

EJEMPLO 31.2 Suite para piano, op. 25, de Schönberg

a. Formas de la serie

b. Preludio

c. Minueto

19. Compositores alemanes del Barroco tardío

Durante el siglo XVIII, por primera vez en la historia, los compositores más relevantes de Europa procedían de países germanohablantes. Telemann, Händel, los miembros de la familia Bach, Haydn, Mozart alcanzaron prominencia no por la invención de géneros nuevos, como los italianos habían hecho en los dos siglos precedentes, sino por la síntesis de elementos de las tradiciones italiana, francesa, alemana, entre otras tradiciones nacionales, de fértiles y nuevas maneras. El secreto alemán consistía en el equilibrio del gusto entre las tendencias autóctonas y las influencias foráneas. Italianos y franceses se habían habituado a resistirse a las ideas extranjeras y ningún compositor de ambos países pudo igualar la reputación internacional de Vivaldi o de Rameau hasta el siglo XIX. Inglaterra se convirtió en una colonia para los músicos extranjeros y siguió siéndolo hasta el siglo XX. Sólo los compositores alemanes y austriacos buscaron de manera consistente una amplia aceptación mediante la combinación de los mejores rasgos de las diversas naciones.

Este capítulo se centra en J. S. Bach y en Händel, los compositores de habla alemana más conocidos de la primera mitad del siglo XVIII. Empleándolos como base de un estudio monográfico para explorar las condiciones musicales de Alemania e Inglaterra, examinaremos cómo cada uno encontró posibilidades de mecenazgo en una diversidad de fuentes, tuvo que escoger entre gustos, valores y estilos distintos que competían entre sí en la música y se topó tanto con el éxito como con el fracaso.

Los contextos de la música

En el siglo XVIII, la Europa central de habla alemana continuaba dividida en cientos de entidades políticas, de los grandes estados de Austria, Sajonia y Brandemburgo-Prusia a los pequeños principados y ciudades independientes. Cada uno de ellos

apoyaba la música. Algunos gobernantes siguieron el ejemplo de Luis XIV de desplegar su poder y riqueza mediante el mecenazgo de las artes, como hicieron los sacros emperadores romanos en Viena, los electores de Sajonia en Dresde y el rey Federico II (el Grande) de Prusia (r. 1740-1786) en Berlín. Los gobiernos de las ciudades eran también relevantes a la hora de contratar a los músicos, especialmente en las áreas luteranas, donde el consejo municipal era a menudo responsable de la contratación de los directores musicales de las iglesias.

Un fenómeno interesante en la Alemania del siglo XVIII era el número de aristócratas que se dedicaron ávidamente al ejercicio de la música como intérpretes y compositores. Johann Ernst, príncipe de Weimar (1696-1715), fue violinista y compuso obras instrumentales de las cuales se publicaron seis conciertos. Federico el Grande interpretaba regularmente sonatas y conciertos para flauta en conciertos privados que tenían lugar en sus aposentos y compuso conciertos para flauta, arias y otras músicas. Su hermana, Anna Amalia, princesa de Prusia (1723-1787), tocaba el clave y el órgano, compuso música vocal e instrumental y compiló una gran biblioteca de partituras. Su sobrina, Anna Amalia, duquesa de Sajonia-Weimar (1739-1807), fue intérprete de teclado, compositora e importante mecenas de músicos y literatos. Sus obras principales son dos Singspiels (obras teatrales habladas con música) sobre textos de Goethe. Muchos otros aristócratas fueron intérpretes aficionados y entusiastas y se comportaron con frecuencia como mecenas particularmente generosos.

Gran Bretaña era una monarquía unificada, si bien desde las revoluciones del siglo XVII el poder y la riqueza de la casa real estaban bastante limitados. En ocasiones ni siquiera se pagaban los salarios relativamente bajos de los músicos de la corte. Con el fin de mantener a los músicos a su servicio, el rey tuvo que permitirles ganar un dinero extra fuera de sus funciones oficiales. La presencia en Londres de intérpretes de calidad, mal pagados e infrautilizados condujo al desarrollo del concierto público. La nobleza también apoyaba la música. Muchos nobles habían visitado Italia en su juventud para aprender su idioma, sus artes y su cultura, costumbre conocida como realizar el «gran tour». A su regreso de Italia, emulaban a los aristócratas italianos empleando músicos domésticos y contribuyendo a financiar la ópera italiana.

Los músicos complementaban sus puestos como asalariados por medio de conciertos públicos, un factor cada vez más importante de la vida musical de Alemania e Inglaterra, y mediante la venta de sus composiciones para ser publicadas. Los ingresos por las publicaciones eran todavía muy limitados; el sistema de pago de derechos de autor por las ventas no se había desarrollado aún, de manera que un compositor recibía simplemente por parte del editor una tarifa global por todos los derechos de una partitura. Además, las leyes sobre derechos de reproducción (copyright) eran aún muy endebles y los editores con frecuencia copiaban y editaban piezas sin pagar al compositor. Bajo estas circunstancias, nadie podía ganarse la vida únicamente como compositor.

Un gusto mixto

Durante siglos, los alemanes se habían interesado por la música de otras naciones: la polifonía flamenca, la música para teclado holandesa e inglesa, los madrigales, óperas y conciertos italianos y las óperas, suites orquestales y música para clave y laúd francesas. Los músicos alemanes se formaban a menudo en más de un estilo. Los compositores estudiaban música de otros países siempre que podían e importaban géneros, estilos y técnicas foráneas. Estos antecedentes diversos permitieron a los compositores alemanes una gran flexibilidad a la hora de extraer elementos de las distintas tradiciones y de adaptarlos o fusionarlos para adecuarlos a un propósito o a un público concreto. Más que cualquier otro rasgo, esta síntesis de tradiciones dio a la música de los compositores alemanes del siglo XVIII su amplio atractivo.

Un prototipo de este eclecticismo estilístico fue Georg Philipp Telemann (1681-1767), considerado por sus contemporáneos como uno de los mejores compositores de la época. Fue también el más prolífico, con más de tres mil obras en su haber. Escribió en todos los géneros y compuso treinta óperas, cuarenta y seis Pasiones, más de mil cantatas de iglesia y cientos de oberturas, conciertos y obras de cámara. En 1729, describió su estilo como una mezcla de muchos:

Lo que he conseguido con respecto al estilo musical es bien sabido. Primero vino el estilo polaco, seguido del francés, los estilos sacro, de cámara y operístico y [por último] el estilo italiano, que actualmente me ocupa más que los otros.

Casi todos los estilos de entonces pueden encontrarse en la música de Telemann. Contribuyó a establecer el estilo característico alemán de su tiempo, una síntesis del contrapunto alemán con los rasgos de las otras naciones que menciona. Su objetivo de agradar a los distintos gustos y de escribir para la capacidad de buenos intérpretes aficionados o de profesionales de nivel medio facilitó a la música de Telemann una amplia aceptación. Sus obras fueron publicadas tanto en París como en Alemania y adquiridas por músicos, desde Italia e Inglaterra hasta España y la península escandinava. La preferencia de Telemann por la simplicidad lo hizo mucho más popular en su época que J. S. Bach, aunque fue más tarde ignorado y menospreciado en el siglo XIX. El interés por su música fue resurgiendo gradualmente en el siglo XX y Telemann recuperó lentamente su talla como uno de los grandes compositores de su tiempo.

Johann Sebastian Bach

La posteridad ha elevado a Johann Sebastian Bach (1685-1750) a la cúspide de los compositores de todas las épocas. Su posición actual contrasta con su reputación en vida, cuando adquirió renombre en la Alemania protestante como virtuoso del órga-

Cronología: Compositores alemanes del Barroco tardío

- 1700 Johann Sebastian Bach estudia en Lüneburg
- 1703 Georg Friedrich Händel se traslada a Hamburgo
- 1703 Antonio Vivaldi contratado en la Pietà
- 1707 Inglaterra y Escocia se unen oficialmente como Gran Bretaña
- 1708 Bach se convierte en organista de la corte del duque de Weimar
- 1711 *Rinaldo*, de Händel, estrenada en Londres
- 1714 El elector de Hannover es coronado como Jorge I de Inglaterra
- 1717 Bach contratado como maestro de capilla en Cöthen
- 1722 *Tratado de armonía*, de Jean-Philippe Rameau
- 1722 *El clave bien temperado*, Libro I, de Bach
- 1723 Bach se convierte en cantor de la iglesia de santo Tomás (Thomaskirche) de Leipzig
- 1724 *Giulio Cesare*, de Händel
- 1725 *Gradus ad Parnassum*, de Fux
- 1727-1760 Reinado de Jorge II en Inglaterra
- 1727 *Pasión según san Mateo*, de Bach
- 1728 *The Beggar's Opera*, de John Gay
- 1733 *Hippolyte et Aricie*, de Jean-Philippe Rameau
- 1733 *La serva padrona*, de Giovanni Battista Pergolesi
- 1740 Federico el Grande coronado rey de Prusia
- 1742 *El Mesías*, de Händel
- 1747 *La ofrenda musical*, de Bach

no y escritor de obras eruditas de contrapunto, aunque una cantidad relativamente pequeña de su música fue publicada o circuló en manuscrito. En el curso de su carrera artística, Bach abarcó todos los estilos, formas y géneros principales de su tiempo (con excepción de la ópera), los fusionó de nuevas maneras y los desarrolló ulteriormente. El resultado es una música de una riqueza sin precedentes. Aunque algunos oyentes del siglo XVIII encontraron su música recargada o forzada y ya había pasado de moda en el momento de su muerte, siempre fue estimado por los entendidos. El resurgir y la publicación de sus obras en el siglo XIX le trajo legiones de admiradores, intérpretes y oyentes, desde los músicos más relevantes del momento al público en general.

Bach en el trabajo

Bach fue un músico trabajador que compuso en primera instancia para satisfacer las necesidades de los puestos que ocupaba (véase biografía). Cuando trabajó como organista de iglesia en Arnstadt (1703-1707) y en Mühlhausen (1707-1708), así como

organista de la corte de Weimar (1708-1714), compuso sobre todo para órgano. Cuando pasó a ser concertino en Weimar (1714-1717), escribió también cantatas de iglesia. Como director musical de la corte de Cöthen (1717-1723), donde no tenía obligaciones musicales formales con la iglesia, compuso casi exclusivamente música para instrumento solista o para conjunto, como entretenimiento doméstico o de la corte, además de algunas obras pedagógicas. En Leipzig (1723-1750), donde estaba a cargo de la música de cuatro iglesias, compuso cantatas y otras obras sacras. Su nombramiento en 1729 como director del collegium musicum de Leipzig lo llevó a escribir conciertos y obras de cámara. Numerosas piezas para órgano y clave datan también del periodo de Leipzig, incluidas piezas docentes para sus muchos estudiantes privados.

