

SCAEM

4º ENSEÑANZAS PROFESIONALES

Centro Profesional de Música de Granada

Historia de la Música

PERÍODOS Y CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL BARROCO	5
Introducción	5
Características generales:	6
Géneros y formas del barroco	7
EL PRIMER BARROCO EN ITALIA	11
La monodia: Peri y Caccini	11
La música eclesiástica	15
El nacimiento de la ópera	16
La emancipación de la música instrumental: Frescobaldi	16
LOS BARROCOS PRIMERO Y MEDIO EN LOS PAÍSES SEPTENTRIONALES	18
Inglaterra: el estilo instrumental puro	18
Los Países Bajos: Sweelinck	19
Alemania y Austria	20
LA MÚSICA ITALIANA DEL BARROCO MEDIO	22
El estilo del canto	22
La cantata de cámara	22
El oratorio	23
La ópera veneciana	24
LA MÚSICA FRANCESA BAJO EL ABSOLUTISMO: REINADO DE LUIS XIV	25
El ballet de cour	25
Las reacciones francesas ante la ópera italiana	26
La cantata, el oratorio y la música sacra	27
La música para laúd e instrumentos de teclado: Gaultier y Chambonnières	27
LA MÚSICA INGLESA DURANTE LOS PERÍODOS DE LA COMMONWEALTH Y LA RESTAURACIÓN	29
La mascarada y la ópera inglesa	29
La música instrumental	30
Henry Purcell	30
EL BARROCO TARDÍO EN ITALIA: 1680-1730	31
El concerto grosso y el concierto para solista	31

HISTORIA DE LA MÚSICA

La sonata para conjunto y la sonata para solista	33
La ópera seria y la ópera buffa; la cantata y la música sacra	34
EL BARROCO TARDÍO Y EL ESTILO ROCOCÓ EN FRANCIA	36
Música para conjuntos y para clavecín	36
La ópera	37
LA FUSIÓN DE LOS ESTILOS NACIONALES: BACH	38
La música instrumental en Alemania antes de Bach	38
La música instrumental	39
La música vocal	41

Períodos y características generales del barroco

Introducción

Lo que llamamos música barroca abarca desde 1600 hasta 1750 pero, aunque resulta útil para nombrar un período determinado, abarca una diversidad demasiado grande de estilos en una sola palabra. Sí está claro que durante este espacio de tiempo los compositores aceptaron una serie de convencionalismos para la organización del material musical y compartieron ideales de cómo debía sonar la música y creyeron que el principal objetivo de la música era conmover.

Podemos dividir esta época en tres partes que son:

- Primer barroco: 1580-1630: se produce una liberalización total de los géneros y reglas contrapuntísticas del siglo XVI. Surgen personalidades individuales porque no se utilizaba ningún procedimiento uniforme de composición. Armonía con carácter experimental y pretonal. Formas a pequeña escala porque no se sabe crear un movimiento prolongado. Se diferencia la música vocal de la instrumental pero aquella lleva la batuta.
- Barroco medio: 1630-1680: el estilo se mueve determinado por reglas y patrones fijos: los acordes determinan el movimiento armónico y se normaliza el uso de la disonancia. En esta época se extiende por toda Europa el nuevo estilo pero, al mismo tiempo, van a surgir lenguajes nacionales propios. Se crea el bel canto y se separa el estilo recitativo del aria. La música vocal e instrumental tienen la misma importancia.
- Barroco tardío: 1680-1730: las formas y géneros se expanden y se embellecen. Tonalidad plenamente establecida. La representación musical de los afectos tiende a ser más intelectual y calculada y van surgiendo movimientos de reacción frente a las últimas manifestaciones del barroco. La música instrumental domina sobre la vocal.

