

## TEMA 38: MÚSICA VOCAL EN EL BARROCO

1. INTRODUCCIÓN.
2. LA MÚSICA PROFANA.
  - 2.1. ITALIA: EL PRIMER BARROCO.
    - 2.1.1. Los madrigales barrocos de Monteverdi.
    - 2.1.2. Variaciones sobre bajos de danza: la influencia de la danza en la música vocal.
    - 2.1.3. La monodía y la ópera. La Camerata Florentina y Monteverdi.
    - 2.1.4. El nacimiento de la ópera.
      - 2.1.4.1. La escuela florentina.
      - 2.1.4.2. La escuela romana.
      - 2.1.4.3. La ópera veneciana.
  - 2.2. EL BARROCO MEDIO.
    - 2.2.1. El estilo del *bel canto* y la cantata italiana.
    - 2.2.2. La ópera en Francia: Jean Baptiste Lully.
    - 2.2.3. La ópera inglesa: Henry Purcell.
  - 2.3. EL BARROCO TARDÍO: ITALIA.
    - 2.3.1. La ópera seria.
    - 2.3.2. La ópera *buffa*.
    - 2.3.3. Haendel como embajador de la ópera italiana en Inglaterra.
3. LA MÚSICA RELIGIOSA.
  - 3.1. ITALIA.
  - 3.2. FRANCIA.
  - 3.3. EL ORBE PROTESTANTE.
    - 3.3.1. Alemania.
    - 3.3.2. Inglaterra.
  - 3.4. EL BARROCO TARDÍO: LA ECLOSIÓN DEL ORATORIO, LA CANTATA Y LA PASIÓN.
    - 3.4.1. La cantata alemana. Juan Sebastián Bach.
    - 3.4.2. El oratorio italiano.
    - 3.4.3. El oratorio fuera de Italia: Haendel.
    - 3.4.4. La pasión.
4. BIBLIOGRAFÍA.

## 1. INTRODUCCIÓN.

La música vocal en el Barroco tuvo una importancia capital por las siguientes razones:

- El aspecto propagandístico del Barroco encontró en la música vocal un medio ideal para sus fines.
- Aparece por primera vez la conciencia de estilo, en la *prima e seconda prattica*.
- Surge la **ópera**, el **género estrella**, de enorme trascendencia para la Historia de la Música de Occidente. Su influencia acabará impregnando todas las formas vocales de carácter más o menos dramático.
- Se desarrolla la música litúrgica protestante.
- El significado de la música vocal adquiere su pleno significado gracias a la **teoría de los afectos**.

## 2. LA MÚSICA PROFANA.

### 2.1. ITALIA: EL PRIMER BARROCO.

#### 2.1.1. Los madrigales barrocos de Monteverdi.

Atrevida e innovadora, en la música profana empezó a aplicarse la *seconda prattica*, que se sustentaba sobre la **teoría de los afectos**. La "segunda práctica" apareció en el madrigal, haciendo de la palabra la dueña de la música. La textura acórdica y los nuevos experimentos armónicos de fines del Renacimiento acabaron por desintegrar la estructura del madrigal renacentista (y su estilo pictórico, con los célebres madrigalismos), originando el madrigal barroco.

**Claudio Monteverdi (1567 – 1643)** presenta una serie de rasgos innovadores a partir del V Libro de madrigales (escribió VIII en total): aunque todavía preserva la polifonía (un rasgo conservador, propio de la *prima prattica* vigente en el Renacimiento), sin embargo es revolucionario en su tratamiento. Así, utiliza disonancias sin preparación, añade el bajo continuo y el diseño compositivo es a 5 voces. El libro VII ya incluye madrigales solistas, *ritornelli*, sinfonías instrumentales y el acompañamiento de las voces es concertado. El libro VIII, titulado "*Madrigales Guerreros y Amorosos*", fechado en 1638, es el más importante. En él muestra Monteverdi su estilo *concertato* totalmente desarrollado. También aparece en este libro el famoso **stilo concitato**, consistente en la representación pictórica en la música de afectos tan violentos como la ira o el horror, siempre a cargo de la orquesta; mientras que la parte vocal es similar al **parlando** de Rossini.