Las anécdotas relatadas a menudo sobre la vida de Bach nos recuerdan que los músicos no eran libres agentes sino que estaban sujetos a los deseos de sus patronos. Cuando Bach aceptó el puesto en Cöthen, el duque de Weimar no le permitió marcharse sin más y lo mandó encarcelar durante un mes antes de permitirle partir. Como cantor de la escuela de santo Tomás y director de música en Leipzig, Bach fue un empleado del consejo municipal y, según su contrato, tenía que comprometerse a llevar una vida ejemplar y a no abandonar la ciudad sin el permiso del alcalde. Ocupó el tercer lugar en la elección por parte del consejo, después de Telemann —quien utilizó la oferta para presionar a sus jefes en Hamburgo y solicitar una mejora de sueldo— y Christopher Graupner, cuyo patrón en Darmstadt rehusó aceptar su renuncia y le aumentó el salario. En numerosas ocasiones, Bach entró en conflicto con el consejo sobre las prerrogativas de su oficio y en ocasiones desafió su autoridad en un intento de preservar su independencia.

Las condiciones laborales de Bach en Leipzig pueden ilustrar las múltiples exigencias soportadas por los músicos en una época en la que ninguno trabajaba únicamente como compositor. Leipzig era una ciudad comercial floreciente de aproximadamente 30.000 habitantes, centro de publicaciones y sede de una universidad relevante en Alemania, fundada en 1409. La escuela de santo Tomás aceptaba tanto alumnos externos como internos. Otorgaba entre cincuenta y sesenta becas para niños y jóvenes escogidos por sus capacidades musicales y escolares. A su vez, éstos cantaban o tocaban en los oficios de las cuatro iglesias principales de Leipzig y desempeñaban otras funciones musicales. La posición de Bach como cantor le obligaba a enseñar latín y música cuatro horas al día y a componer, copiar y ensayar música para los oficios sacros. Dirigía el coro superior y supervisaba los otros tres, dirigidos por estudiantes de mayor edad, asistentes suyos. Formó a algunos de los mejores estudiantes de instrumentos y los dirigió en la orquesta de la iglesia, de la que formaban también parte intérpretes de la ciudad y de la universidad. En sus primeros años compuso por lo menos una obra importante por semana, aunque más tarde redujo la celeridad de sus composiciones. Otras funciones incluían proporcionar música para las ceremonias de la ciudad y de la universidad; recibía honorarios adicionales por componer y dirigir música en bodas, funerales y otras ocasiones singulares. Por

Johann Sebastian Bach (1685-1759)

Considerado hoy uno de los más grandes compositores de todos los tiempos, Bach veía a sí mismo de manera más modesta, como un artesano a conciencia que realizaba su trabajo lo mejor que podía. Fue un virtuoso organista e intérprete de teclado, un hábil violinista y un prolífico compositor en casi todos los géneros de su tiempo, con excepción de la ópera.

Bach procedía de una gran familia de músicos de la región de Turingia, en la Alemania central. Durante seis generaciones, de finales del siglo XVI al siglo XIX, la familia Bach engendró un número extraordinario de buenos músicos y algunos excepcionales. Johann Sebastian nació en Eisenach, asistió a la escuela latina de la ciudad y recibió una sólida formación en teología y estudios humanísticos. Hubo de aprender el violín con su padre, músico de la corte y del municipio, que murió cuando Bach iba a cumplir los diez años. Desde entonces vivió y estudió música con su hermano mayor Johann Christoph Bach, organista en Ohrdruf. Bach pasó los años 1700-1702 en la escuela de Lüneburg, donde conoció al organista Georg Böhm, el repertorio francés y el estilo de la orquesta local. (Véanse las ciudades importantes en la carrera artística de Bach en el mapa 19.1).

Los primeros puestos ocupados por Bach fueron el de organista de iglesia, primero en Arnstadt en 1703, a los dieciocho años de edad, y después en Mühlhausen en 1707. Ese año se casó con Maria Barbara Bach, su prima segunda, con la que tuvo siete hijos antes de su fallecimiento en 1720. Su segunda esposa, Ana Magdalena Wilcke, cantante de la corte y procedente de una familia de músicos, con la que se

todo esto, obtenía unos cómodos ingresos de clase media, además de serle proporcionado un apartamento para su familia en una de las alas de la escuela, el cual incluía un estudio personal para la composición y el acomodo de su biblioteca profesional.

Bach aprendió a componer, en primer lugar, copiando o arreglando la música de otros compositores, hábito que mantuvo durante toda su carrera artística. Entre tales piezas se hallan adaptaciones de música de Torelli, Vivaldi, Telemann y de otros muchos. De este modo conoció los métodos de los compositores más destacados de Italia, Alemania, Austria y Francia.

Según su hijo Carl Philipp Emanuel, Bach solía componer sin usar el clave, aunque comprobaba después el resultado interpretándolo en el clave. El paso más importante era inventar el tema o sujeto principal, que Bach elaboraba después mediante convenciones establecidas de género, forma y estructura armónica. Cuando trabajaba sobre un texto, como un recitativo o un aria, escribía primero la melodía vocal y la adecuaba a la acentuación y el significado de las palabras. Los manuscritos de Bach muestran que buscó continuamente mejorar su música, que realizaba pequeñas revisiones cuando la copiaba en partitura o en voces separadas y que la volvía

un año más tarde, le dio trece hijos, siete de los cuales murieron en la infancia. Desde su estancia en Mühlhausen hasta el final de sus días, Bach dio clases particulares de interpretación y composición a estudiantes, incluidos algunos de sus propios hijos, y desempeñó el oficio de especialista en órganos.

En 1708, Bach se convirtió en músico de la corte del duque de Weimar, primero como organista y más tarde como concertino. Fue contratado como maestro de capilla (director musical) de la corte del príncipe Leopold de Anhalt-Cöthen en 1717. Durante un periodo de seis años, Bach se estableció en Leipzig para ejercer como cantor de la escuela de santo Tomás y director de la música municipal, uno de los cargos de mayor prestigio de Alemania.

Tras una vida de duro trabajo, los últimos años de Bach estuvieron marcados por la enfermedad (probablemente diabetes), los problemas de visión y un severo dolor de ojos. Después de su muerte por causa de un derrame cerebral, dejó un pequeño patrimonio que fue dividido entre sus nueve hijos vivos y su esposa, que murió en la pobreza diez años más tarde.

Las obras de Bach se identifican por su número en el catálogo de sus obras elaborado por Wolfgang Schmieder, *Bach-Werke Verzeichnis* (Catálogo de obras de Bach), abreviado BWV.

Obras principales: *Pasión según san Mateo*, *Pasión según san Juan*, *Misa en Si menor*, alrededor de 200 cantatas de iglesia y 30 cantatas profanas, unos 200 corales para órgano y otras 70 obras para órgano, los *Conciertos de Brandemburgo*, el *Clave bien temperado*, los *Ejercicios para teclado*, la *Ofrenda musical*, el *Arte de la fuga* y numerosas obras más para teclado, conjunto, orquesta y composiciones sacras.

revisar cuando interpretaba nuevamente una pieza. Con frecuencia reelaboró piezas suyas ya existentes para intérpretes, usos o textos nuevos; muchos de los movimientos de sus cantatas fueron adaptados de cantatas anteriores, de obras instrumentales y de otras músicas.

La música para órgano

Como organista de iglesia, Bach se concentró en los géneros empleados en los oficios luteranos: composiciones sobre corales, interpretadas antes de cada coral y en ocasiones usadas para acompañar a la feligresía mientras cantaba; y toccatas, fantasías, preludios y fugas, tocados como preludios o interludios en otros momentos de los oficios y apropiados también para recitales. (Véase Lectura de fuentes, p. 518, para la función de «preludiar» en el oficio luterano.) Desde temprana edad, Bach conoció un amplio espectro de música para órgano: compositores de Alemania del norte como Buxtehude y Böhm, de Alemania central y del sur como Pachelbel y Froberger, e italianos como Frescobaldi, así como los organistas franceses. Cuando trabaja-

ba en Arnstadt, viajó a pie hasta Lübeck para escuchar a Buxtehude, un trayecto de unos 340 km. Fusionando y a la vez trascendiendo a sus modelos, desarrolló un estilo personal y característico, marcado por una prolífica imaginación, el dominio del contrapunto y el extenso uso de los pedales. Fue célebre como improvisador y se le requirió a menudo para examinar o reparar órganos.

Buxtehude había escrito fugas aisladas así como preludios en los que secciones de fantasía libre alternaban con fugas. Hacia 1700, algunos compositores pusieron preludios separados (o toccatas o fantasías) como prefacio de las fugas, práctica que Bach convirtió en habitual. Su conocida Toccata en Re menor, BWV 565 (¿anterior a 1708?), ocupa un campo intermedio; contiene sólo una fuga pero comienza y termina con secciones de toccata e interpola figuración a modo de toccata en el interior de la fuga.

Mientras residía en Weimar, Bach se dejó fascinar por la música de Vivaldi. Arregló varios conciertos para órgano o para clave solo de Vivaldi, escribió los ornamentos y en ocasiones reforzó el contrapunto o añadió voces interiores. Como consecuencia, el propio estilo de Bach empezó a cambiar. De Vivaldi aprendió a escribir temas concisos, a aclarar el esquema armónico y a desarrollar sujetos en estructuras formales de grandes proporciones basadas en la idea de ritornello.

La influencia de Vivaldi es evidente en los preludios y fugas de Bach compuestos en Weimar, como el Preludio y Fuga en La menor, BWV 543. En el preludio, una figuración violinística parecida a la de los conciertos para violín solista, como puede verse en el ejemplo 19.1a, alterna con secciones de toccata. Las texturas contrastantes, las secuencias, las progresiones en el círculo de quintas, la estructura tonal clara y las reapariciones del material inicial en nuevas tonalidades, todo ello evoca los procedimientos típicos de Vivaldi. El sujeto de la fuga, que se muestra en el ejemplo 19.1b, es de nuevo violinístico y exhibe una rápida oscilación entre una nota repeti-

EJEMPLO 19.1 Inicio y sujeto de la fuga del Preludio y Fuga en La menor, BWV 543, de Bach

a. Inicio del preludio



b. Sujeto de la fuga



da y una línea móvil ejecutada en el violín mediante la alternancia de las cuerdas. Algo típico de las fugas de Bach, la forma se asemeja mucho a un movimiento rápido de concierto. El sujeto de la fuga funciona como ritornello, de modo que reaparece en tonalidades emparentadas, así como en la tónica. Entre estas apariciones existen episodios con carácter de secciones solistas, marcadas a menudo por una textura más ligera, por secuencias o por un cambio de tonalidad.

