



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N° – MES DE 2008

“DETRÁS DE LA MÚSICA DEL BARROCO”

AUTORÍA LYDIA SAG LEGRÁN
TEMÁTICA BARROCO MUSICAL
ETAPA ENSEÑANZAS BÁSICAS Y PROFESIONALES DE MÚSICA

Resumen

En este artículo vamos a analizar las formas musicales, los instrumentos y el pensamiento musical del Barroco. Dentro de un enfoque didáctico, incluiremos una propuesta de actividades para realizar con el alumnado con el objetivo de conocer las características musicales de este período.

Palabras clave

- Barroco
- Educación
- Música
- J. S. Bach
- Teoría de los afectos

1. INTRODUCCIÓN

El Barroco, un amplio período de ciento cincuenta años de la Historia de la música (entre 1600 y 1750), resulta de muy compleja valoración, pues la evolución musical ya no es tan unívoca, y se acentúan las diferencias entre los países y entre los diferentes géneros y estilos musicales. Se trata de una época de desórdenes y de cambios: dificultades para las monarquías, malas cosechas que empobrecen al pueblo, ansias de poder de la nobleza, conflictos religiosos y hegemónicos que derivan en la Guerra de los Treinta Años, etc. El arte, como parte de la vida, ha de reflejar estos desórdenes, pero el sentimiento y el deseo de expresión, posiblemente a causa de la abundancia de conflictos, está más presente que en ninguna otra época.

2. BARROCO (SIGLOS XVII Y XVIII)

El calificativo de barroco (en portugués significa perla irregular) es más bien peyorativo, y lo divulgó la generación posterior que, al revalorizar las características fundamentales de la antigüedad, con sus



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº – MES DE 2008

formas claras y proporcionadas, rehusó toda la grandilocuencia y complejidad barrocas. Así, los neoclásicos de la segunda mitad del siglo XVIII consideran el Barroco como una complicación excesiva, casi malévol, de los principios del Renacimiento, con el resultado de un estilo ostentoso, cargado, poco natural y desigual, y con una música armónicamente confusa y llena de disonancias.

En cambio, ya entrado el siglo XIX, se revaloriza el Barroco y sus compositores se veneran de nuevo. Ya no se contempla el Barroco como una degeneración del Renacimiento ni como un anticlasicismo, sino como un período con un lenguaje propio, técnicamente complejo y lleno de simbologías.

Esta dualidad valorativa sobre el Barroco todavía perdura: hay quien encuentra en él los monumentos más grandes de la Historia de la música, tanto técnica como expresivamente, y hay quien sólo ve en el Barroco fuegos artificiales y complicaciones superfluas sin sentido.

3. EL SIMBOLISMO

La evolución de la música muy a menudo se da cuando se produce una reacción ante la máxima perfección del estilo anterior. Así, entrando en el siglo XVII, el complejo contrapunto del Renacimiento, técnicamente impecable, pero frío y distante, pasó a ser visto como una forma arcaica.

Después de la polifonía vocal renacentista surge la necesidad de escuchar de nuevo la voz humana en solitario.

La visión peyorativa de los clasicistas sobre el Barroco tiene un cierto fundamento, pero es una valoración incompleta. Efectivamente, el Barroco representa el mundo de manera artificiosa y se aleja de la imitación de la naturaleza y de los parámetros clásicos del Renacimiento, pero el contenido da más prioridad a la manifestación de los sentimientos.

Para Alsina y Sesé (1994), “si para el Renacimiento la realidad había de ser una imitación clara, casi retratista, de lo que se ve y se escucha en la naturaleza, para el Barroco la realidad es la representación de las pasiones, las fantasías y la teatralización.” Uno de los ejemplos de la aplicación de las simbologías renacentistas y barrocas lo encontramos en Monteverdi, en la obra *Il Combattimento di Tancredi et Clorinda*.

Ejemplo claro del simbolismo es J. S. Bach, quien en el coral fúnebre *Vor deinen Thron tret ich hiermit*, dictado poco antes de morir, utiliza las letras de su nombre (B, A, C, H), transportándolas a notas. En obras compuestas para la Pasión de Cristo, podemos ver en diversos compositores como disponen las notas en forma de cruz, utilizando el simbolismo visual o plástico.