Características generales:

1. La consolidación del sistema temperado: la afinación de los instrumentos durante el renacimiento era un problema urgente que resolver. Aunque son numerosas las investigaciones, el temperamento igual no se produce hasta el siglo XVIII.
2. Lo horizontal y lo vertical: si bien durante el renacimiento se crea un equilibrio entre ambos, durante el barroco se inclina hacia lo vertical, hacia los acordes. Surge un nuevo tipo de contrapunto regido por la armonía, cuyas líneas individuales estaban subordinadas a una sucesión de acordes. El origen de esta tendencia está en el *cametatta fiorentina del conde Bardi* donde se proponen establecer las normas de una reforma musical: rechazaban la polifonía vocal que no deja entender bien la palabras y pregonaron una música monódica, afectiva y de ejecución solista. Esta sería acompañada con unos acordes que sirven de apoyo a la melodía. La influencia del drama antiguo y la subordinación absoluta de la música a la palabra conduce al nacimiento y desarrollo de la ópera. Así, las primeras óperas no eran tales en el sentido actual, sino que eran *drammi per musica*, donde el peso recaía sobre la parte literaria y la música se subordinaba a la palabra. La declamación era silábica. Pronto surge el aria que provoca la detención completa de la acción dramática y que inicia la época del dominio del cantante sobre la composición y del gran virtuosismo, es el *bel canto*.
3. Modalidad y tonalidad: se abandonan los modos eclesiásticos a favor de dos únicos modos (el mayor y el menor) y surge la tonalidad. Desde ahora va a ser posible un análisis funcional de la armonía ya que aparece una jerarquización de los grados de la escala en relación con una nota fundamental o tónica. El tratado de armonía de Rameau de 1722, supuso la formulación teórica de un sistema que existía antes en la práctica. De igual forma que el empleo de ciertas fórmulas melódicas durante el principio de la Edad Media llevó finalmente a la teoría de los modos, así, durante el siglo XVII, el constante empleo de ciertas fórmulas armónicas y sucesiones melódicas, condujo a la teoría de la tonalidad mayor y menor.
4. La armonía: durante el siglo XVII los compositores sometieron el uso de la disonancia y del cromatismo al total control de la armonía tonal. Las notas del acorde tienen una función tonal que viene dada por el estudio de los armónicos. La disonancia no es un intervalo entre dos voces, sino que es una voz que se opone a un acorde consonante.
5. El bajo continuo: durante el barroco el interés se va a centrar en las voces extremas, es decir, en un sólido bajo y en una voz aguda ornamentada. La idea de una melodía acompañada había estado en la chanson, en la frottola y en la canciones para laúd del siglo XVI. La diferencia con el barroco está en el énfasis que adquiere el bajo y la voz aguda y la indiferencia hacia las voces intermedias. Esto hace que se desarrolle un sistema de notación llamado bajo continuo o basso continuo donde el compositor escribía la melodía y el bajo. Éste último lo ejecuta, desarrollado mediante acordes no escritos, un órgano, clave o laúd reforzado por una viola de gamba, un violoncello o un fagot. Si estos acordes diferían de las tríadas en posición fundamental o si habían de ejecutarse notas no pertenecientes a

la armonía, el compositor podía indicarlo mediante pequeñas cifras o signos situados por encima o por debajo de las notas del bajo.

6. Los afectos: Monteverdi dirá que la palabra es la señora de la armonía y es que un rasgo común a todos los compositores del barroco fue un intento de expresar un amplio espectro de ideas y sentimientos por medio de la música. Los afectos podemos definirlos como un movimiento espiritual en el cual la mente resulta atraída o repelida por un objeto que ha conocido. El poder de la música para mover los afectos constituye un denominador común durante todo el período barroco dentro de la gran variedad de música que encontramos.
7. Escritura idiomática: la polifonía tendía a homogeneizar la escritura vocal e instrumental y muchas obras se podían cantar o tocar por casi cualquier combinación de voces o instrumentos. El auge de la importancia del solista llevó a los compositores a dirigir sus obras a un medio concreto, con lo que se produce en el barroco una diferenciación entre los estilos vocal e instrumental.