Bach escribió más de doscientas composiciones corales para órgano, abarcando todos los tipos conocidos en una búsqueda constante de variedad. En Weimar, compiló una colección manuscrita, el *Orgelbüchlein* (Pequeño libro para órgano), que consta de cincuenta y cinco preludios corales breves. Estos servían en la iglesia como introducciones a los cantos de corales de la feligresía. Pero Bach tenía también un objetivo pedagógico, como ocurre en muchas de sus otras colecciones. La portada dice: «Pequeño libro para órgano, en el que se dan pautas a un organista principiante en todos los tipos y maneras de desarrollar un coral, así como en la improvisación de la técnica del pedal, puesto que en estos corales se trata el pedal como un completo obligato [esencial y no opcional]». En cada uno de los preludios, la melodía del coral se escucha por entero, si bien, por otra parte, las composiciones varían enormemente. La melodía puede ser tratada como canon, elaborada mediante ornamentos o acompañada en cualquier número de estilos. Algunos preludios simbolizan las imágenes visuales o subrayan las ideas del texto del coral mediante figuras musicales, conforme a una tradición que se remonta, a través de Schütz, hasta los madrigalistas italianos. En *Durch Adams Fall* (Por la caída de Adán), BWV 637, que se muestra en el ejemplo 19.2 mientras la voz superior interpreta la melodía del coral, los saltos abruptos y descendentes en el bajo representan la caída en desgracia de Adán, la retorcida línea cromática del contralto retrata la sinuosa ondulación de la serpiente y las escalas descendentes del tenor se combinan con el bajo y la contralto para sugerir el encanto de la tentación y el dolor del pecado.

Bach concibió sus corales para órgano posteriores con mayores proporciones. Las composiciones son menos intimistas y subjetivas; los vigorosos detalles expresivos de las primeras obras se sustituyen por un desarrollo puramente musical de las ideas.

EJEMPLO 19.2 Preludio coral sobre *Durch Adams Fall*, de Bach



La música para clave

La música para clave de Bach comprende obras maestras en cada uno de los géneros al uso, incluidas las suites, los preludios, fantasías y toccatas, así como las fugas y grupos de variaciones.

Las suites para clave de Bach muestran la influencia de los modelos franceses, italianos y alemanes. Escribió tres grupos de seis: las *Suites inglesas*, las *Suites francesas* y las *Partitas*. La designación de «francesas» e «inglesas» para las suites no es de Bach, ya que ambas colecciones fusionan cualidades francesas e italianas en un estilo altamente personal. En línea con la tradición alemana, cada suite contiene los cuatro movimientos de danza habituales —allemande, courante, sarabande y giga—, además de breves movimientos adicionales a continuación de la sarabande. Cada una de las *Suites inglesas* se inicia con un preludio en el que Bach transfirió al clave las expresiones idiomáticas de la música italiana para conjunto. El preludio de la tercera *Suite inglesa*, por ejemplo, simula el movimiento rápido de un concierto mediante la alternancia de tutti y solo.

La obra para clave más conocida de Bach son los dos libros titulados *El clave bien temperado* (1722 y ca. 1740). Cada libro consta de veinticuatro pares de preludios y fugas en cada una de las tonalidades mayores y menores, dispuestos en orden cromático ascendente, de Do a Si bemol. Ambos grupos fueron diseñados para demostrar las posibilidades de tocar en todas las tonalidades sobre un instrumento afinado en un temperamento próximo al igual, entonces de uso todavía reciente en los instrumentos de teclado. Bach adaptó en ambos libros diversas piezas de libros preexistentes y en ocasiones las transpuso con el fin de emplear las tonalidades menos usuales.

Pero Bach perseguía también fines pedagógicos. El preludio usual asigna al intérprete una tarea técnica específica, de manera que la pieza funciona como un estudio. Además, los preludios ilustran diferentes tipos de convenciones de interpretación y de prácticas de composición para teclado. Por ejemplo, los números 2 y 21 del Libro I son toccatas, el No. 8 es una sonata, el No. 17 un movimiento rápido de concierto y el No. 24 un sonata en trío. Las fugas constituyen un compendio de escritura fugada, de dos a cinco voces y abarcan del arcaico *ricercare* del Libro I, No. 4 en Do sostenido menor a las técnicas de inversión, canon y aumentación del No. 8 en Re sostenido menor. Como en las fugas para órgano, cada sujeto tiene una personalidad musical claramente definida que se despliega en el transcurso de la fuga entera.

La variedad caracteriza también a las *Variaciones Goldberg* (1741), que elevaron el género de las variaciones para teclado a nuevas cotas de inspiración. Las treinta variaciones conservan el bajo y la estructura armónica del tema, una sarabande. Cada tercera variación es un canon, el primero al intervalo del unísono, el segundo a la segunda y así sucesivamente hasta la novena. La última variación es un *quodlibet* que combina dos melodías de canciones populares en un contrapunto sobre el bajo del tema. Las variaciones no canónicas adoptan diversas formas, que incluyen la fuga, la obertura francesa, el aria lenta y piezas de bravura para dos teclados. El resultado es

una pieza única que se apoya en muchos tipos existentes, como una recapitulación primaria de la música de su tiempo.

La formulación sistemática y exhaustiva mostrada en las *Variaciones Goldberg* es evidente en numerosas obras de Bach. Con frecuencia escribió varias piezas del mismo tipo en poco tiempo, como los preludios corales del *Orgelbüchlein*, o procuró desarrollar todas las posibilidades de un género, técnica o idea, como en los preludios y fugas de *El clave bien temperado*. Esta tendencia sistemática queda clara en dos obras inusuales de sus últimos años. La *Ofrenda musical* comprende dos *ricercars* a tres y seis voces para teclado y diez cánones, todos basados en un tema propuesto por Federico el Grande de Prusia y que mostramos en el ejemplo 19.3. Bach improvisó sobre este tema durante su visita al rey en Potsdam en 1747 y lo revisó posteriormente, poniendo las improvisaciones por escrito. Agregó una sonata en trío para flauta (el instrumento de Federico), violín y continuo, en la que el tema aparece también, mandó imprimirlo todo y se lo dedicó al rey. El *Arte de la fuga*, compuesto en la década final de la vida de Bach, expone sistemáticamente todos los tipos de escritura fugada. Escrito en una sola partitura, aunque pensado para su interpretación al clave, consta de dieciocho cánones y fugas en el estilo más estricto, todos basados en el sujeto del ejemplo 19.4 o en una de sus transformaciones y dispuestos en un orden general de creciente complejidad. La última fuga, que quedó incompleta a la muerte de Bach, tiene cuatro sujetos, incluido uno que deletrea su nombre: B-A-C-H (Si bemol-La-Do-Si natural), en la nomenclatura alemana.

EJEMPLO 19.3 Tema de la Ofrenda musical, de Bach



EJEMPLO 19.4 Tema del Arte de la fuga, de Bach



La música de cámara

Las principales composiciones de Bach para conjunto de cámara comprenden quince sonatas para instrumento solista y clave: seis, respectivamente, para violín y flauta, y tres para viola de gamba. La mayoría de ellas están en cuatro movimientos en el

orden lento-rápido-lento-rápido, como en la sonata de iglesia. De hecho, la mayor parte son sonatas en trío disfrazadas, puesto que la parte de la mano derecha del clave está escrita a menudo como una línea melódica en contrapunto con el otro instrumento. Actualmente se piensa que se trata de obras de los años de Bach en Leipzig, cuando estaba al frente del *collegium musicum*.

Las seis sonatas y partitas para violín solo, las seis suites para violonchelo solo y la partita para flauta sola son poco comunes, aunque no sin precedentes en el uso de instrumentos melódicos sin acompañamiento. En estas obras, Bach creó la ilusión de una textura armónica y contrapuntística exigiendo del intérprete que tocara varias cuerdas al mismo tiempo o que saltara de un registro a otro.

La música para orquesta

Las obras orquestales más conocidas de Bach son los seis *Conciertos de Brandemburgo*, dedicados en 1721 al Margrave de Brandemburgo —que le había solicitado algunas piezas— aunque compuestos en los diez años anteriores. Para todos, menos el primero, Bach adoptó el orden en tres movimientos, rápido-lento-rápido, del concierto italiano, así como los temas triádicos, el pulso constante de sus ritmos, la forma *ritornello* y el estilo general. El tercero y el sexto son conciertos orquestales sin solistas, mientras que en los otros los instrumentos solistas en diversas combinaciones se enfrentan al cuerpo de cuerdas y al continuo. De un modo típico de él, Bach se expresa también en este modelo, pues introduce más material del *ritornello* en los episodios, da lugar a diálogos entre los solistas y la orquesta dentro de los episodios y prolonga la forma con técnicas tales como la *cadenza* asombrosamente larga del clave (¡por lo general un instrumento del continuo!) en el quinto concierto.

Casi toda la música orquestal de Bach fue escrita en la década de 1730, cuando estaba al frente del *collegium musicum*, compuesto sobre todo por estudiantes universitarios. En la primera mitad del siglo XVIII, tales organizaciones se presentaban a menudo en conciertos públicos; el *collegium* de Leipzig lo había hecho desde su fundación por Telemann en 1704. Según parece, Bach escribió sus dos conciertos para violín y el Concierto en Re menor para dos violines para tales ocasiones. Fue uno de los primeros en escribir —o arreglar— conciertos para uno o más claves y orquesta, que él mismo dirigía sin duda alguna desde el clave durante su ejecución. El concierto para cuatro claves y orquesta es un arreglo del concierto de Vivaldi para cuatro violines y la mayor parte de los restantes, si no todos, son arreglos de conciertos de Bach o quizá de otros compositores. Bach escribió también cuatro suites para orquesta, equilibrando una vez más las influencias italianas y francesas.