### 2.1.2. Variaciones sobre bajos de danza: la influencia de la danza en la música vocal.

Los "bajos de danza" se convirtieron en modelos para las variaciones vocales; o bien, en cimientos armónicos para el canto improvisado. Los más habituales fueron el *pasamezzo antico e moderno*, *la romanesca*, *la follia e il ruggiero*. En cada variación las figuras musicales se modificaban de forma ostensible en la melodía y en el bajo. Se llamaron variaciones de armonías con *ostinato*. En torno a 1600, apareció un nuevo tipo de variación: la *chacona* y la *passacaglia*. Éstas solían escribirse en ritmo ternario, siendo su base el tetracordo descendente en sus tres formas, mayor, menor y cromático. El famosísimo "Lamento de Dido" de la única ópera de Purcell "Dido & Aeneas" (las 5 restantes son semióperas), que comienza con las palabras "When I am lay", ya en el Barroco medio, es un aria con bajo de chacona del tercer tipo.

### 2.1.3. La monodía y la ópera. La Camerata Florentina y Monteverdi.

La **monodía acompañada** fue una obra para canto solista en donde la melodía y el acompañamiento de acordes estaban pensados "armónicamente". Fue una creación de la Camerata Florentina del Conde Bardi (padre e hijo), quienes reunieron un grupo de teóricos, intelectuales, músicos y poetas (Peri, Caccini, Rinuccini, Vincenzo Galilei, Artusi, Doni, etc...). El primer manifiesto del nuevo estilo fue el "*Dialogo della musica antica e della moderna*" (1581) de Vincenzo Galilei. Esta monodía sobre el bajo continuo tomó como modelo la "monodía antigua" de la música griega clásica, de la que se sabían sus efectos mágicos sobre el oyente. La nueva melodía se caracterizaba por su virtuosismo vocal, su libertad rítmica y su poder emotivo, íntimamente relacionado con el contenido del texto elegido. Asumía dos posibilidades:

a) Una apariencia de recitativo con bajo estático: es el origen del *stilo rappresentativo*. En definitiva, el germen de la ópera.

b) Una melodía parecida a la canción, con una línea de bajo más animada. Es el germen del aria.

### 2.1.4. El nacimiento de la ópera.

#### 2.1.4.1. La escuela florentina.

La ópera nació en el seno de la Camerata Florentina, según los propósitos humanistas por tratar de resucitar el drama griego, donde participaba el canto de solistas, coro y orquesta.<sup>1</sup> La primera ópera que se

<sup>1</sup> Se considera que el **intermezzo** constituyó un antecedente directo de la ópera. Era una pieza cantada, de tema pastoril, alegórico o mitológico, que se incluía entre los actos de tragedias y comedias. Aportaron a



estrenó fue "*Dafne*" (1597) con textos del poeta Ottavio Rinuccini y música de Jacopo Peri (el estreno tuvo lugar en Roma). La primera ópera que se conserva es "*Euridice*" (1600) de Peri, estrenada con ocasión de las bodas de Enrique IV de Francia y María de Médicis. De manera coetánea, Caccini compuso otra "*Euridice*" muy similar a la de Peri.

Estas primeras obras están moldeadas sobre el recitativo florentino, rítmicamente libre y de gran riqueza dramática. Las arias son estróficas con *ritornelli*; los coros con estribillos y un bajo continuo de tipo pedal.

La primera obra maestra es "*L'Orfeo*" de **Claudio Monteverdi (Mantua, 1607)**. Aceptó el patetismo del *stilo rappresentativo* florentino, pero amplió las posibilidades dramáticas de las arias estróficas. Asimismo, incorporó formas ya descartadas por la Camerata florentina, tales como la canción de danza, los dúos, madrigales e interludios instrumentales. La orquestación pretende definir ciertos personajes y ambientes (órgano para la mensajera Silvia, de regalías para el barquero Caronte). El libreto es de Alessandro Striggio (hijo), funcionario ducal, de grandes proporciones, comparados con los breves de la Camerata. "*L'Orfeo*" consta de 5 actos y un prólogo. En éste último, a cargo de una representación alegórica de la "Música", se alaba el cometido del arte musical y la capacidad transmisora de los afectos, en un texto con resabios pitagóricos. La ópera alterna dos ambientes: el idílico-pastoril y el submundo de Hades, infernal. Sus óperas más maduras datan de los años 40: "*Il ritorno d'Ulisse in Patria*" (1641), en donde Monteverdi es influido por la ópera veneciana (el personaje farsesco de "*Iro*", un tragaldabas, parásito de los pretendientes de Penélope y satírico); y "*L'Incoronazione di Poppea*" (1642), en donde aparecen secciones que prefiguran la división entre recitativos y arias, también característico de la ópera veneciana.