Géneros y formas del barroco

- **SUITE:** también denominada orden, partita o lesson, es una sucesión de danzas, sin número definido que tienen en común la tonalidad. Supone el principal camino de evolución de la música instrumental. El criterio que seguían los compositores para los grupos de danzas era un criterio de contrastes: por ej. rápido-lento, binaria-ternaria. Además no había grupos fijos de danzas, pudiendo aparecer dos, tres o cuatro danzas. La estabilidad formal de la suite se produce a partir de Froberger en la tercera parte del barroco quedando la sucesión de danzas de la siguiente manera: *Allemande-Courante-Sarabande-Gigue*.


Este esquema podía verse modificado de varias formas: 1º antes de la allemande se introducía otro movimiento de carácter más libre que frecuentemente daba nombre al conjunto de la obra, llamado ouverture, fantasía, sonata, preludio, tocata, sinfonía,...2º entre la sarabande y la giga se intercalaban otras danzas denominadas *intermezzi* siendo el abanico bastante amplio: menuet, gavotte, bourree, rigaudon, passepied, loure horwpipe, etc.3º la giga podía ser sustituida por un movimiento que podía ser una chacona, un passacaglia o una fuga.

Los diferentes movimientos de la suite tienen una forma binaria o forma de danza de suite que consiste en dos secciones A y A' y con una repetición de cada una de ellas. La primera sección comienza en la tonalidad principal y va a la dominante o al relativo mayor; la segunda es una vuelta desde un punto cercano de la primera sección a la tonalidad principal y es un poco más larga que la primera. No hay frases ni grupos de compases que se repiten, sino un motivo que aparece frecuentemente. Normalmente el principio y el final de ambas secciones es semejante, siendo el resto una sucesión de un motivo que se repite sin formar frases o ideas completas. Otras formas dentro de la suite son: - la variación sobre la danza anterior que aparece en los Doubles. Por ej. aparece una courante y luego un double sobre ella. - la chacona y el passacaglia suponen una melodía breve de 4 u 8 compases situada como basso ostinato sobre la que se suceden distintas variaciones. - el rondó supone la alternancia de un elemento fijo o estribillo y uno variable o copla en tonalidades cercanas. Existen gavotas en forma de rondó. -

Danzas asociadas de dos en dos para ser interpretadas alternativamente: Minuet 1, Minuet 2, Minuet 1 da capo.

La allemande es el movimiento más serio y más solemne de la suite. El ritmo característico es de 2/4 o 4/4 con una anacrusa al alzar normalmente de semicorchea. La figuración rítmica en principio variada, luego pasó a ser una sucesión de semicorcheas en tempo moderato o lento.

Courante: es una danza rápida con un compás de 3/4 o 3/2 con una semicorchea en anacrusa al alzar. Es frecuente el cambio de 3/2 a 6/4 y viceversa. Distinguimos dos tipos de courante: el tipo francés de ritmo variado y el tipo alemán menos variado.

Sarabande: de origen español, se supone que era bastante rápida y con el tiempo se fue haciendo más lenta y estática, siendo una danza refinada. Su forma es binaria de tres frases [a:] [b a:]. El compás es de $\frac{3}{4}$ y es muy característico el ritmo 

Guigue: es de origen inglés con predominio de compases de subdivisión ternaria sobre todo 3/8, 6/8 o 12/8. Tiene un ritmo vivo y suele comenzar en estilo fugado.