Cantatas

En 1700, el poeta y teólogo luterano Erdmann Neumeister (1671-1756) introdujo un nuevo tipo de obra sacra para la composición musical que denominó con el término italiano *cantata*. Durante todo el siglo XVII, los compositores luteranos utilizaron para sus composiciones textos bíblicos, litúrgicos y corales. Neumeister agregó textos poéticos, pensados para ponerles música en recitativos, arias y ariosos, y para que llevaran a los hogares el significado de la lectura evangélica del día. La nueva cantata de iglesia encontró una aceptación generalizada entre los luteranos. Su poesía aunaba las tendencias ortodoxas de su fe y las tendencias pietistas y fusionaba elementos objetivos y subjetivos con elementos formales y emocionales. Su esquema musical incorporaba todas las grandes tradiciones del pasado —el coral, la canción solista, el procedimiento del concertato— y agregaba a éstas los elementos poderosamente dramáticos del recitativo y del aria operísticos. Aunque Bach sólo puso música a cinco de los textos de Neumeister, muchas de sus cantatas siguen un formato similar.

La cantata de iglesia tenía una presencia prominente en la liturgia luterana de Leipzig. En las dos iglesias principales, san Nicolás y santo Tomás, la misa principal del domingo incluía un motete, un Kyrie, corales y una cantata en domingos alternos (véase Lectura de fuentes). Bach dirigía el primer coro, con los mejores cantantes, en la iglesia en que por turno se escuchaba la cantata, mientras que un suplente dirigía el segundo coro en la otra iglesia importante. Los coros tercero y cuarto, compuestos por cantantes menos experimentados, se encargaba de las modestas exigencias musicales de las dos iglesias restantes. Un memorando de 1730, enviado por Bach al consejo municipal, expone los requisitos mínimos ideales: doce cantantes para cada uno de los tres primeros coros, que cantaban música polifónica, y ocho para el cuarto coro, que entonaba únicamente cantos monódicos. Para las cantatas especificó un solista y dos o tres *ripienistas* (del italiano *ripieno*, «lleno») para cada voz del coro (soprano, alto, tenor y bajo); los solistas cantaban los movimientos para solista y a ellos se unían los *ripienistas* en los movimientos corales. Las partituras de voces separadas que han sobrevivido sugieren que, al menos en algunos casos, Bach podía apañárselas con solamente cuatro u ocho cantantes en total. La orquesta que acompañaba la cantata incluía cuerdas y bajo continuo, dos o tres oboes y uno o dos fagotes, en ocasiones acompañados por flautas o, en ocasiones festivas, por trompetas y timbales.

En su conjunto, las iglesias de Leipzig exigían cincuenta y ocho cantatas cada año, además de la música de la Pasión en Viernes Santo, los magnificats y vísperas para tres festividades, una cantata anual para la investidura del consejo municipal y música ocasional, como motetes funerarios y cantatas de bodas. Entre 1723 y 1729, Bach compuso por lo menos tres y posiblemente cuatro ciclos anuales de aproximadamente sesenta cantatas cada uno. Las cantatas escritas durante la década de 1730 y en los primeros años de la década de 1740 pueden ser parte de un quinto ciclo pero, si es así, muchas de éstas y otras del cuarto ciclo se han perdido. Se han conservado

LECTURA DE FUENTES

La música en los oficios litúrgicos luteranos

En su primer año como cantor y director musical en Leipzig, Bach consignó el orden de los eventos, particularmente de los musicales, para la misa principal en la mañana del primer domingo de Adviento. El elemento musical principal era la cantata a la que Bach se refiere aquí como «la composición principal». El asunto de la cantata solía tener relación con la lectura del evangelio que la precedía inmediatamente y el sermón era a menudo sobre un asunto similar. El coro cantaba también un motete y el Kyrie, la feligresía cantaba los corales y cada elemento musical iba precedido de un preludio al órgano, a menudo improvisado.

- 1) Preludio
- 2) Motete
- 3) Preludio del Kyrie, que se interpreta por entero de manera concertada
- 4) Entonación ante el altar
- 5) Lectura de la epístola
- 6) Canto de la letanía
- 7) Preludio sobre [y canto de] el coral
- 8) Lectura del evangelio
- 9) Preludio sobre [e interpretación de] la composición principal [cantata]
- 10) Canto del Credo [himno del Credo de Lutero]
- 11) Sermón
- 12) Después del sermón, como de costumbre, canto de varios versículos de un himno
- 13) Palabras de institución del sacramento
- 14) Preludio sobre [e interpretación de] la composición [probablemente la segunda parte de la cantata]. Después de la misma, preludio y cantos de corales alternativamente hasta el final de la comunión, et sic porro [y así sucesivamente].

De *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*, ed. Hans T. David y Arthur Mendel, revisión y ampliación de Christoph Wolf (New York: Norton, 1998), 113.

aproximadamente doscientas cantatas de iglesia, la mayor parte escritas expresamente para Leipzig, y otras de los puestos ocupados anteriormente en Mühlhausen o en Weimar. Además, disponemos de cerca de veinte cantatas profanas escritas en Cöthen y Leipzig para celebrar los cumpleaños de sus mecenas y otros eventos festivos. Puesto que éstas solían presentarse generalmente en una única ocasión, Bach reutilizó la música con frecuencia para sus cantatas de iglesia.

Aunque ningún ejemplo pueda sugerir la extensión y variedad de las cantatas de Bach, *Nun komm, der Heiden Heiland*, BWV 62, compuesta en 1724 para el primer domingo de Adviento, ilustra algunos de sus procedimientos típicos. Esta obra formaba parte del segundo ciclo para Leipzig, que constaba de cantatas cuyas letras y música se basaban en corales. El poeta desconocido que escribió los textos de estas cantatas usó la primera y última estrofas de un coral para los coros inicial y final y parafraseó las estrofas intermedias mediante una poesía adecuada para los recitativos y las arias. Posteriormente, Bach utilizó la melodía del coral para el coro inicial, concluyó la obra con una simple armonización a cuatro voces del coral para la estrofa final y compuso los movimientos intermedios como recitativos y arias en estilo operístico para los solistas, con pocas o ninguna referencia a la melodía del coral. Para esta cantata, Bach y el libretista utilizaron el coral de Adviento de Lutero *Nun komm, der Heiden Heiland* (véase ejemplo 10.1b, p. 257).

Como observamos a menudo en las obras corales de Bach, el coro inicial despliega una ingeniosa mezcla de géneros —en este caso, concierto y motete coral. La orquesta comienza con un alegre ritornello que podría figurar perfectamente en un concierto de Vivaldi, si bien expone el coral como un cantus firmus en el bajo, como mostramos en el ejemplo 19.5. Las repetidas figuras ascendentes evocan el sentido de bienvenida y anticipación del texto del coral, que anuncia la llegada del Salvador. Como en un concierto, este ritornello sirve de marco para todo el movimiento, reapareciendo en tres ocasiones de forma abreviada o transpuesta, antes de su completa reexposición al final en la tónica. Pero en lugar de episodios, Bach presenta las cuatro frases del coral en el coro, compuesto en estilo de cantus firmus; las sopranos, dobladas por las trompas, cantan cada frase en notas largas sobre un contrapunto imitativo de las otras tres voces, mientras la orquesta continúa desarrollando motivos del ritornello. Las frases primera y cuarta están precedidas por las voces inferiores en un punto de imitación basado en el coral. El ejemplo 19.6 muestra la imitación previa y la entrada subsiguiente de soprano para la primera frase del coral. La mezcla de modelos sacros y profanos, del contrapunto en estilo antiguo y del cantus firmus con el estilo moderno italiano es un rasgo característico de Bach, quien crea una multiplicidad de significados profundos mediante referencias a distintos tipos conocidos de música.

Los cuatro movimientos para solista ponen música a textos sagrados empleando las expresiones idiomáticas de la ópera. Un aria da capo para tenor reflexiona sobre el misterio de la encarnación; como para mostrar la humanidad de Jesús, Bach escribió el aria en estilo de minueto, con predominantes frases de cuatro compases, para evocar el cuerpo físico por medio de la danza. Le siguen un recitativo y aria para bajo, que alaban al Salvador como héroe que vence al mal. El recitativo contiene imágenes de palabras, como una escala sobre «laufen» (correr). El aria sigue las convenciones operísticas de las arias heroicas y marciales, donde la orquesta toca siempre en octavas y la figuración pone de relieve los movimientos rápidos, los saltos grandes y los arpeggios saltarines. La soprano y el alto se unen en un recitativo acom-

EJEMPLO 19.5 Ritornello inicial de Nun Komm, der Heiden Heiland, de Bach

Oboe I & II

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo, bajo y órgano continuo

pañado que progresa en dulces terceras y sextas paralelas y que expresa el sobrecogimiento ante la escena de la natividad. El coral conclusivo versa sobre doxología, con una loa al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo.

Otra música sacra

La música sacra de Bach no se limitó a las cantatas, pues incluía también motetes, Pasiones y música para los oficios latinos. Las obras más importantes son sus pasiones y la *Misa en Si menor*.

EJEMPLO 19.6 Entrada de la primera frase del coral

Imitación previa en las otras voces

Soprano

Contralto

Tenor

Bajo

Violín I & II

Viola

Violonchelo, bajo y órgano continuo

Cantus firmus en soprano

Timpa

Oboe I & II

Soprano

Contralto

Tenor

Bajo

Violín I & II

Viola

Violonchelo, bajo y órgano continuo

Ven ahora, Salvador de los paganos.

Bach escribió dos Pasiones que se han conservado y en las que se narra la historia de la crucifixión de Jesús, para su interpretación en las Vísperas de Viernes Santo, en Leipzig. Tanto la *Pasión según san Juan* (1724, revisada posteriormente), basada en el relato de Juan 18-19, como la *Pasión según san Mateo* (1727, revisada en 1736), sobre el evangelio de Mateo 26-27, emplean recitativos, arias, conjuntos, coros, corales cantadas por el coro y acompañamiento orquestal. Este tipo de composición, que apoya en elementos procedentes de la ópera, de la cantata y del oratorio, había sustituido al antiguo modelo utilizado por Schütz y otros compositores, quienes combinaban la narración en canto llano con la polifonía (véase capítulo 15). En ambas Pasiones, un tenor narra la historia bíblica en recitativo, los solistas interpretan las voces de Jesús y de los otros personajes y el coro canta las palabras de los discípulos, las turbas y otros grupos. En otros momentos, el coro comenta los acontecimientos como si se tratase del coro de un drama griego. Los recitativos, ariosos y arias interpolados sirven a un propósito similar, reflexionan sobre la historia y ponen en relación su significado con el creyente individual.

Aunque hoy se interpreten como obras para coro y orquesta grandes, la investigación reciente sobre los recursos interpretativos sugiere que las Pasiones de Bach estaban pensadas para cuatro solistas solamente y cuatro cantantes de *ripieno* que se repartían los papeles entre sí y se agrupaban para los movimientos corales.