#### 2.1.4.2. La escuela romana.

Hacia 1620, Roma se convirtió en el gran centro operístico, merced al impulso de la familia Barberini. Uno de los miembros de esta familia, Maffeo Barberini, accedió al solio pontificio con el nombre de Urbano VIII. De manera que la Iglesia se convirtió en su mecenas. Así, los Barberini impulsaron la construcción del primer teatro de ópera en Roma. La ópera más aplaudida *in illo tempore* fue "*Sant'Alessio*" (1634), con música de Stefano Landi y libreto del futuro Papa Clemente X, de tema sacro, con decorados de Bernini (era también arquitecto, escultor y pintor al servicio de los papas).

---

la ópera diversas características como las tramoyas espectaculares, la colocación de la orquesta fuera de la visión del público y el uso de bailes.



Pero los compositores más representativos fueron los hermanos Rossi: Michelangelo y, sobre todo, **Luigi Rossi**. Las óperas de la escuela romana contienen, además de la trama principal, numerosas historias secundarias vinculadas al argumento central (serían el equivalente a los actuales *culebrones* hispanoamericanos). Ello comporta un ostensible aumento en el número de personajes. Así, el "**Orfeo**" de Luigi Rossi, escrita en 3 actos y un prólogo (interpretado por una representación alegórica de la Victoria), con libreto de Francesco Buti, incorpora Sátiros, Gracias, Parcas y una amplia caterva de dioses, amén de otros papeles secundarios, hasta un total de 28 personajes. La obra se define como **tragicomedia**, por la inclusión de elementos cómicos.

La ópera romana se caracteriza también por el virtuosismo, el uso de ballets y las canciones de danza, suavizando el recitativo florentino, menos desgarrador y dramático. El "**Orfeo**" de **Luigi Rossi** sería estrenado durante los años 40 en Francia, constituyendo la primera embajada de la ópera italiana en el país galo.

#### 2.1.4.3. La ópera veneciana.

El auge operístico de Venecia está ligado a la apertura del primer teatro comercial de ópera, el coliseo de San Cassiano, en 1637, en donde el público podía asistir a una representación previo pago de una entrada. La ópera, pues, deja de ser un espectáculo privado, aristocrático o pontificio. Fallecido Monteverdi en 1643, su discípulo **Francesco Cavalli** tuteló la ópera veneciana hasta su muerte, acaecida al pie del león de San Marcos en 1676.

Las óperas venecianas nos recuerdan al carnaval: de carácter farsesco, sátiras sobre las intrigas amorosas y políticas de la alta sociedad véneta, y siempre con *lieto fine* (final feliz). Desde el punto de vista musical ha menester destacar la división entre recitativos y arias (flexibilizando el canto en el estilo del *bel canto*) y la prefiguración de la futura **aria da capo**, aunque sólo de manera germinal. Así, las arias estróficas de Cavalli muestran una cierta proclividad al retorno de la primera estrofa, a manera de un estribillo conclusivo, como en el caso de "**L'Ormindo**" (estrenada en el Teatro de San Cassiano en 1664). El recitativo pierde interés a favor de las arias, muy elaboradas, con bajos **ostinati** y melodías de carácter popular. Cavalli escribió 41 óperas, lo que demuestra la popularidad del género. Su obra más popular fue "**Giasone**" (1649), alternándose ya recitativos y arias en un estilo maduro.

**Marc'Antonio Cesti** ("**Il pomo d'Oro**"), pulió más las arias y los dúos líricos; pero sus obras no tienen la fuerza dramática de las de Cavalli.

## 2.2. EL BARROCO MEDIO.

### 2.2.1. El estilo del *bel canto* y la cantata italiana.

Entre 1630 y 1640 nace en Italia un nuevo estilo: el *bel canto*. Es una reacción musical frente a los dictados de la poesía, coordinando la melodía y la armonía con la palabra, y no subordinadas a ésta. Influyó en la ópera, el oratorio y la cantata.

La simplicidad del "bel canto" es palpable a través de los siguientes rasgos:

- La fluidez de su línea, con ideas melódicas breves y menos ostentosas que las de la monodía.
- Abandono del virtuosismo dramático a favor de un estilo más comedido que descansaba en el volumen mantenido del **castrato**.
- Frecuentes ritmos ternarios.
- Integración del bajo y la melodía. La armonía es sencilla.
- Clara diferenciación entre recitativo y aria.