- **SONATA:** es un término que se empezó a usar en el siglo XVI asociado a la canzona, para distinguir obras con secciones que debían ser tocadas en vez de cantadas. Si bien a partir del estilo del motete se desarrolló la versión instrumental del *ricercare* con un estilo más sereno y severo que condujo a la posterior fuga, desde el estilo del madrigal se desarrolló un estilo más libre a través de la canzona da sonar que condujo a la forma sonata. A principios del siglo XVII había dos estilos del sonata: - *Da chiesa* o de iglesia con un carácter musical más puro donde se cuida el estilo polifónico que puede tener hasta seis movimientos en sucesión rápido-lento. Presentaba un *adagio* inicial seguido de un movimiento rápido en estilo fugado y los dos restantes eran apéndices secundarios. Se le llamaba de iglesia porque se utilizaba como un añadido a la música litúrgica disponible. - *Da camera* con un estilo más libre, homorítmico e influenciado por los ritmos de danza por lo que puede parecer una especie de suite. Las sonatas a trío se interpretaban por dos instrumentos agudos y un instrumento grave que podía ser doblado por otro (órgano o clave) capaz de desarrollar la armonía de ese bajo. A finales del siglo XVII se empezó a practicar la sonata para un instrumento solo o también para un instrumento y otro acompañante como por ejemplo las sonatas para violín. Para formaciones más amplias se adoptó el nombre según la formación: dúo, trío, cuarteto, etc.

- **CONCIERTO:** es el máximo representante del llamado estilo concertado o *stile concertato*. El barroco concibió la obra musical como una armonización de elementos contrastantes en oposición al renacimiento donde el ideal era más bien la homogeneidad. Esos elementos contrastantes se van a buscar por un lado en el contraste de acordes, sobre todo V-I, a partir del desarrollo de la tonalidad y, por otro lado, en la reunión de elementos instrumentales contrastantes. El uso de contrastes tiene sus precedentes en la policoralidad de los compositores venecianos o incluso antes en las antífonas gregorianas. En el barroco el contraste es más importante porque se establece entre grupos heterogéneos lo que lleva a escribir la obra con una instrumentación más precisa. Además esta estética de contrastes afectará a la concepción de la obra ya que si en el renacimiento una obra conservaba el mismo estilo de principio a final, aunque la unidad

de la obra estaba garantizada, tenía la limitación en cuanto a la duración de la obra. A partir del barroco se aprovecha la mayor flexibilidad estilística de los compositores que cuentan ahora con dos formas de componer (la antigua y la moderna) y que pueden cambiar de estilo en la misma obra. Estos contrastes permiten que la obra pueda tener mayor dimensión. El compositor italiano Arcangelo Corelli (1653-1713) creó el **CONCERTO GROSSO** que era un concierto escrito para orquesta de instrumentos de cuerda-arco, en la cual se establecían dos grupos: el de los solistas denominado *concertini* y el de la masa orquestal restante, constitutiva del *grosso o ripieno*. Fue Torelli quien fijó la composición del concierto en tres movimientos (rápido, lento, rápido) y donde cada uno tenía una forma concreta. El primero y el tercero estaban organizados en torno a un elemento fijo o ritornello que contrasta con otros variables que ejecutaban los solistas. El ritornello era una frase larga con varias ideas o secciones que no se reexponía completo por lo que no puede llamársele estribillo. El movimiento lento tenía una forma binaria como la suite o de aria da capo cuya estructura surge en la ópera de Monteverdi y es A B A en el que A está precedida de un estribillo que vuelve a aparecer entre B y A. En A siempre se mantiene la tonalidad y en B se pasa a un tono vecino.