Bach recopiló la *Misa en Si menor*, su única composición del Ordinario completo de la misa católica, entre 1747 y 1749. Casi toda la música la extrajo de obras compuestas por él mismo mucho tiempo antes. Ya había presentado el Kyrie y el Gloria en 1733 al elector católico de Sajonia, con la esperanza de conseguir un cargo asalarado en la capilla real, cargo que obtuvo tres años más tarde. El Sanctus fue interpretado por primera vez el día de Navidad de 1724. Adaptó algunas de las otras secciones a partir de movimientos de cantatas compuestas entre 1714 y 1735, sustituyendo el texto alemán por el texto latino de la misa y reelaborando la música. De las secciones de nueva composición, el inicio del Credo y el *Confiteor* (un pasaje posterior dentro del Credo) están en *stile antico*, el *Et incarnatus* (también en el Credo) y el *Benedictus* (parte del Sanctus) en estilo moderno.

En toda esta obra, Bach juxtapuso estilos contrastantes y convirtió la *Misa en Si menor* en un compendio de las formulaciones posibles dentro de la música sacra. Puesto que la misa nunca se interpretó en su totalidad en vida de Bach y además era demasiado larga para ser empleada como música litúrgica, es posible que la concibió se como una antología de movimientos, cada uno un modelo ejemplar, que podían interpretarse separadamente. Como colección de obras ejemplares, la *Misa en Si menor* se sitúa al lado del *Clave bien temperado*, del *Arte de la fuga* y de la *Ofrenda musical* como testimonio del deseo de Bach de crear ciclos exhaustivos que explorasen el máximo potencial de un medio de expresión o de un género.

La síntesis de Bach

Bach asimiló en sus obras todos los géneros, estilos y formas de su tiempo y desarrolló a partir de ellos potenciales insospechados en los mismos. En su música, las frecuentes conflictivas exigencias de la armonía y el contrapunto, de la melodía y la polifonía, logran un equilibrio tenso pero satisfactorio. Numerosas cualidades prestan a sus obras un atractivo profundo y duradero: los temas concentrados y característicos, la copiosa variedad musical, el balance entre fuerzas armónicas y contrapuntísticas, el fuerte impulso rítmico, la claridad de la forma, las grandes proporciones, el uso imaginativo de

LECTURA DE FUENTES

Una crítica del estilo de Bach

El compositor y crítico Johann Adolph Scheibe (1708-1776) consideró a Bach insuperable como organista y compositor para teclado. No obstante, encontraba buena parte de su música restante demasiado elaborada y confusa y prefería los estilos más melódicos y sencillos de compositores más jóvenes, como Johann Adolph Hasse (véase capítulo 20). La crítica de Scheibe es sólo un eslabón dentro de la larga discusión entre los defensores del estilo barroco y los partidarios del nuevo estilo galante.

Este gran hombre suscitaba la admiración de todas las naciones si poseyese una mayor amenidad, si no eliminase el elemento natural de sus piezas con un estilo ampuloso y confuso y si no oscureciese su belleza mediante un exceso de arte. Puesto que él juzga conforme a sus propios dedos, sus piezas son extremadamente difíciles de interpretar; pues exige que los cantantes e intérpretes de instrumentos sean capaces de hacer con sus gargantas e instrumentos cualquier cosa que él sea capaz de tocar al teclado. Pero esto es imposible. Todo ornamento, toda pequeña gracia y todo en lo que uno piensa como perteneciente al método de interpretación, lo expresa completamente en las notas; y esto no sólo le resta a sus piezas la belleza de la armonía, sino que oculta la melodía por completo. Todas las voces operan unas con otras y son de la misma dificultad; ninguna de ellas puede ser reconocida como la voz principal. En resumen, él es para la música lo que el señor von Lohenstein es para la poesía. La ampulosidad los ha llevado de lo natural a lo artificial y de lo noble a lo sombrio, y en ambos admiramos el afanoso trabajo y el esfuerzo poco común —que, sin embargo, son vanamente empleados porque entran en conflicto con la naturaleza.

De una carta anónima de «un músico viajero y capaz», publicada en la revista periódica de Scheibe, *Der kritische Musikus*, 14 de mayo de 1737.

George Frideric Händel [Georg Friedrich Händel] (1685-1759)

Händel, reconocido desde su tiempo como uno de los más grandes compositores de su época, dominó todos los tipos de música vocal e instrumental. Es célebre sobre todo por sus oratorios ingleses, género inventado por él, y por sus óperas italianas.

Händel nació en Halle, Alemania, hijo de un cirujano-barbero de la corte local. Su padre quería que estudiase leyes, pero él practicaba la música en secreto. Su interpretación al órgano a la edad de nueve años impresionó al duque, quien persuadió al padre de Händel para que le permitiese estudiar con Friedrich Wilhelm Zachow, compositor, organista y director de la música sacra en Halle. Con Zachow, Händel se convirtió en organista y clavecinista consumado, estudió violín y oboe, adquirió el dominio del contrapunto y aprendió la música de los compositores alemanes e italianos copiando sus partituras. Entró en la Universidad de Halle en 1702 y fue contratado como organista de la catedral. Al año siguiente, abandonó la carrera de cantor para la que Zachow lo había preparado y, en su lugar, se trasladó a Hamburgo, centro de la ópera alemana. Allí tocó el violín en la orquesta del teatro de la ópera y escribió su primera ópera, *Almira*, interpretada con gran éxito en 1705, cuando Händel apenas tenía veinte años.

Al año siguiente, Händel viajó a Italia por invitación del príncipe Fernando de Médicis. Cada vez más reconocido como compositor joven y prometedor, se vinculó a los mecenas y músicos más relevantes de Florencia, Roma, Nápoles y Venecia. Durante su estancia en Italia, Händel escribió un gran número de cantatas italianas, dos oratorios, diversos motetes latinos y las óperas *Rodrigo* (1707) para Florencia y *Agripina* (1709) para Venecia.

Después de un breve periodo en la corte de Hannover, Alemania, Händel pasó el resto de su vida en Londres, donde estuvo al servicio de numerosos mecenas aristocrá-

figuras pictóricas y simbólicas, la intensidad de una expresión siempre controlada por una idea arquitectónica dominante y la cuidadosa atención a cada detalle.

La receta era demasiado profusa para algunos de sus contemporáneos, que preferían una música menos compleja y más melodiosa (véase Lectura de fuentes). Entre los años de 1720 y 1740, décadas en las que Bach compuso algunas de sus obras más importantes, el nuevo estilo procedente de los teatros de ópera de Italia invadió Alemania y el resto de Europa (véase capítulo 20), e hizo que la música de Bach pareciera pasada de moda. Nunca olvidada del todo, fue redescubierta y alcanzó una enorme popularidad en el siglo XIX, cuando se valoraba en particular la música capaz de gustar tanto a aficionados como a entendidos y de mantener su atractivo después de muchas presentaciones. Quizá sólo un compositor que pasó la mayor parte de su vida enseñando, que escribió música tan excelente para estudiantes de todos los niveles, de principiante a avanzado, que trabajó en puestos que le exigían constantemente obras nuevas para su interpretación inmediata, que empleó un amplio espe-

tró de géneros y formulaciones y que se afanó en explorar todas las posibilidades de cada tipo de música a su alcance, ha podido lograr la posición central que Bach ocupa hoy en la tradición musical de Occidente.

tró de géneros y formulaciones y que se afanó en explorar todas las posibilidades de cada tipo de música a su alcance, ha podido lograr la posición central que Bach ocupa hoy en la tradición musical de Occidente.

tró de géneros y formulaciones y que se afanó en explorar todas las posibilidades de cada tipo de música a su alcance, ha podido lograr la posición central que Bach ocupa hoy en la tradición musical de Occidente.

tró de géneros y formulaciones y que se afanó en explorar todas las posibilidades de cada tipo de música a su alcance, ha podido lograr la posición central que Bach ocupa hoy en la tradición musical de Occidente.

tró de géneros y formulaciones y que se afanó en explorar todas las posibilidades de cada tipo de música a su alcance, ha podido lograr la posición central que Bach ocupa hoy en la tradición musical de Occidente.

Georg Friedrich Händel

Comparado con Vivaldi, Rameau y Bach, quienes rara vez viajaron fuera de sus países, Georg Friedrich Händel (1685-1759) se desplazó cómodamente entre ciudades de lengua alemana, italiana e inglesa (véase biografía). De su profesor alemán de música recibió una educación completa en órgano, clave, contrapunto, así como en los lenguajes alemán e italiano del momento. Siendo joven, tres años en el teatro de ópera de Hamburgo y cuatro años en Italia le permitieron encontrar los fundamentos de su estilo. Maduró como compositor en Inglaterra, el país entonces más hospi-

talario para los compositores extranjeros. Además, Inglaterra aportó la tradición coral que hizo posibles los oratorios de Händel. La influencia de Vivaldi en el mundo musical fue inmediata, aunque murió casi del todo olvidado; Rameau tuvo una aceptación más lenta, principalmente en los campos de la ópera y de la teoría de la música, y la obra de Bach quedó comparativamente en la sombra hasta el siglo XIX. Pero Händel consiguió renombre internacional durante su vida, y su música se ha interpretado desde entonces, lo que le ha convertido en el primer compositor cuya música no ha cesado de ser interpretada.

La música de Händel fue enormemente popular. Cuando su *Música para los reales fuegos de artificio* se interpretó públicamente en 1749, atrajo una audiencia de más de 12.000 personas y colapsó el tráfico londinense durante tres horas. ¿Cómo pudo un compositor conseguir una popularidad tal y por qué tuvo que ser Händel? La respuesta a la primera pregunta es que, por vez primera, un compositor trabajaba prácticamente para el público —no sólo para la iglesia, para una corte o para el consejo municipal— y es el público quien confiere la popularidad. ¿Y por qué Händel? Él era alguien sumamente adaptable, capaz de medir y servir al gusto del público. Podía hacerlo gracias a su estilo cosmopolita y ecléctico, que se apoyaba en la música alemana, italiana, francesa e inglesa.

Händel y sus mecenas

Si bien Händel adquirió su mayor fama escribiendo música para su interpretación pública, esto no quiere decir que fuese un trabajador por cuenta propia. Desde sus primeros años en Italia hasta el final de su vida, disfrutó del generoso apoyo de sus mecenas. Los deseos de éstos determinaron con frecuencia lo que Händel compuso, aunque su apoyo le permitió también ciertas libertades para escribir óperas y oratorios para el público en general.

En Italia, su principal mecenas fue el marqués Francesco Ruspoli, que contrató al joven músico como intérprete de clave y compositor en Roma y en su propio estado rural. Allí escribió Händel motetes latinos para su interpretación en la liturgia y numerosas cantatas de cámara para la práctica musical privada y semanal de Ruspoli.