Con estas características nació en Italia, en el ámbito de la música profana, la **cantata italiana**. Esta monodía poseía una estructura estrófica con un bajo "ostinato". Con Rossi y Carissimi alcanza su primer período de esplendor, desarrollando las arias (Carissimi) y los recitativos (Rossi), además de interludios y "ritornelli" instrumentales. En el Barroco tardío, estuvo sometida a la influencia de la escuela napolitana, con "arias da capo" y recitativos, destacando Alessandro Scarlatti y Haendel.

### 2.2.2. La ópera en Francia: Jean Baptiste Lully.

Tras el fulgurante éxito de Luigi Rossi en París, un florentino **Jean Baptiste Lully** (con su nombre ya afrancesado) se dispuso a crear una ópera nacional francesa. Ha menester apuntar que el siglo XVII fue el gran siglo de la dramaturgia clásica francesa, que seguía las reglas de **acción, tiempo y lugar** según los criterios racionalistas basados en la "Poética" de Aristóteles. Es la época, pues, de los grandes dramaturgos, Racine y Corneille, y de un excelso comediógrafo, Molière. El papel humanista lo desempeñó en Francia la *Académie de musique*, creada en 1571, que buscó una reforma de la música y el tratamiento de los textos de manera análoga a la italiana, pero resolvió el problema basándose en los metros cuantitativos antiguos de la poesía francesa, que casaba mal con la declamación italiana, llena de afectos. La música, para los franceses, es un ornamento al texto. No



es de extrañar, pues, que el recitativo francés lullyano sea silábico, frío, y medido: **recitatif mesuré**.

Lully aprovechó el **ballet de cour**. Era un espectáculo autóctono galo, de carácter cortesano, en donde se combinaban danzas, canciones y recitados en prosa. Durante el reinado de Luis XIV, el ballet adquirió una extraordinaria importancia (un sello indeleble de la ópera francesa). De la combinación del "ballet de cour" con la ópera italiana surgió la **tragédie lyrique** de Lully y su libretista, Philippe Quinault. Sus características son las siguientes:

- Consta de 5 actos, con temática clásica o de novelas de caballerías.
- Obertura "a la francesa".
- Los ballets tienen un papel muy activo dentro del argumento: son los **ballet d'action**.
- Prólogo laudatorio al rey, a cargo de un personaje alegórico que luego no vuelve a aparecer durante el transcurso de la representación.
- Concertantes.
- Coros homofónicos que desempeñan un importante papel (por la influencia de Carissimi en Lully).
- Piezas instrumentales de carácter programático, muy del gusto francés.

Lully, al servicio de Luis XIV, monopolizó la ópera francesa, convirtiéndose en un ídolo popular. Su tratamiento de los recitativos, arias y ariosos fue conservador. Reservó la forma breve "da capo" para los momentos estelares de la trama (el resto, con estructura a-a-b-b'). El continuo estaba doblado. Empero, no obstante, utilizó rasgos modernos: coloraturas, bajos de danza y variaciones estróficas. Sus obras maestras son "**Róland**" (1685) y "**Armide**" (1686).

### 2.2.3. La ópera inglesa: Henry Purcell.

Existía en Inglaterra una forma autóctona, la **masque** (mascarada), dignificada a partir de 1612 por el compositor Nicholas Lanier, en colaboración con el arquitecto Íñigo Jones. Con el propósito de divertir a la corte, las "masques" incluían danzas, música y poesía. La música tenía un papel ornamental y de sutura: proporcionaba la introducción, los nexos entre las partes y acompañaba los diálogos cantados. Accedió muy tarde al *stilo rappresentativo* (esencial para el desarrollo de la ópera), y al principio no se supo plasmar bien la esencia del recitativo (que se introdujo en 1620) ni



tampoco la intensificación afectiva de los textos; de manera que se realizó el ritmo a expensas del contorno melódico y el interés armónico.

El reinado de Carlos II vio nacer numerosas obras escénicas, nacidas de la pluma de compositores como Locke y Blow.