Características generales del Barroco comparado con el Renacimiento

Barroco

Renacimiento

- | | |
|---|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1) La música profana prevalece sobre la música religiosa. 2) La vocal e instrumental, igualadas en importancia. 3) Independencia del estilo instrumental... 4) Mayor demarcación de estilos nacionales. 5) Importancia de lo dramático: ópera, oratorio, cantata; hasta invadió la Iglesia. 6) Prevalece el estilo vertical u homofónico. 7) Semejanza con otras artes: drama, ilusión ornamental, exhuberancia... 8) El mismo compositor practica cuatro géneros: sagrado, profano, vocal e instrumental. 9) Varias agrupaciones de estilo concertante. | <ol style="list-style-type: none"> 1) La música profana y religiosa están igualadas o prevalece la religiosa. 2) Prevalece la vocal. 3) Lo instrumental imita lo vocal. 4) Son bastante similares los estilos nacionales. 5) Nace el drama musical al final. 6) Prevalece el estilo polifónico. 7) Retraso respecto a otras artes. 8) Prevalece uno, aunque secundariamente practique otros. 9) Sólo al final nacen agrupaciones concertantes. |
| <ol style="list-style-type: none"> 10) Acordes cifrados en voz baja (al estilo de cifrados de guitarra actual, para los que no saben música). 11) Acompañamiento obligado de clave y órgano, reforzados por una viola baja (gamba) y un laúd grande (teorba). 12) Melodías amplias, variadas y ornamentadas (al final) y recitados declamados. 13) Ritmo vibrante; diseños persistentes. 14) Nace concepto vertical de armonía. 15) Nuevas formas instrumentales: solo de sonata, trío sonata, solo concerto, concerto grosso, obertura, fuga. 16) Nuevas formas vocales: ópera, oratorio, cantata. 17) Formas que retiene de época precedente: <ol style="list-style-type: none"> a) Vocales, himno, misa, motete, pasión, madrigal sólo al principio. b) Instrumentales: coral, toccata, preludio, fantasía, variación, etc. | <ol style="list-style-type: none"> 10) No se da. 11) No se da. 12) Melodías imitativas en estilo polifónico. 13) Ritmo regular. 14) Prevalece lo horizontal, sin claro concepto de acorde. 15) No se da. 16) No se dan. 17) Se dan. |

El primer barroco en Italia

En primer lugar podemos preguntarnos ¿por qué Italia?. El temperamento del pueblo italiano, esencialmente melódico, así como el estancamiento de la producción musical en los demás países especialmente Inglaterra y Alemania a raíz de la crisis económica y política causada por las luchas religiosas, hacen que el centro de la producción musical del siglo XVII fuese Italia. Los castrati y primedonne italianos dominan todos los centros culturales en Italia y fuera de Italia. Muchos músicos “italianizaban” sus nombres para tener así el favor del público. Además es el primer país donde desde las primeras décadas del siglo empiezan a usarse unas nuevas prácticas que serán cruciales para el posterior desarrollo de la música: 1. la técnica compositiva del bajo continuo; 2. el canto para voz sola con acompañamiento instrumental; 3. la ópera. El nuevo estilo concertado presenta antecedentes en este país, sobre todo en Venecia, primero con Willaert y después con Andrea y Giovanni Gabrielli.

La monodia: Peri y Caccini

La creación del *stile rappresentativo* (estilo teatral o de actuación) o recitativo hacia el año 1600 se ha considerado como el giro decisivo más importante de toda la historia de la música. El abandono del estilo polifónico y la adopción de la melodía para solista con un acompañamiento en acordes marcó el final del renacimiento. Aunque el canto solista con acompañamiento existía en el renacimiento, éstas no eran monodias ya que el acompañamiento era polifónico, carecían de un bajo que sostuviera la armonía y carecían de una plasmación afectiva de las letras y de adornos de carácter virtuoso.

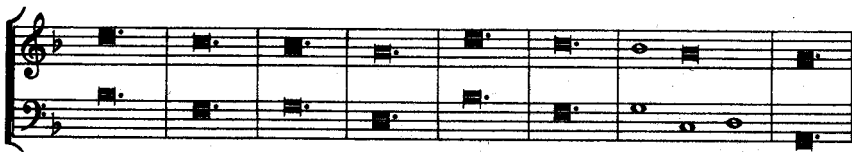
La monodia es una de las pocas innovaciones musicales en las que la teoría fue antes que la práctica. Desde el comienzo de la década de 1570 Giovanni Bardi instaló en su palacio de Florencia una academia de carácter informal en la que se hablaba de literatura, ciencias y artes y en donde se tocaba la nueva música. Fue el cantante y compositor **Giulio Caccini (1551-1618)** quien se refirió a este sitio como la **Cameratta de Bardi**. En este lugar se conocían los estudios de un erudito florentino, Girolamo Mei, que había llegado a la conclusión de que los griegos eran capaces de obtener efectos con su música debido a que ésta consistía en una sola melodía. Poco más tarde, **Vicenzo Galilei** publicó su obra *Dialogo della musica antica y della moderna*, donde, siguiendo a Mei, atacó la teoría y la práctica del contrapunto vocal; su argumento era que si varias voces cantaban simultáneamente diferentes melodías y palabras en ritmos y registros diferentes, la música jamás podía plasmar el mensaje emocional del texto.

