**JAIME DONOSO**

**INTRODUCCIÓN A LA MÚSICA EN 20 LECTURAS**

**CUARTA EDICIÓN. 2020**

**EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE**

**CAPÍTULO 16**

**GESTUALIDAD AFECTIVA Y TEATRALIDAD**

**(EN TORNO A LA MÚSICA DEL BARROCO)**

Si aceptamos las primeras óperas (1599 - 1600) como hito inicial del Barroco donde destaca la figura de Claudio Monteverdi, y la muerte de Johann Sebastian Bach como resumen y coronación de este período estilístico, hablaremos de 150 años de vigencia de este estilo.

Como ha ocurrido con otros términos usados en la historia del arte, la expresión “barroco” se empleó inicialmente con un sentido peyorativo, como sinónimo de algo grotesco, recargado y desmedido. Vale la pena recordar algunos testimonios de época al respecto. Claude V. Palisca, hace notar que Pluche, filósofo francés, en 1746 comparaba el arte de dos famosos violinistas: Guignon y Anet. Para Pluche, Guignon se excedía en su afán de impresionar con su agilidad, sacrificando lo fundamental de la música que es aspirar al “lirismo de la voz humana”, condición en la que Anet destacaba claramente. Anet representaba el ideal, que era la musique chantante. Por oposición, el sobrecargado arte de Guignon era calificado de musique baroque. Por su parte, el propio Jean-Jacques Rousseau en su diccionario musical, al hacer referencia a lo barroco, lo relaciona con un tipo de silogismo alambicado de tipo sofista, según una terminología usada en Lógica. Pero en la evolución del estilo comprobaremos que el Barroco descansará en la integración de lo lírico-melódico con la ostentación del virtuosismo vocal e instrumental y esa integración es definitoria del estilo.

Al final del capítulo, volveremos a esto para explicar el contexto histórico-estilístico (Rococó) en que surgió la crítica de Pluche; por ahora, destaquemos que recién en el siglo XIX, el término “barroco” fue perdiendo su connotación peyorativa y pasó a señalar, con plena propiedad, cierto estilo artístico en las artes plásticas, en la arquitectura, en la decoración y, desde luego, en la música.

Cuando se revisa la gran variedad de situaciones musicales que reciben la denominación común de “barrocas”, parece muy difícil llegar a definir cuál es el elemento de la esencia que puede trazar un hilo conductor que las una. ¿Qué tienen en común una ópera de Monteverdi, un concierto de Vivaldi, una sonata de Tartini, una Suite de Bach y un oratorio de Haendel? Por de pronto, y haciendo referencia a las opiniones de monsieur Pluche, tendríamos que constatar y asumir que en los ejemplos nombrados, coexisten situaciones definibles como musique chantante y musique baroque, incluso al interior de una misma obra. Eso nos permite afirmar que en el Barroco se dan, con igual fuerza, elementos contradictorios y, en definitiva, complementarios.

Adelantando conceptos, diríamos que ese hilo conductor descansa en la siguiente premisa fundamental para la música barroca: desde los inicios de la nueva manera, a fines del siglo XVI, hasta su culminación en J.S. Bach, se comparte la creencia de que la música tiene el poder –y el deber– de conmover y representar los afectos y pasiones del alma humana tanto en lo vocal como en lo instrumental.

Lo anterior, ya insinuado en el Renacimiento para el tratamiento de los textos, llega en el Barroco a ser formulado en teorías y retóricas musicales, dando origen a explicaciones de todo orden, desde las más ingenuas y pintorescas hasta las fundamentadas en principios filosóficos (Descartes). Así tendremos doctrinas retóricas (Affektenlehre) y musicales (Figurenlehre), que propugnan la existencia de arquetipos sonoros como signos audibles de la alegría, el dolor, la ira, etc. Esto confiere a la música una condición dramática, en el sentido de representación, teniendo a la óperacomo género paradigmático de este afán. Dicho dramatismo, en gran medida descansa en el uso consciente de los contrastesde todo tipo: de timbres (grupos de instrumentos disímiles en diálogo; vocal versus instrumental), de movimientos (alternancia de lento-rápido); de texturas y procedimientos (toccata o preludio seguido de Fuga), etc. Todos ellos hoy nos resultan naturales y casi obvios por haber sido heredados por los estilos posteriores, pero en el período que nos ocupa constituyeron un aporte original y decisivo.