**Henry Purcell** fue discípulo de Blow, escribiendo música incidental para 49 obras escénicas. Pero la Inglaterra de Carlos II no disponía de grandes teatros comparables a los del continente, franceses o italianos. El "*Lincoln's Inn Fields Theatre*" (1661) o el "*Dorset Gardens Theatre*" (1675) no pueden compararse con el pomposo Palais Royal o la Académie Royale francesas. El primer gran coliseo inglés fue el "Queens Theatre", situado en Haymarket e inaugurado en 1705, diez años después del fallecimiento de Purcell. Se comprende así que su única ópera auténtica, "***Dido & Aeneas***" (1689) fuera estrenada en condiciones precarias, como fiesta de fin de curso de un colegio interno femenino. Los medios musicales y las dimensiones de "Dido & Aeneas" son modestas (orquesta de cuerdas y continuo, 4 papeles principales y 3 actos que duran 60 minutos en total). Pero, por el contrario, muestra una gran independencia frente a las convenciones. El coro es muy importante (una herencia de las "masques"), y los recitativos y las arias están totalmente diferenciados. En las arias, emplea la forma "da capo" breve (ya hemos citado la más famosa, el lamento-despedida de Dido). En el campo de la música incidental o **semióperas** (partes musicales de obras teatrales heroicas), destaca "***The fairy queen***" (1692), adaptación del "Sueño de una noche de verano" de Shakespeare.

### 2.3. EL BARROCO TARDÍO: ITALIA.

El rasgo más importante que caracteriza al Barroco tardío es la adopción del estilo del concierto también en la música vocal. La mayor innovación fue la división entre la ópera seria y la ópera **buffa**.

En la ópera barroca el escenario ha evolucionado ya hacia un amplio recinto y una magna escenografía, aparatosa y compleja, que combina elementos de la antigüedad clásica y los propios de la escenografía teatral barroca, surgiendo así un ambiente estilizado conforme al tema representado. A ello colaboraba el vestuario, elegante y a veces fantástico, poco acorde con el rigor histórico. Solían tener tres actos y conferían una importancia capital a los cantantes, especialmente a los **castrati**, quienes unían su voz infantil, inmadura, con la fuerza y la técnica del adulto. Fueron los verdaderos divos del momento junto con las *prime donne*. Los papeles del castrado en la ópera barroca eran de corte heroico, o bien personajes femeninos. Estilísticamente se impuso el *bel canto* con su expresividad y virtuosismo.

### 2.3.1. La ópera seria.

La definición del género fue llevada a cabo por el libretista **Apostolo Zeno (1668 – 1750)**, quien reformó el drama siguiendo los modelos de Racine. Fijó su estructura en tres actos precedidos de una ***sinfonía*** en tres movimientos (R – L – R). Dividió rígidamente la acción en recitativos y arias. El recitativo (***secco*** u ordinario, a cargo del bajo continuo; ***accompagnato***, para los momentos estelares de la trama, con la participación de las cuerdas de la orquesta) se ocupa de la acción. Por su parte, el aria recrea los momentos contemplativos y reflexivos, adoptando para ello el modelo del ***aria da capo (A – B – A', con repetición de la primera sección, "da capo", más ornamentada)***, la característica general del período. Los dúos son escasos. La ausencia del coro es casi general, reducidos a coros de loa. La ópera adquiere grandilocuencia y dignidad, dando prioridad al cantante; unas cualidades que se mantendrán hasta la época de Gluck y Mozart. El libretista más maduro y prolífico del género fue, sin lugar a dudas, **Pietro Metastasio (1698 – 1792)**, cuyos libretos recorrerán toda Europa.

Nápoles pasó a ocupar la posición predominante en Italia, identificándose la ópera italiana de esta época con la ópera napolitana, que usaba una orquesta rica y organizada con precisión. **Alessandro Scarlatti (1660 – 1725)** es el capitán de la escuela. Aportó dos novedades: a) Notable desarrollo de la homofonía del continuo, y b) Introducción del estilo del concierto en el aria, que se separó definitivamente del recitativo. De las 115 óperas que escribió, la más importante y madura es "***Griselda***" (1729), con libreto de Metastasio. Tanto en "***Griselda***" como en su otro gran *capolavoro*, "***Tigrane***" (1715), domina el "aria da capo".

Además de Scarlatti, **Antonio Vivaldi (1678 – 1741)** fue otro destacado representante de la ópera seria al estilo napolitano. De las 92 óperas que escribió, quizás la que alcanzó mayor predicamento fue "***Orlando furioso***", cuya fama traspasó los lindes transalpinos, especialmente en Europa central. Las arias de Vivaldi, de un excelso virtuosismo, poseen una factura instrumental.