Afirma que la manera correcta de musicalizar las palabras era emplear la melodía solística que realizase las inflexiones naturales del habla de un buen orador o actor.

Tanto Caccini como **Jacopo Peri (1561-1633)** se esforzaron por crear una canción que se hallase entre el recitado hablado y el canto. Con sus óperas, el recitativo asumió su forma definitiva y el *basso continuo* hizo su primera aparición. Consistía en una línea de bajo escrita que se desarrollaba de manera improvisada. Sus raíces las encontramos en el renacimiento donde el órgano doblaba la voz más baja de una composición polifónica. Este tipo de bajo se llama *basso seguente* y la diferencia con el bajo continuo es que este no dobla la voz más baja, sino que proporcionaba la base donde se apoyaban las armonías de aquélla. Tanto el bajo como la melodía admitían ornamentaciones que en el caso de la forma vocal se les llamaba *gorgia*. Estos adornos eran los *passaggi* a modo de arpeggio o escala, *accenti* para hacer pequeños portamentos sobre las notas de la melodía, el *trillo* que son repeticiones rápidas de la misma nota, los trinos llamados *groppi*.

El estilo monódico se movía entre dos polos: por un lado el recitativo con un bajo estático que se usó en las óperas y, por otro lado, la de una melodía parecida a la canción con una línea de bajo más animada y que se vieron publicadas en numerosas colecciones de monodias.

Esquema de aria de romanesca:



La romanesca se usaba para cantar una estructura poética fija de ocho versos endecasílabos. También existían otros esquemas de bajo que no estaban ligados a formas poéticas como la chaconne y el pasacaglia. Solían estar en compás ternario y en modo menor y supone la repetición continua de una fórmula de cuatro compases en tempo lento.

Madrigal *Ohimè dov'è il mio ben* de Claudio Monteverdi

Ohi . . . mè dov'è il mio ben

Ohi . . . mè dov'è il mio ben dov'è il mio ben

do - v'è il mio co - re do - v'è il mio co -

do - v'è il mio co - re do - v'è il mio co -

- re chi m'a - scon - de chi m'a - scon - de il mio ben

- re chi m'a - scon - - - - de il mio ben

16 e e chi m'el to - - - -

e e chi m'el to - - - -

7

- glie chi m'a - scon - de chi m'a - scon - - - -

- glie chi m'a - scon - de chi m'a -

24 - - - de'l mio ben e

- scon - de'l mio ben e

El **madrigal** sufrió una gran transformación. Al igual que otras composiciones polifónicas como la misa o el motete, es un buen instrumento de aprendizaje de la composición. Pero se necesita, frente a las otras formas, inventar temas musicales que contengan la representación de imágenes poéticas. De ahí que en las primeras décadas del siglo, sea aún una forma predominante de composición y que también se reimpriman ejemplos clásicos con fines didácticos como son los madrigales de Arcadelt, Marenzio y Gesualdo, perteneciendo las obras de los dos últimos a la historia de la música barroca. El poeta Giovanni

Battista Marino (1569-1625) tuvo una gran importancia para la historia de la música ya que impone un nuevo tipo de poesía más breve y más fluida que gustó a los compositores de madrigales.