4. TEORÍA DE LOS AFECTOS

Según el filósofo y pensador Descartes existen cinco tipos de afectos básicos: admiración, odio, deseo, alegría y tristeza. Ya en el Renacimiento, la música de los madrigales estaba unida a los estados anímicos surgidos del texto. En el Barroco, había una gran afición a este tipo de representaciones, por lo que se llegó a formular la llamada doctrina de los afectos, que ponía las bases para representar en música las pasiones y los sentimientos: para expresar alegría se usaba el modo mayor, la consonancia, el registro agudo y el tiempo rápido; para representar la tristeza, el modo menor, la disonancia, el



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº – MES DE 2008

registro grave y el tiempo lento. En cuanto a la interpretación, la tristeza se puede expresar con el legato, la alegría con el staccato.

Esta abundancia de variaciones del tema, el arte barroco une el movimiento y el reposo simultáneos, cualidades que se encuentran en las catedrales barrocas, así como en una fuga de Bach. En el barroco todo es contraste, la calma y la agitación, el instante y el infinito. Según Alsina y Sesé (1994), “el ilusionismo teatral engaña a los sentidos y, en la música, el claroscuro queda reflejado en los nuevos matices de las voces y en el juego de planos sonoros de la orquesta. Se crean obras larguísimas que unen las artes en un todo. La vida es la obra de arte total en el teatro del mundo.”

5. LA ÓPERA

Claramente podemos ver cómo en el Barroco la vida y el arte están como en un teatro: el urbanismo, la arquitectura, la decoración, el uso de pelucas, la preferencia de las voces agudas. Hay mucha música barroca que puede denominarse música incidental. La música se crea y suena en las sedes del poder, y muy a menudo sólo es para lucirla ante los invitados y, por tanto, resulta agradable, grandilocuente, afable o lírica, según la ocasión. Los músicos están al servicio de un señor o de una institución que efectúa encargos concretos para actos concretos y, muy probablemente, una pieza sólo se oía una vez en la vida de su autor.

El comienzo del siglo XVII coincide con la aparición del género musical dramático: la ópera. Jacopo Peri, el mismo autor de Dafne, también es el compositor de Euridice, la primera ópera que nos ha llegado, estrenada el 6 de octubre del año 1600 en la corte florentina de los Médici. Siete años más tarde, en 1607, Claudio Monteverdi, con más de cuarenta años y siendo ya un madrigalista prestigioso y un maestro reconocido del contrapunto, ensaya el nuevo estilo monódico y produce Orfeo para la corte de los Gonzaga en Mantua, probablemente por una pugna entre las dos noblezas. La música está más presente, sobre todo por la inclusión de danzas y del estilo madrigalesco. El gran éxito de la obra provoca la construcción de teatros en las residencias aristocráticas de toda la geografía italiana.

Dada la seriedad de los temas tratados y el esteticismo de la escena de la ópera, aparece un nuevo género opuesto a ésta: la ópera bufa (ópera cómica de corta duración, en un solo acto y con temas propios de la Commedia dell'arte), que se representaba en los intermedios de las obras serias. Estos intermezzi a menudo obtienen más éxito y aceptación que la obra grande en la que se intercalaba.

El llamado “drama en música”, que, en un principio, resulta muy lento y rígido, da lugar a dos hechos. Primero, la clara diferenciación de la parte cantada llevará progresivamente a fijar también el color de los instrumentos que han de hacer las partes del acompañamiento. Es con este Orfeo cuando, por primera vez en la historia de la música, un compositor sugiere instrumentaciones. Si bien en la partitura no se encuentran explícitas, hay textos en los que Monteverdi recuerda con qué instrumentos se interpretaron las partes en las diferentes ejecuciones y valora los resultados. En obras posteriores las indicaciones instrumentales ya empiezan a ser precisas.

En segundo lugar, tuvo que ser Monteverdi, compositor con un gran sentido armónico trabajado en la polifonía renacentista, quien encontrara el sentido melódico de la nueva época, con melodías que indudablemente ya caminan sobre una armonía, aunque no siempre sea explícita. El ritmo se organiza en compases, el canto sigue el ritmo del lenguaje hablado en armonías y las palabras importantes



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº – MES DE 2008

recaen en los acentos musicales de la pieza. Es como si el tiempo se hubiera preocupado de sumar los éxitos de cada estadio evolutivo, monodia sobre polifonía.

Los movimientos de aria y recitativo empiezan a definirse, y ya hacia finales del siglo XVII, Nápoles, de la mano de Alessandro Scarlatti (1660-1725), se convierte en la ciudad más representativa de esta estructura operística: mientras que el recitativo explica la acción, la nueva aria da capo da el carácter y hace su descripciones a través de la música. Las arias son las piezas que ejemplifican mejor esta unión entre texto y sentimiento; entre rigor e improvisación, y entre monodia y polifonía. El texto impone la estructura de melodía acompañada dividida en estrofas; mientras que en la primera estrofa se es más estricto en la ejecución, ya que lo importante es que se comprenda el texto, cuando se produce el da capo, es el momento de llenar las líneas melódicas con improvisaciones y ornamentaciones.