### 2.3.2. La ópera buffa.

Se independizó a principios del siglo XVIII, oponiéndose conscientemente a los convencionalismos de la ópera seria. Surgió a partir de los ***intermezzi*** cómicos que se intercalaban en los entreactos de la ópera seria. Si la ópera seria es un producto para los estamentos privilegiados, de corte aristocrático, la ópera buffa encuentra su principal clientela entre la burguesía y los sectores más populares. Pese a su tipo de clientela, y aun cuando su tono es popular y desenfadado, con personajes estereotipados



procedentes de la **commedia dell'arte** ("*Il Capitano Tempesta*", "*Il dottore*", el criado, etc...) fue un género culto, que no estaba basado en la música popular. Era frecuente el talante paródico y satírico. Su recitativo preferido es el **parlato**, que sustituye al **secco**; pero mantiene el **accompagnato** para los desenlaces de la trama. Se reforzó la homofonía del continuo y la sencillez melódica, con frases breves y repetitivas. La acción es trepidante, desembocando al término de cada uno de los dos actos en el **concertante** (la reunión de todos los cantantes en escena, 6-7, quienes sustituyen al coro). Aunque el propio Alessandro Scarlatti escribió ópera bufa ("*Il trionfo dell'onore*", 1711), fue el **intermezzo** cómico de Pergolesi "*La Serva Padrona*" (1733) la primera obra maestra del género que adquirió gran relevancia. Así, produjo un gran escándalo a partir de su estreno parisino, como consecuencia de la renovación musical que suponía: fue la "**Guerre des Bouffons**".

### 2.3.3. Haendel como embajador de la ópera italiana en Inglaterra.

Alumno de Scarlatti y de Vivaldi, de quienes aprendió el estilo del *bel canto* y el modelo napolitano, Georg Friedrich Haendel impuso la ópera italiana al trasladarse a Inglaterra, con el estreno de "**Rinaldo**" (1711). Durante los cuatro años que permaneció en Italia, entre 1706 y 1710, Haendel ya había compuesto "**Rodrigo**" (1707), y, especialmente, "**Agripina**" (1709).

El período inglés fue el más maduro, escribiendo 35 óperas durante 30 años de su vida: "**Radamisto**", "**Giulio Cesare in Egitto**", "**Orlando Furioso**", "**Jerjes**", "**Amadigi**", "**Berenice**", etc... En todas ellas alcanzó la cima de la ópera italiana, siendo el compositor alemán fiel a las convenciones del modelo napolitano. El canto solístico es fundamental, determinado en buena medida por los excelsos cantantes, de extraordinario virtuosismo (como los castrados Senesino y Durastante). Las partituras de Haendel destacan por la variedad de arias que incorpora, así como por la capacidad de encarnar en música un estado de ánimo o una emoción, espléndidamente personificada en sus héroes trágicos. Descuella también por sus estudios psicológicos de los personajes, como en "**Giulio Cesare in Egitto**", ópera que es, además, un magno culto al "aria da capo", pues la estructura de la ópera es una gigantesca "aria da capo" (el primer y el tercer acto son, estructuralmente, similares, contrastando con el segundo). Desde el punto de vista estructural, sólo trascendió los convencionalismos en la creación de las **scene** grandilocuentes, de gran dramatismo. La **scena** haendeliana estaba concebida como un conjunto musical continuo, en donde se alternaban recitativos y ariosos secos y acompañados con arias en

sucesión libre, teniendo un orden dictado por las exigencias dramáticas de la situación.

### 3. LA MÚSICA RELIGIOSA.

#### 3.1. ITALIA.

Es la escuela veneciana la que inicia el Barroco, ligada a la Basílica de San Marcos, con su estilo policoral y el principio concertante. Esta escuela inicia el tránsito del Renacimiento al Barroco.

El fundador de dicha escuela fue el flamenco **Willaert**, el primero en usar los *cori spezzati*, seguido por **Merulo** y los **Gabrieli**. (Recordad, no obstante, el papel de Tomás Luis de Victoria en sus últimas obras, donde efectúa patentes divisiones corales).

Alternan todavía el estilo antiguo, desarrollado por los seguidores de Palestrina, -entre otros-, y por el estilo moderno, caracterizado por la presencia del estilo concertante, disonancias bruscas, tritonos, tríadas aumentadas, cuartas disminuídas y otras audacias armónicas, así como por ritmos estrambóticos, sentido del color y un claro predominio del texto sobre la música.

Existen varios tipos compositivos, siempre con uso del bajo continuo:

a) El estilo monódico, más habitual sobre textos italianos que con los latinos. Fue Monteverdi uno de los pioneros del nuevo estilo en su colección litúrgica de 1610. Las monodías litúrgicas fueron muy frecuentes durante el siglo XVII.

b) El estilo concertato, a pocas o a muchas voces. El antecedente es la policoralidad veneciana (Gabrieli, *Sinfonías sacras*). Monteverdi lo empleó en sus *Vísperas* de 1610.

c) El Barroco colosal. Intentó introducir las técnicas policorales del **gran concertato** veneciano en el estilo antiguo, con una profusión de medios que refleja la pompa de la Contrarreforma.