Contratado en 1710 como director de música de la corte del elector de Hannover, en el centro-norte de Alemania, Händel utilizó este cargo para establecerse en Londres. Esto resulta menos extraño de lo que parece: el elector era el heredero al trono británico y la titular del cargo, la reina Ana, sufría de precaria salud, de manera que era sólo cuestión de tiempo el que el mecenas de Händel se estableciese también en Inglaterra. Händel pasó la temporada de 1710-1711 en Londres, mientras recibía su salario de Hannover y escribía *Rinaldo* para el Queen's Theater, el nuevo teatro de ópera. Cuando visitó Londres por segunda vez, en 1712, encontró un solícito mecenas en el conde de Burlington, en cuya casa vivió y para quien escribió cantatas italianas y otras obras. Más tarde, en 1717-1719, tuvo un cargo similar al servicio de Ja-

mes Brydges, conde de Carnarvon, posterior duque de Chandos, y en este largo período compuso los *Chandos Anthems* a gran escala para los oficios litúrgicos.

Los mecenas más importantes de Händel fueron los monarcas británicos. En 1713, la reina Ana encargó diversas obras corales ceremoniales, incluido un *Te Deum* y la *Oda para el cumpleaños de la reina Ana*, para los cuales Händel tomó como modelo las composiciones de Purcell. La reina otorgó a Händel una pensión de £ 200 al año (aproximadamente el doble de lo que Bach ganaba en Leipzig). Tras la muerte de la reina en 1714 y la coronación del elector de Hannover como rey Jorge I, éste dobló la pensión de Händel a £ 400. La nuera de Jorge, la futura reina Carolina, aumentó esta pensión a £ 600 hacia 1724, cuando Händel asumió la educación musical de sus hijas. Durante el resto de su vida, Händel pudo vivir de este considerable ingreso a pesar de sus minúsculas responsabilidades, situación que contrasta con la de Bach. En 1723, consiguió un contrato honorario como compositor de la Capilla Real. Siguió suministrando música para las ocasiones importantes del Estado; para la coronación del rey Jorge II en 1727 escribió cuatro espléndidos anthems, incluido *Zadok the Priest* (Zadok el sacerdote), interpretado desde entonces en toda coronación británica. No obstante, se sentía estrechamente identificado con la casa real, la mayor parte de sus actividades tenían lugar en la esfera pública, para la cual escribía y representaba óperas, y más tarde oratorios y componía con el fin de publicar.

Las óperas

Händel se dedicó treinta y seis años a componer y dirigir óperas que contienen buena parte de su mejor música. En una época en la que la ópera era la principal ocupación de los músicos ambiciosos, Händel superó a sus contemporáneos.

La fusión de estilos nacionales por parte de Händel es evidente desde su primera ópera, *Almira* (1705), escrita en Hamburgo cuando tenía diecinueve años. Mantuvo la moda local de componer las arias en italiano y los recitativos en alemán, de manera que el auditorio pudiese seguir el argumento. Imitando a Reinhard Keiser, el compositor de ópera dominante en Hamburgo, Händel escribió la obertura y la música de danza sobre la base de modelos franceses, compuso la mayor parte de las arias a la manera italiana e incorporó elementos alemanes en el contrapunto y en la orquestación. En Italia aprendió de las cantatas y óperas de Scarlatti el modo de crear melodías ágiles, de amplio aliento y rítmicamente variadas que pareciesen naturalmente apropiadas para la voz, lo que Händel demostró suficientemente en su ópera *Agrippina* (Venecia, 1709). Incluso después, su estilo operístico fue singularmente internacional, combinando oberturas y danzas francesas, arias y recitativos italianos y rasgos alemanes, en particular la tendencia a doblar la línea vocal con uno o más instrumentos.

Rinaldo (1711), de Händel, fue la primera ópera italiana compuesta en Londres. Su música brillante y los elaborados efectos escénicos causaron sensación y contribu-

yeron a establecer la reputación pública de Händel en Inglaterra. Las arias fueron publicadas por John Walsh, lo cual aportó a Händel ingresos adicionales. Escribió cuatro óperas más en la década de 1710, mientras *Rinaldo* se siguió representando en casi todas las temporadas.

En 1718-1719, unos sesenta caballeros adinerados establecieron con el apoyo del rey una sociedad por acciones con el fin de producir óperas italianas. La llamaron la Royal Academy of Music. Las óperas fueron representadas en el King's Theatre, en el Haymarket. Händel fue contratado como director musical. Viajó a Alemania para buscar cantantes, en su mayoría italianos activos, en Dresde y en otras cortes. Quizá su adquisición más excelsa fue la del arrogante aunque ampliamente aclamado castrato Senesino. Giovanni Bononcini (1670-1747) llegó desde Roma para componer óperas y tocar en la orquesta. Posteriormente, las eminentes sopranos Francesca Cuzzoni (1696-1778) y Faustina Bordoni (1679-1781) se unieron al grupo. Para esta compañía, que floreció de 1720 a 1728, compuso Händel algunas de sus mejores óperas, incluidas *Radamisto* (1720), *Ottone* (1723), *Giulio Cesare* (1724), *Rodelinda* (1725) y *Admeto* (1727). Los asuntos de las óperas de Händel eran los usuales en la época: episodios de vidas de héroes romanos libremente adaptados para incluir el máximo número de situaciones de intenso dramatismo o cuentos de aventuras mágicas y maravillosas en torno a las Cruzadas.

La acción se desarrollaba a través de diálogos expuestos en los dos tipos distintos de recitativo que emergieron en la ópera italiana en la primera mitad del siglo XVIII. Un tipo, acompañado tan sólo por el bajo continuo, se usaba para secciones de diálogo o de monólogo de modo tan semejante al discurso como fuese posible (como en el recitativo de Scarlatti del ejemplo 17.1a). Más tarde sería denominado *recitativo vo semplice*, o *recitativo simple*, y finalmente *recitativo secco* (recitativo seco). El otro tipo, llamado *recitativo obbligato* y más tarde *recitativo accompagnato*, o *recitativo acompañado*, empleaba irrupciones de la orquesta impresionantes y conmovedoras para dramatizar las situaciones de tensión (véase ejemplo 19.8). Estas interjecciones reforzaban los cambios rápidos de emoción de los diálogos y puntuaban las frases de los cantantes.

Las arias da capo para solista permitían a los personajes responder líricamente a su situación. Cada aria representaba un único estado de ánimo o afecto específico o, en ocasiones, dos afectos en contraste pero relacionados entre sí en las secciones A y B. Por insistencia de los cantantes, las arias tenían que colocarse conforme a la importancia de cada miembro del reparto y tenían que desplegar la amplitud de facultades vocales y dramáticas de cada cantante. La *prima donna* («primera dama»), la soprano que interpretaba al protagonista femenino, exigía normalmente la mayor parte y las mejores arias (de ahí el significado moderno de la expresión). Händel escribió para cantantes específicos e intentó exhibir sus capacidades de la manera más favorable.

Las partituras de Händel destacan por la amplia variedad de tipos de arias. Abarcan desde brillantes despliegues de ornamentación florida, conocidos como *colora-*

tura, hasta cantos prolongados y de un patetismo expresivo y sublime, como *Se pietà* en *Giulio Cesare*. Arias de regia grandeza con ricos acompañamientos contrapuntísticos y concertados contrastan con arias cuyas melodías simples y populares sugieren el air francés o alemán. Las escenas pastorales son ejemplos notables de la pintura naturalista del siglo XVIII. Algunas arias ponen de relieve el timbre de un instrumento particular para establecer el estado anímico, como lo hace el corno francés en el aria de César *Va tacito e nascosto*, en *Giulio Cesare*, en la que tanto la voz como el instrumento imitan un cuerno de caza.

En varias óperas, Händel empleó sinfonías instrumentales para marcar los momentos clave del argumento como batallas, ceremonias o conjuros; pocas óperas suyas incluyen ballets. La orquesta suele ser más densa que la de las óperas de Scarlatti, con un mayor uso de los instrumentos de viento, como en las óperas francesas. Conjuntos vocales más grandes que los duetos aparecen rara vez, como sucede con los coros.

En ocasiones, uno o los dos tipos de recitativo se combinan libremente con arias, ariosos y pasajes orquestales para dar lugar a complejos escénicos más largos que recuerdan a la libertad de las óperas de Monteverdi y prefiguran los métodos de compositores posteriores como Gluck (véase capítulo 20). En lugar de presentar el argumento en recitativo y después el aria con ritornello orquestal como un momento estático, Händel intercala estos elementos de manera que el argumento continúe su progreso hacia delante. En *Giulio Cesare*, acto II, escenas 1-2, tras el diálogo en recitativo simple, el aria da capo de Cleopatra, *V'adoro pupille*, está entretejida de otros elementos. César ha sido llevado a un bosquecillo desde el que escucha el canto de Cleopatra. Una sinfonía orquestal, esencialmente el ritornello inicial, introduce el motivo principal del aria. Desde su lugar oculto, César entra repentinamente en escena, expresando su sobrecogimiento en un breve recitativo. Cleopatra canta las secciones primera e intermedia del aria y acto seguido se detiene; transfigurado, César hace nuevos comentarios en recitativo, maravillado por la belleza de la canción. Sólo entonces emprende Cleopatra la repetición de la sección A, ahora no sólo como un recurso formal convencional, sino como algo más profundo, que percibimos en el embeleso de César.

En toda la ópera, la combinación característica de Händel de elementos nacionales resulta evidente. El aria de Cleopatra, que se muestra en el ejemplo 19.7, está en ritmo de *sarabande* francesa, suscitando la asociación de la danza con la dignidad, el amor y la seducción. Y sin embargo, la forma da capo del aria es italiana, la voz está doblada por los instrumentos a la manera alemana y la orquesta está dividida como en un concierto italiano, con los solistas acompañando la voz y la orquesta al completo ejecutando la puntuación del discurso.