Una relación con las artes plásticas puede resultar ilustrativa para captar el espíritu común presente en la música en relación con otras manifestaciones. El uso del color, las perspectivas y ángulos de visión, la exuberancia de las formas corporales, las poses o el movimiento exacerbado de los cuerpos en mármol y de sus vestiduras (el conocido ejemplo del Éxtasis de Santa Teresa, de Bernini), apuntan a un dinamismo teatralque guarda estrecha relación con las líneas melódicas torturadas presentes tanto en un “lamento” de un personaje mitológico de una ópera de Monteverdi (barroco temprano) como en un aria espiritual que expresa el dolor del alma ante la pasión de Cristo en J. S. Bach (barroco tardío).

Teniendo presente lo anterior, puede hacerse un catastro de situaciones puramente musicales que, técnicamente, configuran el Barroco musical:

1 Gran desarrollo y perfeccionamiento de los instrumentos, lo que estimula las escrituras idiomáticas y los géneros instrumentales independientes de lo vocal producto de nuevas técnicas de construcción de instrumentos de cuerda (arcos) a cargo de artesanos italianos insuperables (familias Stradivari, Amati, Guarnieri, etc.);

2 El nacimiento de la ópera. Partiendo de la interpretación que eruditos de la época hicieron de la tragedia griega, se da origen a la declamación con música (estilo recitativo, monodia accompagnata). El género, que nace en el seno de solemnes fiestas cortesanas, incorpora después todas las conquistas instrumentales y se transforma en un gran espectáculo, popular y masivo, de enorme influencia en las otras formas vocales (oratorio, pasión, cantata) y también en las instrumentales;

3 Nuevo tratamiento del bajo, como línea fundamental sobre la cual se construye el resto de las líneas o voces. Aparición del bajo cifrado, con un sistema codificado de números, que sirve de soporte a una línea melódica superior, revelando que, al menos en el barroco temprano, son esas voces extremas de la textura las que se privilegian, en desmedro de las líneas interiores;

4 Nacimiento del stile concertato, que supone el aunar y organizar fuerzas contrastantes (concertar). Se “conciertan” las fuerzas vocales con las instrumentales, los solos individuales con los grupos colectivos;

5 Afirmación del sentido de tonalidad, con sus modalidades mayor-menor, lo que representa el reemplazo paulatino del sistema modal de plena vigencia en la Edad Media y Renacimiento. Junto con la fijación de la tonalidad, se acentúan los aspectos direccionales y funcionales de la nueva ciencia de la música, la armonía. Hacia el barroco medio y tardío, se producirá la síntesis del antiguo contrapunto modal y el nuevo sentido de la tonalidad. Podremos hablar de un contrapunto tonal.

Así como hicimos alusión al contrapunto modal de Palestrina en el Renacimiento, el nuevo modelo para el futuro será el contrapunto tonal de Johann Sebastian Bach. Bach no sólo representa el pináculo del Barroco, sino que sus aportes a través de algunas obras señeras (Pasión según San Mateo, Misa en si menor, Variaciones Goldberg, Ofrenda Musical, Arte de la Fuga) pueden ser calificados como unas de las más altas cumbres en la historia cultural de Occidente. En Bach se funden las tradiciones de las escuelas renacentistas neerlandesas, los maestros del norte de Alemania del siglo XVII, los logros de la música italiana y francesa de su tiempo. La prodigiosa síntesis musical tendrá por marco la creencia religiosa del compositor quien, como luterano ferviente, jamás escribirá una composición, sacra o profana, si no es ad majorem Dei gloriam o in soli Deo gloria, es decir, sólo para alabanza y honra de Dios.