#### 3.2. FRANCIA.

La iglesia gala no tenía tanta independencia con respecto a la corte como en Italia o Alemania, fruto del **regalismo** francés. En pleno



absolutismo, la música debía ser grata a Luis XIV. Se comenzaron a escribir motetes con acompañamiento instrumental, dando origen al pequeño motete y el gran motete, cuya diferencia estriba en la duración.

El gran motete es cortesano y no tiene función litúrgica. Lully fue su gran autor (23 motetes entre 1660 y 1687, concebidos como grandes cantatas para solistas, coro y orquesta, y cuya forma era similar a la antífona inglesa).

### 3.3. EL ORBE PROTESTANTE.

Las diferencias con respecto a la música católica son las siguientes:

- No había una separación nítida entre la música litúrgica y la devocional.
- Los textos son más didácticos, en lengua vernácula.
- La participación de los fieles era mayor, justificando la aparición del coral.
- Hubo fuertes discusiones sobre el lugar que la música debía de ocupar en la iglesia. La ortodoxia protestante abogó por el uso de expertos en la interpretación litúrgica. En cambio, los calvinistas defendieron una música más sencilla, apta para la ejecución por la comunidad de fieles.
- Dado que la relación de los feligreses con Dios era directa y sin intermediarios, la música pudo ser concebida como la interpretación de los Evangelios.

#### 3.3.1. Alemania.

La Guerra de los Treinta Años profundizó la brecha existente entre el sur católico y el norte protestante. El sur se vio sometido a la influencia italiana (Lassus); mientras que el norte se dedicó a conjugar su herencia coral con el estilo **concertato**.

La composición musical religiosa luterana se desarrolló gracias a las *cantorías*. Son los coros y los conjuntos instrumentales formados por estudiantes voluntarios de las escuelas humanísticas, además de músicos profesionales urbanos y el refuerzo de burgueses que actúan en las iglesias.

El coral se acompañó con órgano y su elaboración polifónica evolucionó desde la armonización modal a la tonal, y del ritmo libre al isométrico, silábico. Pero también fue tratado según el estilo **concertato**, ora de manera conservadora (como *cantus firmus* en el motete coral) ora de forma más libre en el concertato coral.



Pero las obras más importantes fueron los **conciertos sacros**, de composición libre con interpretación subjetiva de los textos, tomados de los salmos y Evangelios, con recursos dramáticos del estilo **concertato** (Heinrich Schütz, "Symphoniae Sacrae", 1650).

### **3.3.2. Inglaterra.**

El *anthem*, motete autóctono inglés, se ve sometido a la influencia del estilo italiano, desde 1660, transformándolo en una forma parecida a la cantata, con solistas, coro, orquesta y bajo continuo, y estilo concertante.

## **3.4. EL BARROCO TARDÍO: LA ECLOSIÓN DEL ORATORIO, LA CANTATA Y LA PASIÓN.**

### **3.4.1. La cantata alemana. Juan Sebastián Bach.**

Por evolución del concertato coral y el dramático surgió la cantata antigua, sin recitativos (Schütz). En 1700, Erdmann Neumeister, sacerdote y teólogo escribió textos para las cantatas sobre pensamientos de los sermones dominicales, con versos libres para el tono de los predicadores para la composición de recitativos y otros muy subjetivos para las arias da capo.

Por lo que a Bach respecta, dividimos sus cantatas en los siguientes períodos:

- Etapa de juventud: con rasgos del concertato coral y sin recitativos. Falta un diseño formal claro.
- Weimar: evoluciona hacia la cantata de Neumeister. De carácter subjetivo y místico. Introduce el *ritornello*. El coral se combina con formas profanas como la obertura francesa.
- Leipzig: Como cantor de la iglesia de Santo Tomás, Bach escribió una cantata para cada domingo del año (5 ciclos y 300 cantatas). Poseen abundancia de recursos virtuosísticos para los solistas. Pero, sobre todo, ganó en importancia la cantata coral, debido al carácter litúrgico de la forma. La cantata se estructuraba en función del coral elegido.

### **3.4.2. El oratorio italiano.**



Es una composición dramática de tema sacro pero no litúrgico, con una clara influencia de la ópera. Consta de recitativos, ariosos, coros y conjuntos, más la presencia de un narrador o *testo*, que mediante recitativos lleva la acción, en la que se incluyen los números musicales. Por supuesto, el oratorio no está destinado a la representación. Los temas son la Biblia y la vida de los santos.

