagrada); se insertan en las tragedias partes bufas y, musicalmente, se individualiza cada vez más el organismo melódico del aria, despegada del recitativo. El *Sant'Alessio*, de Steffano Landi (1632), queda como una de las óperas más representativas de este género, al que el mecenazgo de la familia Barberini, durante los dos decenios del pontificado de Urbano VIII (1623-44), confirió notable esplendor.

En verdad, los altos prelados, y aun los papas, se vincularon con este género, comenzando por el cardenal Rospigliosi, el futuro papa Clemente IX, quien es autor de varios libretos operísticos. La desastrosa guerra del papado con el duque de Parma y la enemistad del sucesor de

Urbano, Inocencio X, hizo caer en desgracia política a los Barberini, con lo cual se dispersó este fervoroso movimiento de músicos y literatos. Así, la ópera romana prendió en el exilio, en dos puntos fundamentales para el desarrollo ulterior: Francia, donde los Barberini y sus músicos hallaron refugio y ejercieron fuerte influjo a partir del *Orfeo* de Luigi Rossi, dado en ese país en 1647, y Venecia, donde esperaba al melodrama italiano una nueva y decisiva etapa de crecimiento.

Es que en Venecia brillaba el arte de Monteverdi, cuyo genio, una vez más, habrá de resumir y concluir con las experiencias de la época. Le faltaba a Roma, como antes a Florencia, una figura que alcanzara su magnitud. De manera que Monteverdi será ahora, como antes en la corte de Mantua, la gloria de la escuela veneciana.

En Venecia, donde influirá más la ópera romana que la florentina, se abre en 1637 el teatro San Cassiano, donde, por vez primera en la historia del nuevo género, accede un público que paga. La ópera deja de ser asunto cortesano para iniciar su proceso de democratización. Esta circunstancia, como es obvio, marca su huella en el desarrollo del melodrama veneciano. Las fábulas pastorales son abandonadas por temas mitológicos e históricos, que son de más intensa dramaticidad y requieren un mayor despliegue visual. Al hacer valer el público sus derechos, el virtuosismo canoro se impone como exigencia, y por tanto no será el recitativo dramático sino el aria—es decir, el canto en toda su plenitud y vigor—la que se imponga. Por razones de economía se suprimen los coros, se restringe el número de instrumentos, pero en cambio no se evitan gastos para la maquinaria escénica, de descomunal e inaudita ostentación, ni para el pago de los cantantes, que ya por entonces eran costosísimos.

La ópera veneciana de esta primera época encontrará su obra maestra incontestable en *L'incoronazione di Poppea* (1642), de Claudio Monteverdi, donde la caracterización de los personajes llega a un impresionante realismo. Los conflictos de Octavia, Nerón, Poppea, Séneca viven en la música de Monteverdi como nunca se había logrado antes en una ópera. *L'incoronazione* abre el camino a la robusta energía dramática de Francesco Cavalli (1620-1676), quien en sus últimos años se inclina, como su maestro Monteverdi, hacia los argumentos históricos (*Scipione Africano*, *Pompeo Magno*, *Coriolano...*) después de haber compuesto obras que hablan de su real talento creador como *Didone*, *Egisto*, *Ercole amante*,

que París conoció en 1662, y *L'Ormindo*, que es una de sus concepciones maestras.

Dieciséis teatros se erigieron en ese siglo en Venecia, por iniciativa casi exclusiva de particulares, quienes, a cambio de las subvenciones para la construcción, obtenían la propiedad de uno o más palcos. El gobierno intervenía en la edificación y en la elección de los espectáculos, confiados a empresarios. Esto significa que la obra permanecía en cartel en relación con el éxito de público, con lo cual perdían el carácter de "representación única" que tenían mientras estaban ligadas a las cortes, para convertirse en composiciones de dominio público. Con la escuela veneciana, escénica y musicalmente espléndida, el aria reina suprema y su victoria marca el triunfo del espíritu popular sobre el refinamiento aristocrático del original recitativo florentino.

Junto con Cavalli, se da un importante núcleo de creadores que extienden la influencia de la ópera veneciana por el resto de Italia y otros países de Europa. Es el caso de Giovanni Legrenzi (1626-1690), Marc Antonio Cesti (1623-1682), Alessandro Stradella (1645-1682), Giovanni Bononcini (1670-1747), y Agostino Steffani (1654-1728), entre otros, quienes llevan la ópera por Viena, Berlín y Londres, donde el virtuosismo vocal y la belleza melódica subyugaron, creando un insospechado entusiasmo por la creatividad itálica.

El cuarto centro operístico de Italia en el siglo XVII fue Nápoles, pero sus grandes logros se dieron en la época del alto Barroco. Sobre ello volveremos.

CAPÍTULO 30

Los comienzos de la cantata y el oratorio en Italia

Paralelamente con la ópera, surgen la cantata y el oratorio. Y es natural que hayan nacido todos en Italia, porque si la funcionalidad de los tres géneros es diferente, su esencia es la misma: la voz reina con poderes absolutos.

Desde la tercera década del siglo XVII se designa como *cantata* una obra cantada, en varias partes, en el estilo monódico acompañado propio de la ópera, pero de dimensiones más reducidas. Desde un punto de vista expresivo, puede decirse que si en la ópera predomina lo dramático y en el oratorio lo épico, el dominio de la cantata es la naturaleza lírica. Como el oratorio, carece de representación escénica. La cantata se elabora sobre textos sacros o profanos y comúnmente agrupa trozos de carácter contrastante, lo que, para la época, significa recitativo y aria. La cantata italiana, que pertenece al género de cámara, conquistó rápidamente posición social, al tomar el lugar que en el siglo precedente había sido ocupado por el madrigal. Es por tanto un género típico de salón, tanto del salón cortesano como del burgués. Especie de escena lírica de concierto, consiste en la variada combinación de uno o dos recitativos y arias. Puede estar escrita para una o dos voces y continuo instrumental.

En Italia, la cantata fue cultivada en cuatro escuelas: romana, veneciana, bolonesa y napolitana. En la primera brilló Giacomo Carissimi (1605-1674), seguido por Luigi Rossi (1598-1653), con quien adquiere una suprema perfección formal. En Venecia la cultivaron todos los grandes operistas posteriores a Monteverdi (Cavalli, Cesti, Legrenzi...). En Bolonia se destacan Giovanni Bassani (1657-1716), Giovanni Paolo Colonna (1637-1695) y Giovanni Maria Bononcini (1640-1678), quien no compuso óperas (excepción de la regla), pero en cambio dejó cantatas de argumento definido, que se aproxima mucho al género escénico,