Cuando muere Johann Sebastian Bach, en 1750, su vigencia se mantenía como virtuoso organista y no como compositor. Sus hijos representaban mejor que él los nuevos aires que corrían en la música europea. El Barroco suntuoso era considerado una actitud superada y se propugnaba una música que imponía un nuevo estilo “sensible” y ”galante” que procura una vuelta a lo “natural”, entendiendo por ello una supremacía de las melodías simples y muy claramente articuladas y simétricas. Ésa es la época referida antes, que llamamos Rococó y en cuyo contexto se dio la crítica a la musique baroque. Se podría observar, como paradoja, que esta nueva simplicidad es parecida al fenómeno de la línea melódica acompañada que anunció el comienzo del Barroco, pero no debemos olvidar que ese procedimiento de recitación musical del Barroco temprano aparece vinculado a una posición estética que le confiere a la palabra total supremacía por sobre la música (la llamada seconda prattica). A partir de ahí, la música, independiente de la palabra, nuevamente fue recuperando terreno durante los siglos XVII y XVIII. En este movimiento histórico pendular vale la pena contrastar la opinión de Monteverdi que decía que la música era sierva de la palabra, con la de Mozart, que tiene una idea exactamente contraria.

En esta sucesión de los estilos, después de los choques y contradicciones –que son sustancia del arte– cabe siempre esperar la aparición de una síntesis. Ella se dará a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, con la trinidad Mozart, Haydn y Beethoven. Ellos recogen el legado del dramatismo barroco y la finura y sencillez del Rococó, dando origen al estilo denominado Clasicismo Vienés.

**Reseñas de Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Händel**

JOHANN SEBASTIAN BACH (ALEMANIA)

(31.3.1685, Eisenach - 28.7.1750, Leipzig)

El miembro más ilustre de una dinastía de músicos de ese apellido, cuyos antecedentes se remontan al siglo XVI. Formación musical inicial con su tío Johann Christoph, tomando contacto con la gran tradición organística alemana. Profundizó su conocimiento de la polifonía flamenca y de los diferentes géneros vocales e instrumentales en boga en el siglo XVII, tanto alemanes como italianos. A lo largo de su vida, diferentes actividades musicales en relación a la música de corte en ciudades como Weimar, Arnstadt, Mühlhausen, Anhalt-Cöthen. En Leipzig, permaneció 27 años, hasta su muerte, dedicado a las labores de Kantor (director de la música litúrgica), vinculado principalmente a la iglesia de Santo Tomás. Su fama traspasó las fronteras de su país, particularmente por sus dotes como extraordinario organista e improvisador. Casado en primeras nupcias con su prima Maria Barbara Bach y, al enviudar, con Ana Magdalena Wülken, tuvo en total 20 hijos, entre los que se destacaron varios músicos importantes que unieron sus nombres al nuevo estilo imperante (rococó, estilo galante, “estilo de la sensibilidad”), en particular Johann Christian y Carl Philipp Emanuel.

La vida de Bach, aparte de su fama como instrumentista, fue sencilla y propia de un funcionario de la iglesia protestante, viéndose muchas veces alterada por las disputas con sus superiores civiles y religiosos, dado que su genio le llevaba a exigir condiciones para su trabajo no siempre comprendidas por personas de mentalidad provinciana.

Inseparable de su extraordinario aporte como compositor, es su credo religioso que él vivió constantemente a través de su obra. Hasta su labor pedagógica, por ejemplo en la enseñanza del bajo cifrado, estuvo impregnada de su profunda fe, entendiendo Bach que los problemas de la armonía o el contrapunto, son reflejo humano de la armonía divina. La profundidad de sus convicciones teológico-musicales lo llevó al simbolismo y a la desmaterialización abstracta de un contrapunto espiritualizado (por ejemplo, “El Arte de la Fuga”). Interesantes estudios se han hecho sobre estos aspectos, siendo uno de los más importantes el referido a las claves numéricas simbólicas. Bach representa la cima del estilo barroco. Profundizó, hasta agotarlas, todas las formas estilísticas de su tiempo y es punto de referencia necesario para toda la historia de la música docta occidental.

Obras recomendadas:

(Nota**:** Las obras de Bach carecen de número de opus. Se identifican con la sigla BWV (Bach Werke Verzeichnis, Catálogo de las obras de Bach), el cual es temático y no cronológico.

Conjunto instrumental**:** 6 Conciertos Brandenburgueses; 4 Suites (Oberturas); La Ofrenda Musical; El Arte de la Fuga.