Presionada por los salarios siempre en aumento de los cantantes y por el escandaloso conflicto entre las dos sopranos Cuzzoni y Bordoni, la Royal Academy se disolvió en 1729. Aunque su quiebra ha sido en ocasiones relacionada con el popular éxito en 1728 de *The Beggar's Opera*, la ópera-balada inglesa de John Gay (véase capítulo 20) que satirizaba la ópera y la Academy, las causas principales fueron fi-

EJEMPLO 19.7 Inicio de V'adoro pupille, aria de Giulio Cesare, de Händel

Oboe
 Violín I
 Violín II
 Viola de gamba
 Viola
 Fagot, violonchelo y continuo
 Cleopatra
 Violín I y II
 Orquesta
 Viola, violonchelo, bajo y continuo

Largo
 V'adoro, pu-pil-le, sa-et-te d'a-mo-re, se vo-stre fa-vil-le son gra-te nel sen-

nancieras. Händel asumió con un socio las riendas del teatro, formó una nueva compañía y obtuvo varios éxitos notables con Senesino en los papeles principales. Pero Senesino encontraba a Händel tiránico; lo abandonó en 1733 y se unió rápidamente a la compañía de la competencia, la Opera of the Nobility (Ópera de la Nobleza), liderada por el compositor napolitano Nicola Porpora (1686-1768) y que contaba con los cantantes mejor pagados de Europa. Las dos compañías gastaban tanto en cantantes y escenografías y dividían de tal modo al público londinense, que hacia 1737 ambas cayeron en bancarota y la Ópera de la Nobleza tuvo que cerrar ese mismo verano. Aunque Händel continuó escribiendo y representando óperas hasta 1741, ninguna pudo equipararse a los éxitos precedentes.

Los oratorios

En la década de 1730, Händel concibió un nuevo género que lo gratificaría tanto como lo había hecho la ópera y que le otorgaría la más grande popularidad: el oratorio inglés. El oratorio italiano consistía esencialmente en una ópera sobre un asunto sacro, presentada en concierto y por lo general en un edificio religioso en lugar de un escenario. Händel había escrito una obra de estas características, *La resurrezione* (La resurrección, 1708), durante su estancia en Roma. En sus oratorios ingleses conservó aspectos de la tradición italiana, compuso los diálogos en recitativo y los versos líricos como arias. Estas últimas se asemejan a sus arias de ópera en la forma, el estilo, la naturaleza de las ideas musicales y las técnicas utilizadas para la expresión de los afectos. Pero Händel y sus libretistas introdujeron en sus oratorios elementos extraños a la ópera italiana, tomados del drama clásico francés, de la antigua tragedia griega, de la Pasión alemana y en particular de la mascarada y del full anthem inglés. La innovación más importante introducida por Händel en los oratorios fue su uso del coro. Los oratorios italianos tenían a lo sumo unos pocos números de conjunto. La experiencia de Händel con la música coral lo condujo a otorgar al coro una prominencia mucho mayor. Su formación temprana le permitió conocer la música del coral luterano y la combinación de coro, orquesta y solistas del sur de Alemania. Tuvo especial influencia la tradición coral inglesa que había asimilado y extendido en sus *Chandos Anthems* y en sus obras para la Capilla Real. Así, en sus oratorios, la contribución del coro es decisiva. Desempeña una multiplicidad de papeles, participa en la acción, relata la historia o comenta los acontecimientos como el coro de un drama griego. El enorme carácter de este estilo coral, extraído de la tradición inglesa, pone el énfasis del oratorio en la expresión colectiva y no en la individual.

En sus coros, Händel actuó como un dramaturgo, como un maestro de los efectos. Escribió para coro en un estilo más sencillo y de un contrapunto menos consistente que el de Bach. Hizo alternar los pasajes de abierta textura fugada con sólidos bloques de armonía y compuso con frecuencia una línea melódica en notas prolongadas frente a otra en ritmo más rápido. Todo resulta cómodo para las voces y la orquesta refuerza por lo general las partes vocales, lo que convierte su música coral en un verdadero gozo para los cantantes —un factor de su perenne popularidad.

El primer oratorio de Händel en inglés fue *Esther*, revisión de una mascarada de aproximadamente 1718. Como sus óperas, y a diferencia de los oratorios compuestos en Italia, los oratorios de Händel se interpretaban usualmente en los teatros. *Esther*, estrenado en el King's Theater en 1732, fue el primero de una serie de oratorios que Händel presentó sucesivamente en cada temporada de Cuaresma como un modo de ampliar los ingresos procedentes de la ópera, que no podía ejecutarse durante la Cuaresma. Pero el paso decisivo de la ópera al oratorio se dio cuando los abonados para la temporada de ópera de 1738-1739 resultaron insuficientes, por lo que, en lugar de una nueva ópera, Händel compuso el oratorio *Saul* para una temporada de obras corales de tres meses de duración, a comienzos de 1739.

La escena final del acto II ilustra la fusión de géneros de los oratorios de Händel. Saúl, rey de Israel, considera al joven héroe militar David como un rival. En un recitativo sin acompañamiento y en estilo marcial, mostrado en el ejemplo 19.8, Saúl resuelve matar a David. El diálogo entre Saúl y su hijo Jonathan, el amigo querido de David, se expone en un recitativo simple. Tras estos dos números en estilos tomados de la ópera, Händel presenta no un aria, sino un coro que reflexiona sobre la moralidad de la situación: *O fatal Consequence of Rage* (Oh, fatal consecuencia de la ira). Comprende una serie de tres fugas, donde cada una concluye con un majestuoso pasaje homorítmico, como puede verse en el ejemplo 19.9. En estilo típicamente händeliano, el coro está lleno de figuras retóricas que transmiten el significado del texto. En este caso, el tritono descendente del sujeto inicial de la fuga para expresar el dolor, y el uso de notas rápidas y repetidas para expresar la ira recuerdan las técnicas introducidas por primera vez por Monteverdi (véase capítulo 14).

Saul fue bien acogido, aunque Händel siguió componiendo y representando óperas. No se entregó por completo al nuevo género hasta el notable éxito, durante el invierno de 1741-1742, de una serie de oratorios y otros conciertos en Dublín, Irlanda. El viaje culminó con la presentación de un nuevo oratorio, *Messiah* (El Mesías, 1741), que se convertiría en la obra más famosa de Händel. Su libreto es algo inusual: en lugar de contar una historia, despliega una serie de contemplaciones de la idea cristiana de redención, que utilizan textos extraídos de la Biblia, se inician

EJEMPLO 19.8 Recitativo acompañado de Saul, acto II, escena 10, de Händel

Violín I,
Violín II,
Viola

Violonchelo, bajo
y continuo

The Time at length is come,
when I shall take My full Re-venge on Jes-se's Son.

Por fin ha llegado la hora de que yo lleve a cabo mi plena venganza contra el hijo de Jesé.

EJEMPLO 19.9 Pasajes del coro final de Saul, acto II

Fuga inicial

Coro I y II

Soprano

Alto

Tenor

Bajo

Violín I y II

Viola

Violonchelo, bajo

Órgano

Continuo

Violín I y II

Viola

Violonchelo, bajo

Órgano

Continuo

Violín I y II

Viola

Violonchelo, bajo

Órgano

Continuo

Violín I y II

Viola

Violonchelo, bajo

Órgano

Continuo

Violín I y II

Viola

Violonchelo, bajo

Órgano

Continuo

Violín I y II

Viola

Violonchelo, bajo

Órgano

Continuo

O fa-tal Con-se-quence of Rage, by Rea-son

un-con-troll'd, un-con-troll'd!
Rage, by Rea-son un-con-troll'd,
Con-se-quence of Rage, un-con-troll'd!
O fa-tal Con-se-quence of Rage,
un-con-troll'd!

Oh, fatal consecuencia de la ira no controlada por la razón.

b. Pasaje homofónico que pone fin a la primera sección

Oboe I y II

Soprano
Alto

Tenor
Bajo

Violín I y II,
Viola

Fagot,
violonchelo, bajo,
órgano
continuo

With ev'ry Law he can dis-pense; No Ties the fu-rious Mon-ster hold, no Ties - the fu-rious Mon-ster hold.

Con toda ley que él pueda emitir, nada puede contener al furioso monstruo, nada puede contener al furioso monstruo.

con las profecías del Antiguo Testamento y recorren la vida de Cristo hasta su resurrección. En cualquier caso, la música del *Messias* es característica de Händel, está llena de su encanto particular, su atractivo inmediato y su mezcla de tradiciones, de la obertura francesa a los recitativos y arias da capo italianos, de las fugas corales alemanas al estilo del anthem coral inglés.

Händel y un colaborador alquilaron un teatro en Londres para presentar cada año oratorios durante la Cuaresma. Como atracción añadida a estas representaciones, el compositor interpretaba un concierto para órgano o improvisaba al órgano durante los intermedios. Los oratorios no precisaban de escenografía ni de vestuario

podían emplear cantantes ingleses, mucho menos costosos que los italianos, de manera que resultaba más fácil que deparasen cierto beneficio. Los oratorios atraían también a un público de clase media potencialmente grande que nunca se había sentido cómodo con los entretenimientos aristocráticos de la ópera en italiano. La entusiasta respuesta del público inglés a estos conciertos puso los fundamentos de la inmensa popularidad que hizo de la música de Händel la influencia más permanente en la vida musical británica durante más de un siglo.

Los oratorios no eran música sacra; estaban pensados para la sala de conciertos y se encontraban mucho más cerca de la interpretación teatral que de los oficios eclesiásticos —de hecho, el *Messias* fue anunciado como un «entretenimiento sacro». Pero las historias de la Biblia hebrea y de los libros apócrifos eran bien conocidas de los oyentes protestantes de clase media, mucho más que los argumentos históricos o mitológicos de la ópera italiana, de modo que los oratorios de Händel se basaron en las sagradas escrituras judías. Además, los asuntos de *Saul*, *Israel in Egypt* (Israel en Egipto, 1739), *Judas Maccabeus* (1747) y *Joshua* (1748) tenían un atractivo cuya causa iba más allá de su familiaridad con las narraciones sacras de la Antigüedad; en una era de prosperidad y de expansión del Imperio, el público inglés sentía cierta afinidad con el que veían como pueblo elegido y cuyos héroes triunfan con la especial bendición de Dios.

Hemos visto que Bach tomaba y reelaboraba a menudo música propia y de otros compositores. Esta práctica era usual en la época, pero Händel realizó más préstamos que ningún otro. Tres duetos y once de los veintiocho coros de *Israel en Egipto*, por ejemplo, fueron tomados por entero o en parte de música de otros compositores, mientras que cuatro coros fueron arreglos de obras anteriores del propio Händel. Cuando en el siglo XIX se descubrieron tales casos de préstamo, Händel fue acusado de plagio, ya que el público y los críticos del momento valoraban la originalidad y exigían temas originales. En la época de Händel se condenaba el hecho de presentar la obra de otro compositor como propia, pero el préstamo, la transcripción, la adaptación, el arreglo y la parodia eran prácticas universales y aceptadas. Cuando Händel tomaba algo prestado, por lo general lo pagaba con intereses, al encontrar nuevos potenciales en el material prestado.