El compositor más destacado fue **CLAUDIO MONTEVERDI (1567-1643)**. Parte importante de su obra son los ocho libros de madrigales debido a que hasta 1620 estuvo como maestro de capilla de la corte de Mantua con lo que su ocupación más importante era proveer de músicas polifónicas sobre textos literarios para el entretenimiento de la corte. Reconoció la existencia de la *seconda prattica*, pero, al contrario que los monodistas, lo aplicó a la polifonía y no en contra de ella como hicieron los florentinos. Los madrigales de Monteverdi tienen de novedoso la articulación declamatoria del discurso musical y una forma basada en la repetición, en la alternancia, en la recapitulación de secciones musicales individuales. Abandona el contrapunto en sí mismo del siglo anterior. Si el madrigal de Gesualdo presenta imágenes poético-musicales aisladas unas de otras debido al tratamiento tan exhaustivo que daba a cada matiz del texto, el madrigal de Monteverdi presenta una unión formal más amplia en relación a la tonalidad. En su libro quinto de madrigales es donde encontramos los cambios más importantes: el nuevo enfoque armónico que eliminó la igualdad de las voces y el adoptar el bajo continuo que a su vez permitía el uso solístico de las voces. A partir de 1620 Monteverdi abandona el madrigal y compone música escénica para la corte de Mantua y Parma.

Resumiendo, podemos decir que desde comienzos de siglo los compositores italianos escribieron miles de monodias, madrigales a solo, arias estróficas y canzonetas, formas que fueron ampliamente conocidas y editadas en antologías. *Le nuove musiche* de **Caccini** fue la primera antología importante de monodias. Además la monodia se infiltró en todas las clases de música, tanto profana como sacra. Otro compositor relevante del primer período fue **Sigismondo d'India (ca. 1582-ca. 1629)**.

La música eclesiástica

A pesar de su talante conservador, la música eclesiástica se va a ver afectada por la música profana y por los nuevos elementos del lenguaje que ésta lleva consigo: la monodia, el bajo continuo, el estilo concertato, etc. Los compositores del barroco convierten a Palestrina en el modelo del estilo conservador, del estilo antiguo, estilo en el que se van recibir su formación. Pero al ideal del estilo a capella de Palestrina le van a añadir elementos del barroco como es el bajo continuo. Fue un teórico llamado **Johan Joseph FUX (1660-1741)** quien elaboró uno de los tratados de contrapunto más extraordinarios jamás escritos llamado *Gradus ad Parnassum*, apareció en 1725 en latín bajo la forma de diálogo entre el maestro, Palestrina, y su alumno, Fux, seguido de una discusión del estilo de composición libre. Haydn aprendió en él, como autodidacta, las leyes de la composición.

Uno de los primeros compositores que aceptó el estilo moderno fue **Ludovico Viadana (1560-1620)** que realizó una obra llamada *Cien conciertos eclesiásticos* para voz solista o diversas combinaciones de varios solistas con un bajo continuo. No es extraño que el título lleve el calificativo de concierto lo que significa la infiltración de elementos profanos en lo religioso. **Monteverdi** fue también pionero con sus *Vísperas*. En el año 1600 se pone en escena la *Representación del alma y del cuerpo* de **Emilio de Cavalieri** que es un drama alegórico de tema sacro formado por recitativos y secciones estróficas para los diálogos y los coros, donde los personajes son: el alma, el cuerpo, el tiempo, el intelecto, el mundo, el consejo, el placer, las

almas condenadas, etc. Esta obra es el germen del género dramático-musical del oratorio y demuestra la influencia que la ópera tuvo en la música sacra.

El nacimiento de la ópera

Peri y Caccini pusieron música a un drama mitológico pastoril llamado *Euridice* escrito por Octavio Rinuccini (1562-1621). Al año siguiente cada uno publicó una composición propia a este drama y estas son las dos primeras óperas que han llegado hasta nosotros. Después de la creación de la ópera en Florencia, Mantua ocupó el primer puesto con la representación del *Orfeo* de Monteverdi en 1607 sobre un libreto de Striggio, que supone la primera obra maestra de la historia del género. En esta obra Monteverdi incluyó arias estróficas, canciones de danza, dúos, interludios instrumentales, formas que los florentinos de la camerata habían descartado. El coro casi nunca participa en la acción y recuerda el de la tragedia griega en su función contemplativa. Esta obra tiene una rica orquestación —40 instrumentos que no actúan en bloque—, y un predominio de instrumentos fundamentales, típico de la práctica del continuo del primer barroco. También aparecen indicios del *stile concitato* o estilo agitación que supone que en palabras bélicas, de ira o de horror se empleen notas repetidas con mucha rapidez (trémolo orquestal) y cuando es necesario dramáticamente enfrenta a los personajes mediante cambios bruscos de tonalidad. De su obra siguiente, *Arianna* de 1608, sólo se conserva su famoso *lamento*.