Clavecín**:** Suites francesas; Suites inglesas; Partitas; Variaciones Goldberg; Invenciones a dos y tres voces; El Clavecín bien temperado (dos volúmenes, 48 preludios y fugas en total); Concierto italiano; Fantasía cromática y Fuga.

Conciertos**:** Concierto en re menor para clavecín y orquesta; Conciertos en la menor y mi mayor, para violín y orquesta; Concierto en re menor para dos violines y orquesta.

Música sacra**:** Pasión según San Mateo; Pasión según San Juan; Magnificat; Oratorio de Navidad (6 cantatas); Misa en si menor; Motete Jesu meine Freude; Cantatas n°s 4, 106, 131, 140, 147.

Violoncello**:** 6 suites para violoncello solo.

Órgano**:** Toccatas y Fugas; Passacaglia en do menor; Selección de Preludios corales.

GEORG FRIEDRICH HAENDEL (ALEMANIA)

(23.2.1685, Halle/Saale - 14.4.1759, Londres)

Su padre, un importante médico rural, lo tenía destinado a los estudios de Derecho. En contra de la voluntad paterna, Haendel se dedicó a la música, recibiendo sus primeras lecciones de Zachow. Se trasladó a Hamburgo para tomar contacto con la nueva ópera alemana que en ese tiempo estaba bajo la dirección de R. Keiser. Allí compuso su primera ópera de éxito, Almira. Posteriormente viajó a Italia, interesado en la música sacra. En ese país conoció la obra de Corelli y los Scarlatti, lo que fue de gran importancia para sus propios conceptos creativos. En Florencia, en 1707, estrena su primera ópera en estilo italiano, Rodrigo, continuando su labor en Nápoles, a través de la composición de oratorios y cantatas, siempre en el estilo italiano. Después de una estadía corta en Hannover, donde había sido llamado a desempeñar labores como compositor de la corte, viajó a Londres, donde tuvo lugar el estreno de su ópera Rinaldo, con un entusiasta recibimiento. La satisfacción del público británico con sus nuevos estrenos (Te Deum de Utrecht, Oda para el cumpleaños de la Reina Ana, entre otros), en gran medida se debió a la extraordinaria capacidad de adaptación de Haendel, quien aprovechó para su nuevo estilo la herencia del gran compositor inglés Henry Purcell, inscribiéndose de inmediato en la tradición inglesa y siendo recompensado con el gusto masivo del público. Cuando en 1719 se fundó la Royal Academy of Music, fue nombrado director artístico. Dicha sociedad, fundada principalmente como una empresa de ópera, le brindó la oportunidad de seguir estrenando óperas de gran éxito. Las posteriores dificultades económicas acarrearon la disolución de la empresa y, en parte importante, fueron motivadas por el auge del género satírico que hacía mofa de la opera seria. Paradójicamente, esos problemas y el delicado estado de salud del compositor, fueron determinantes para su consagración definitiva y le confirieron un puesto de honor en la historia de la música pues luego de una convalecencia en Aachen, Haendel se dedicó cada vez más a la composición de oratorios con material extraído de las Escrituras, logrando una prodigiosa síntesis entre la tradición coral alemana e inglesa y los recursos dramáticos de la ópera. Su popularidad llegó a un punto máximo con el estreno de su oratorio El Mesías, el cual fue compuesto en el lapso de 20 días.

Habiendo nacido el mismo año que Johann Sebastian Bach y fallecido 9 años después, también Haendel puede ser considerado una culminación del período barroco, pero si bien la polifonía es elemento fundamental de su lenguaje, una cierta “facilidad” melódica, unida al tratamiento de solemnes masas de acordes –provenientes del estilo coral– revela un estilo más “progresista” que el de Bach, tendiendo un claro puente hacia los compositores del Clasicismo. En ese sentido, no es casual la admiración rendida que le prodigaron compositores como Mozart o Beethoven.

Obras recomendadas:

Óperas: Julio César; Acis y Galatea; Alcina; Rodelinda; Rinaldo; Agrippina.

Oratorios**:** El Mesías; Judas Macabeo; Israel en Egipto.

Conjunto instrumental**:** 12 Concerti Grossi opus 6; 6 Concerti Grossi, opus 3; Música del Agua; Música para los Reales Fuegos de Artificio.