De hecho, Händel tomaba prestado de otros compositores o reutilizaba su propia música sólo cuando el material era adecuado para su nueva función. Como ejemplo, uno de los coros más conocidos del *Messias* fue adaptado a partir de un frívolo dueto italiano que Händel había compuesto recientemente, aunque la música encaja perfectamente en el nuevo texto. El coro canta, «All we like sheep» (Todos como ovejas) como grupo, y después «have gone astray» (nos hemos descarriado) mediante melodías individuales y divergentes; «we have turned» (nos hemos vuelto) se compone mediante una figura que gira y serpentea rápidamente y nunca se aleja de su punto de partida; y «everyone to his own way» (cada uno hacia su propio camino) se expone con insistencia pertinaz sobre una única nota repetida. Es difícil imaginar que estas ideas musicales fuesen concebidas para cualquier otro texto, pero lo fueron y la

agudeza del compositor se revela en la capacidad de hacerlas funcionar perfectamente en el nuevo contexto. El único material nuevo aparece en los pocos compases finales, donde el propósito del coro se revela repentinamente y con fuerza dramática en una composición lenta, solemne y en modo menor sobre las palabras «And the Lord hath laid on Him the iniquity of us all» (Y el Señor ha cargado sobre él la iniquidad de todos nosotros).

Las obras instrumentales

Aunque Händel adquirió su reputación con las obras vocales, escribió asimismo una gran cantidad de música instrumental. Gran parte de ella fue publicada por John Walsh en Londres, generando para Händel ulteriores ingresos y haciendo público su nombre en la práctica musical doméstica. También hubo ediciones no autorizadas por parte de otros editores, de los cuales Händel nada recibió. Sus obras para teclado incluyen dos colecciones de suites para clave que contienen no sólo los usuales movimientos de danza, sino también ejemplos de la mayoría de géneros para clave al uso en su tiempo. Händel compuso unas veinte sonatas a solo y casi el mismo número de sonatas en trío para diversos instrumentos. La influencia de Corelli puede escucharse en estas obras, pero las armonías sofisticadas y los vivaces movimientos finales reflejan un estilo italiano posterior.

Las obras instrumentales más conocidas de Händel son sus dos suites para orquesta o para instrumentos de viento, ambas compuestas para el rey y pensadas para su interpretación al aire libre. *Water Music* (Música acuática, 1717) comprende tres suites para instrumentos de viento y cuerdas, interpretadas sobre una embarcación para el rey durante la procesión real sobre el río Támesis. Compuso *Music for the Royal Fireworks* (Música para los reales fuegos de artificio, 1749) para instrumentos de viento (si bien Händel incluyó cuerdas en un principio), como acompañamiento de los fuegos artificiales lanzados desde un parque de Londres para celebrar la Paz de Aquisgrán.

Los conciertos de Händel mezclan tradición e innovación, pero tienden a adoptar un estilo retrospectivo. Sus seis Concerti Grossi, op. 3 (publicados en 1733) emplean viento-madera y solistas de cuerda en combinaciones originales. Inventó el concierto para órgano y orquesta, interpretado durante los intermedios de sus oratorios y publicados en tres grupos (1738, 1740 y 1761). Sus conciertos más significativos son los Doce Grandes Conciertos, op. 6, compuestos durante un mes en 1739 y publicados al año siguiente. En lugar de seguir el modelo de Vivaldi, Händel adoptó la concepción de Corelli de la sonata de iglesia para orquesta plena, aunque añadió a menudo un movimiento o dos al esquema convencional lento-rápido-lento. El pomposo y dignificado y la prevaleciente textura plenamente contrapuntística de estos conciertos se remontan a los inicios del siglo, cuando Händel estaba aún formando su estilo en Italia.

Reputación de Händel

Los ingleses llegaron a considerar a Händel como una institución nacional, con buenas razones. Pasó toda su vida madura en Londres, adoptó la nacionalidad británica en 1727 y escribió todas sus obras mayores para el público británico. Fue la figura más imponente de la música inglesa durante su vida, mientras que el público inglés mantuvo su aura de genialidad y permaneció fiel a su memoria. Cuando murió en 1759, fue enterrado con honores públicos en la abadía de Westminster, donde tres años más tarde se inauguró su monumento.

La música de Händel envejeció bien porque adoptó las técnicas que llegaron a ser importantes en el nuevo estilo de mediados del siglo XVIII. Su énfasis en la melodía, la armonía y en las texturas contrastantes, si lo comparamos con los procedimientos contrapuntísticos más estrictos de Bach, lo vincularon a las modas de la época. Como compositor de coros a gran escala no tuvo parangón. Fue un maestro consumado del contraste, no sólo en la música coral sino también en todos los tipos de composición. En los oratorios, atrajo deliberadamente a un público de clase media, reconociendo cambios sociales que tendrían efectos en la música a largo plazo. El amplio y duradero atractivo de sus oratorios hizo que algunos de ellos fuesen las primeras obras de cualquier compositor que disfrutasen de una tradición de interpretación ininterrumpida hasta el momento presente.

Relegado imperecedero

Las carreras artísticas de Bach y de Händel son casi tan interesantes una vez muertos como lo fueron en vida. El entierro y la resurrección describen la historia de la música de Bach. Tan sólo unas pocas piezas fueron publicadas durante su vida, casi todas para teclado; el resto se conservó en copias manuscritas. El gusto musical cambió radicalmente a mediados del siglo XVIII y la obra de Bach quedó muy pronto relegada al pasado. Los hijos de Bach, Carl Philipp Emanuel Bach y Johann Christian Bach, recibieron su influencia pero recorrieron sus propias sendas y, durante un tiempo, su fama eclipsó a la del padre. No obstante, su música fue siempre conocida de un núcleo de músicos y entendidos. Algunos de los preludios de *El clave bien temperado* se editaron y la colección completa circulaba en copias manuscritas. Haydn poseyó una copia de la *Misa en Si menor*; Mozart conoció el *Arte de la fuga* y estudió los motetes en una visita a Leipzig en 1789. Citas de las obras de Bach aparecen a menudo en la literatura musical de la época; la importante revista periódica, *Allgemeine musikalische Zeitung*, editó su primer número (1798) con un retrato de Bach.

En el siglo XIX, se inició un descubrimiento más completo de Bach con la publicación de una biografía por parte de Johann Nikolaus Forkel, en 1802. En parte por motivos nacionalistas, los músicos alemanes promocionaron la imagen de Bach. El redescubrimiento de la *Pasión según san Mateo* por el compositor y director Carl

Friedrich Zelter y su interpretación en Berlín bajo la dirección de Felix Mendelssohn en 1829 contribuyó enormemente a estimular el interés por la música de Bach. La Bach-Gesellschaft (Sociedad Bach), fundada por Robert Schumann y otras personas en 1850 para celebrar el centenario de su muerte, publicó una edición recopilatoria de las obras de Bach, completada en 1900. En la segunda mitad del siglo XIX, Bach había alcanzado ya un estatus de semidiós y su reputación desde entonces no ha dejado de crecer. Su música se encuentra ahora en todas partes y es estudiada por todo estudiante de música occidental. Cuando en los *Voyager 1* y *2* se colocaron veintiseis obras de música grabada que representase a los pueblos del mundo, los primeros objetos hechos por el hombre que abandonarían nuestro sistema solar, ocho procedían de la música clásica europea y (a pesar de la objeción de que «eso sería una farronada») tres de ellas eran de Bach: movimientos de un *Concierto de Brandemburgo*, el *Clave bien temperado* y una Partita para violín. Compositores como Mozart, Mendelssohn, Schumann y Brahms emularon a Bach, quien ha ejercido una influencia permanente sobre compositores modernos tan distintos como Schönberg, Ives, Bartók y Stravinsky, Villa-Lobos y Webern.

Si Bach hubo de resucitar, Händel nunca fue olvidado. Algunos de sus oratorios han sido interpretados sin interrupción desde que fueron escritos. Su música fue identificada de tal modo con la realeza inglesa que veinticinco años después de la muerte del compositor, el rey Jorge III patrocinó en 1784 un gran festival Händel haciendo uso de la estima del público por Händel para reconstruir la reputación del rey tras las desagradables experiencias en las colonias americanas. En la segunda mitad del siglo XVIII y en el siglo XIX, las sociedades corales de aficionados se extendieron por toda la Europa de habla inglesa y alemana, y los oratorios de Händel se convirtieron en el núcleo de su repertorio. A través de esta evolución, Händel pasó a ser el primer compositor clásico, el primero en alcanzar un lugar permanente en el repertorio interpretativo. Sus otras músicas cayeron por un tiempo en el olvido, aunque más tarde fueron redescubiertas; sus suites orquestales y conciertos obtuvieron una amplia popularidad y sus obras en otros géneros han sido objeto de frecuentes interpretaciones. Por último, las óperas de Händel están suscitando ahora la atención que merecen. Para muchos oyentes de hoy, Bach y Händel personifican por sí mismos el Barroco.

20. La ópera y la música vocal al inicio del periodo clásico

A mediados del siglo XVIII, los compositores crearon un nuevo lenguaje musical basado en melodías cantables y *periódicas* con un acompañamiento ligero. Desarrollado primero en la música vocal, en especial en la ópera cómica, este nuevo idioma reflejó un gusto creciente por una música que fuese «natural», expresiva e inmediatamente atractiva a una amplia variedad de oyentes. Surgió en una época en la que coexistían muchos tipos y estilos de música y los méritos de cada uno eran objeto de acalorados debates. Este capítulo hará un esbozo del trasfondo social e intelectual de este nuevo lenguaje, describirá sus rasgos característicos esenciales y trazará su evolución en la ópera y en la música vocal. Los dos capítulos siguientes examinarán de qué modo los compositores aplicaron el nuevo idioma a la música instrumental, incluidos diversos géneros y formas nuevos, y mostrarán de qué modo compositores tales como Haydn y Mozart lo enriquecieron con elementos de otros estilos para configurar lo que ha venido a conocerse como el estilo clásico.

Europa de mediados a finales del siglo XVIII

Europa estaba dominada en el siglo XVIII por grandes poderes, los estados centralizados con grandes organizaciones militares. En el oeste, Francia había sucedido a España como fuerza dominante en el siglo XVII, aunque fue superada en la Guerra de los Siete Años (1756-1763) por la más poderosa armada británica y por su economía más efervescente. En Europa central y del este, las monarquías absolutas de Prusia, Austria-Hungría y Rusia competían por ejercer su influencia y expandir sus territorios. Los pequeños estados de Italia y de Alemania mantenían su independencia lo