El primer oratorio fue la "*Rappresentazione di Anima et Corpo*" (1600) de **Emilio Cavaliere**. El término deriva de la "Congregazione dell'Oratorio de San Felipe Neri". Los jesuitas lo convirtieron en un instrumento de propaganda contrarreformista.

Existen dos tipos:

1) El latino: con pasajes de la Biblia y escasa instrumentación. Su principal compositor fue Giacomo Carissimi (1605-1674). Emplea temas del Antiguo Testamento. El coro representa a un espectador moralizante que toma parte en la acción. Sin arias. Charpentier, alumno de Carissimi, adaptó el oratorio italiano a Francia.

2) El *volgare*: en italiano, con paráfrasis poéticas a partir de las Sagradas Escrituras. El coro pierde valor en detrimento de los *castrati*. Fue muy popular durante la segunda mitad del siglo XVII (Stradella, Legrenzi). Con el tránsito del siglo XVII al XVIII este oratorio se acercó al melodrama, héroes bíblicos con pasiones y afectos. Alessandro Scarlatti popularizó el uso de la obertura y el aria da capo.

### 3.4.3. El oratorio fuera de Italia: Haendel.

Durante su larga estancia en Inglaterra, Haendel convirtió al oratorio en una ópera de tema sacro pero sin representación escénica. Las características son las siguientes:

- a) En inglés, destinados a la burguesía británica.
- b) Temas heroicos del Antiguo Testamento, relacionados con la expansión imperialista británica (Inglaterra y las historias del pueblo elegido por Dios).

c) Recogió la tradición coral inglesa, recobrando los coros gran importancia.

d) Por lo demás, tenían 3 actos, con las arias convencionales; aunque las intervenciones corales eran más frecuentes, comentando la acción como los antiguos coros griegos.

e) Se clasifican en 3 grupos (Bukofzer):

1) Óperas corales: tema mitológico, con mayor número de arias y coros decorativos: "*Semele*" (1743), "*Hércules*" (1744).

2) Cantatas corales: con temas alegóricos, en la línea de la oda inglesa: "*El festín de Alejandro*", "*Oda a Santa Cecilia*".

3) Dramas corales: con temas del Antiguo Testamento y gran papel del coro: "*Israel en Egipto*" (1738).

"*El Mesías*" (1741) es un caso particular. Es un oratorio épico, cuyo fin es la contemplación devota. En sus tres partes recoge la vida completa de Jesús. Por consiguiente, la totalidad del año litúrgico.

A diferencia de Bach, Haendel otorga mayor importancia a la melodía y la armonía, lo que lo vincula con las corrientes más modernas del Barroco. Se apoya mucho menos que Bach en el juego contrapuntístico de las líneas melódicas.

#### 3.4.4. La pasión.

Propia del área luterana. Es la historia dramatizada de la Pasión de Cristo. Consta de un Evangelista (el narrador), los personajes individuales (Cristo, Pilatos, San Pedro) y la muchedumbre que hace sus comentarios. A partir del siglo XVII se introdujeron los corales, el bajo continuo y las arias, amén del recitativo secco, el *accompagnato*, las arias *da capo*, ariosos y coros.

**Telemann** escribió 46 pasiones entre 1722 y 1767. Las más conocidas son las Pasiones de **Bach**, de las que se conservan dos completas: *La Pasión según San Juan* (1723) y *La Pasión según San Mateo* (1729). La primera se caracteriza por el realismo y la concisión dramática. La segunda por el tono contemplativo y épico. En ambas se adivinan las cualidades dramáticas y teatrales procedentes de la ópera.



#### 4. BIBLIOGRAFÍA.

- .
- Bianconi, L. El siglo XVII. Turner. Madrid. 1987.
- Bukofzer, M. F. La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach. Alianza. Madrid. 1986.
- De Candé, R. Historia Universal de la música. Aguilera. Madrid.
- Fabri, P. Monteverdi. Turner. Madrid. 1989.
- Fubini, E. La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. Alianza.
- Grout, D. J. & Palisca, C. V. Historia de la música occidental. Alianza. Madrid. 1984.
- Larroux, J. Análisis del estilo musical. Ed. Labor.
- Michels, U. Atlas de música. Alianza.
- Pirrota. Musica y cultura en Italia.
- Salazar. La música en la sociedad europea. Vol. 2. Alianza musical. Madrid. 1983.