Durante el primer Barroco, que podríamos situar entre 1600 y 1685, el país musicalmente hegemónico sigue siendo Italia. Durante el siglo XVII los músicos italianos dominan toda Europa, y los músicos extranjeros viajan a Italia para aprender el nuevo estilo. El nuevo género de teatro in musica permite crear una música más dramática y, como hizo en la Edad Media, la Iglesia adopta el nuevo estilo como recurso para la evangelización y la propaganda. El oratorio, por su poder didáctico, se exporta de Italia a otros países sin tradición en el drama en música, como Alemania. De joven, Schütz acude a la Venecia de los Gabrielli y, ya maestro consagrado, regresa para estudiar con Monteverdi. Es el personaje necesario para el traslado a su país de las corrientes italianas, y produce diversas Pasiones que son, sin duda, las predecesoras de las de Bach, aunque éste seguramente no llegó a conocerlas.

En cuanto a la escena, el espectáculo barroco también se va complicando con la incorporación de efectismos. Puesto que la Iglesia sigue con la prohibición de que las mujeres suban a los escenarios, los papeles femeninos los hacen castrati. A los niños que tienen las mejores voces se los castraba para evitar que la perdieran en la adolescencia. De esta manera, una voz blanca angelical se ve reforzada por un cuerpo adulto, con todo lo que significa de potencia y fiato. Lejos de ser un problema, es una garantía de éxito, y los castrati salen de la pobreza y viven una vida de lujo, disputados por las diversas aristocracias. Han existido castrati hasta los inicios del siglo XIX.

6. EL BAJO CONTINUO

La antigua monodia, a la que se le atribuyen, como en la antigua Grecia, efectos mágicos sobre el oyente, es recuperada y evoluciona en el Barroco sobre las armonías ejecutadas por un acompañamiento que en ningún momento sobresale. Este acompañamiento, en forma de melodía en el registro grave, pero de claro contenido armónico, es la base y el motor de la música barroca, es el bajo continuo.

De la voz más grave de la polifonía del siglo XVI nace esta línea melódica ininterrumpida que sirve de base para las voces concertantes. El bajo continuo se señorea por todo el período barroco y puede ser ejecutado simplemente con un instrumento melódico de registro grave o por un grupo numeroso de instrumentos, incluidos los de teclado.

Debido a que los compositores a menudo son también los intérpretes, el bajo continuo representa un ahorro, una comodidad y un cierto margen de libertad y de improvisación para incorporar notas de paso, grupetos y otras ornamentaciones. Es necesario hacer hincapié en que la escritura todavía no



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº – MES DE 2008

representa una entronización definitiva del resultado sonoro que se ha de obtener, tal y como ahora lo entendemos, sino que es una guía para la interpretación. Así, ciertos valores rítmicos escritos como iguales, a menudo se interpretan irregularmente, por ejemplo, y según el estilo francés, como si fueran valores con puntillo.

7. MÚSICA DE CÁMARA Y CONCIERTO

La dualidad entre melodía solista y bajo continuo es la base del principio concertante.

En el Barroco se escribe mucha música de cámara, y la estructura más habitual es la sonata en trío: dos melodías y bajo continuo. El resultado es, para nuestros oídos, a menudo descarnado e inconexo, ya que sin texto se pierde el soporte que provee la cohesión formal y surgen excesivas cadencias que, si bien aseguran el camino, van cortando el discurso. No obstante, se están asentando las bases para toda la música instrumental posterior.

El primer tipo concertante es el concierto grosso, que consiste en destacar un pequeño núcleo del grupo instrumental, que toca aparte o integrado en el conjunto, creando con ello dos planos sonoros contrastados. En seguida se establece la fórmula de un solista destacado, a menudo el concertino o primer violín, que dirige la obra mientras toca. También proliferan los conciertos múltiples con las más variadas combinaciones de solistas, casi siempre según el instrumento que practica el compositor, los solistas de que puede disponer o la calidad del encargo recibido.

8. EL CORAL ALEMÁN

En Alemania, a partir de la evolución diferente iniciada con la reforma luterana, tiene mucho peso el coral, la evolución natural del principio protestante de popularizar el canto litúrgico. El coral se diferencia de la polifonía renacentista católica en que la armonización está supeditada a la voz aguda, y así las partes interiores, contralto y tenor, modulan las veces que sea necesario para que los momentos de reposo de la melodía coincidan en acordes armónicamente perfectos. Poco a poco, las tres voces inferiores van tomando carácter y ganan poder para modificar el sentido del canto. Con el tiempo, el coral alemán será una de las mejores síntesis entre melodía y armonía que ha dado la historia de la música.

El órgano se usa para doblar estos corales y ofrecer un resultado todavía más potente, pero en los momentos de la liturgia en que no se canta, los músicos van elucubrando con las células iniciales de los corales y se construyen las fugas más complejas, que poseen la tranquilidad de estar montadas sobre frases conocidas que acaban con la reedición polifónica del coral original.

El coral instrumental cada vez es más cromático y más complejo en las entradas, las respuestas, los contratemas, etc., y la melodía superior se va difuminando. Los organistas más importantes son del norte de Europa, los más alejados del metodismo italiano: desde el holandés Sweelinck hasta el danés Buxtehude. Su influencia sobre J. S. Bach fue notoria.

La culminación del Barroco, ahí donde desembocan todas las influencias, se personifica en J. S. Bach y en el total establecimiento de la tonalidad a través de la afinación temperada, el mejor sistema de afinar la altura de las notas sin favorecer ninguna tonalidad. El temperamento es un convenio útil porque



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº – MES DE 2008

facilita la ejecución de sonidos simultáneos en todos los tonos. Sin duda, estamos ante la ruptura definitiva con las escalas y los modos medievales.

9. CÓMO TRABAJAR CON EL ALUMNADO LA MÚSICA DEL BARROCO EN EL AULA

Todo trabajo con los niños y las niñas se tiene que regir por el principio de contraste, que nos ayudará a establecer baremos y a aclarar qué significa lo que se está tratando, de nada sirve decir que lo que suena es rápido si no se contrasta con algo que sea lento; no sirve de nada decir que algo es agudo si no se toma como referencia algo grave. Si lo tenemos en cuenta encaminaremos siempre las actividades hacia el contraste de un aspecto con su antónimo.

9.1. Actividades

Podemos realizar actividades auditivas con el alumnado para que pueda comprender la música del Barroco y conocer sus características. Se trata de identificar cada una de las ideas anteriormente expuestas: simbolismo, concierto grosso, etc. Además, el alumnado podrá guiarse en las audiciones a través de nuestras indicaciones para poder realizar un musicograma con las partes diferenciadas de cada pieza y las tonalidades y tempos de cada una de ellas.

- Audición 1: Marin Marais. Suite en re menor: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, Menuet.

La idea de alternar danza de tiempos distintos es muy antigua. Ya en la Edad Media, una danza lenta era seguida de otra rápida para ir de la majestuosidad a la excitación en el baile.

Todas las danzas que configuran la suite tienen la misma tonalidad y la misma forma.

1. Allemande. De posible origen alemán, está en compás binario o cuaternario y su tiempo es moderado. Se inicia con tres notas breves.
 2. Courante. De origen francés, en compás ternario y a menudo de tiempo rápido. El inicio también lo constituyen tres notas breves, y tiene también forma binaria. En el tema B se puede percibir la diferencia entre los modos mayor y menor, ya que A está en modo mayor.
 3. Sarabande. De origen español, su compás es ternario y su aire pausado y noble. Por tener este aire es el centro de toda la suite y está muy ornamentada. Su inicio es sobre el tiempo fuerte, y sus temas son dos, A y B. El tema B está en menor y usa fragmentos del tema A.
 4. Gigue. De origen incierto, probablemente inglés o italiano, su tiempo es muy vivo, y su compás, ternario. El recurso imitativo a través de una fuga fue muy practicado en esta danza. El tema B también está en menor.
 5. Menuet. Es francesa, pero, al contrario que las otras, su origen es cortesano. Se desarrolla en tiempo ternario y tiene su inicio en el primer tiempo del compás. También, como todas las anteriores, es binario.
- Audición 2: Dietrich Buxtehude. Preludio y fuga en sol menor.

En el caso de las fugas es necesaria la introducción de éstas por un prelude, ya que una fuga siempre puede dar pie a la confusión, a causa de la multiplicidad de melodías que podemos oír en ella. En los preludios iniciales lo importante son las masas sonoras, y en las fugas, el desarrollo de los temas y de la trama compositiva resultante. Hay que señalar que, para facilitar la identificación y el seguimiento de las entradas fugadas, los temas siempre son muy característicos, en este caso con una nota repetida. La obra se desarrolla en modo menor, aunque el final está en modo mayor.

- Audición 3: Arcangelo Corelli. Concerto grosso en sol menor, opus 6, nº 8: Vivace, Grave, Allegro, Adagio, Allegro.

En este caso, el concertino lo forman dos violines, un violoncello y el bajo continuo. Siguiendo el principio barroco del contraste, Corelli combina movimientos lentos con movimientos rápidos. Después de una breve y melódica introducción que ejemplifica el principio concertante barroco, podemos encontrar la idea principal de los concerti grossi: pinceladas polifónicas del tutti que refuerzan la polifonía del concertino.

- Audición 4: Antonio Vivaldi. Trío en sol menor RV 103: Allegro ma non Molto.

Éste es un ejemplo de sonata barroca. Como último tiempo, los temas que aparecen no están muy claros, sino que se trata de un momento de lucimiento del trío de solistas. Por una parte, el fagot, aunque melódico, emite una voz que acompaña mucho y que no apaga las entradas de sus compañeros, los dos solistas, que son protagonistas por igual, ya que cuando evolucionan juntos lo hacen por movimiento contrario o bien en terceras paralelas. Si en algún momento uno de los dos se queda solo para iniciar una idea fugada, automáticamente se produce la respuesta del otro. En este fragmento se ve muy claramente la llamada rueda armónica, en la cual el fagot insiste en la nota fundamental de cada acorde.

- Audición 5: Domenico Scarlatti. Sonata en do mayor, K. 461.

Ahora podemos oír una sonata barroca para un solo instrumento. Este tipo de obra calará profundamente en etapas posteriores de la música, ya que será la mejor forma de expresión del virtuosismo interpretativo. Al mismo tiempo, es un buen ejemplo para percibir el contraste barroco y la idea de horizontalidad y verticalidad en la música.

1. El tema A está en mayor y usa figuras agrupadas de dos en dos o de cuatro en cuatro; el tema B usa figuras agrupadas de tres en tres y está en menor.
 2. El tema A es armónico/vertical y está en un ritmo vivo. El tema B es más melódico/horizontal y se sustenta en un obstinado agudo que tiene un acompañamiento de notas que evolucionan por semitonos.
- Audición 6: Johann Sebastian Bach. Pasión según San Juan, BWV 245.

La Pasión según San Juan nos ofrece diversos ejemplos del tratamiento de la voz a finales del Barroco:

1. Hasta que Scarlatti lo reformó, el espectáculo de canciones que narraban una historia estaba compuesto de recitativos y de arias. Hacia finales del Barroco la separación entre recitativo y



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº – MES DE 2008

aria se destacó más. El resultado fue la aparición del aria da capo acompañada por el bajo continuo. Igual que el aria de la etapa anterior, refuerza musicalmente las emociones del texto.

2. El verdadero encargado de hacer avanzar la acción es el recitativo seco. Puesto que se trata de una pasión, corresponde a la figura del evangelista recitar el argumento. Observad el simbolismo barroco en la tercera nota de este recitativo, cuando la melodía hace una ascensión repentina casi exagerada que representa el drama y la figura plástica ascendente de la cruz.
3. Este ejemplo va seguido de una pieza coral fugada que contrasta con el aria y en recitativo anteriores. Estas piezas corales eran ejecutadas por la masa de voces, que en este caso representan al pueblo creyente.
4. Después del recitativo siguiente podemos apreciar un coral, que nos resultará bastante conocido, con su movimiento contundente por bloques, con reposos propios para que fuera cantado por el pueblo que asistía a las liturgias.
5. El recitativo siguiente va seguido, en claro contraste con el coral, de otro pasaje ejecutado por el coro, en el que la fuga es más evidente: el tema o sujeto va pasando de las voces más graves a las más agudas, del mismo modo como, según el texto, se van pasando en manto que llevaba Jesús. Mientras van apareciendo las voces, las anteriores continúan exponiendo el llamado contratema, que actúa en contrapunto con el tema.

10. BIBLIOGRAFÍA

- AINSLEY, R. (2002). *Enciclopedia de la música clásica*. Barcelona: Parramón.
- ALSINA, P., SESÉ, F. (1994). *La música y su evolución*. Barcelona: Graó.
- DUFOURCQ, N. (1963). *Breve historia de la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LINDT, L. (2001). *Así como suena*. Barcelona: Ma non troppo.
- WEEKS, M. (2000). *Música clásica*. Madrid: Celeste.

Autoría

- Nombre y Apellidos: Lydia Sag Legrán
- Centro, localidad, provincia: Córdoba
- E-mail: lydia1811@hotmail.com