Después del florecimiento de la ópera en la Italia septentrional, el liderazgo a partir de 1620 pasó a Roma y después a Venecia. En Roma van a predominar el tema sacro, debido a que el clero aristocrático era el principal mecenas de la música, y los conjuntos corales. Destaca el compositor **Stefano Landi (1590-1655)** y su ópera *San Alessio* de 1632 cuyo libretista fue el marqués de Rospigliosi, futuro papa Clemente IX. Uno de los rasgos característicos de la ópera romana es la separación marcada entre recitativo y aria. En Monteverdi el recitativo está entre el habla, la declamación y el canto. En cambio, en Roma el recitativo va a ser el soporte para transmitir rápidamente el texto, concentrándose el interés musical en las canciones y en las arias.

En Venecia la historia de la ópera se inicia con la apertura del primer teatro comercial en 1637, convirtiéndose en el segundo tercio del siglo en la capital operística de Italia y siendo sus compositores los mayores difusores de la ópera italiana en el sur de Alemania. Venecianas son las dos últimas óperas de Monteverdi: *Ritorno d'Ulisse*, 1641 y *L'Incoronazione di Poppea*, 1642.

La emancipación de la música instrumental: Frescobaldi

Tres principios generales rigen la música instrumental del primer barroco: en lo relativo a la forma, una estructura multiseccional, en lo relativo al procedimiento melódico, variaciones extensas, y en lo relativo a la textura, polaridad entre el bajo y las voces superiores. El uso de un bajo ostinato es uno de los recursos más importantes de la música barroca y son prueba del intercambio existente entre los idiomas instrumental y vocal.

La inmensa variedad de la música vocal instrumental puede dividirse en tres categorías:

1. **música de danza.** Se bailaban de dos en dos y había dos tipos, la danza de pasos, con un ritmo binario moderado, y la danza de saltos con un ritmo ternario ágil. Desde el punto de vista musical, la segunda danza era sólo una transformación del

ritmo de la primera. La característica de estas danzas, no era su melodía, sino su pauta rítmica, de manera que una misma melodía servía tanto para la alemanda como para el courante o corrente. Todos los compositores de esta época, publicaron música de danza junto con sus canzone y sonatas. En las colecciones de danzas o bien se presentaban los pares variados en su orden correcto, o bien agrupaban todas las danzas del mismo tipo, dejando la selección a la discreción del interprete. Este demuestra que aún no se había concebido la suite de danza como forma cíclica. Se escribió música de danza para todo medio imaginable y fue el único tipo de música instrumental no tolerado en la iglesia.

2. **formas específicamente instrumentales de carácter improvisatorio:** la *tocata*, la *intonazione* y el *preludio* eran generalmente música solista de carácter improvisado y son las primeras formas propias de música para teclado y *l'áud*. El mayor genio de la música italiana para órgano fue **Frescobaldi (1583-1643)**, convirtió la *tocata* en un medio de expresión de tensiones afectivas. Sus *tocatas* tenían diversas finalidades: proporcionaban música para la misa y otras ceremonias litúrgicas; servían de preludios a piezas de mayor extensión o eran composiciones de gran duración y carácter propio. Frescobaldi también cultivó la antigua forma de improvisación organística basada en un *cantus firmus* gregoriano.
3. **formas derivadas de modelos vocales:** son el embrión de la posterior fuga y sonata. El *motete* y la *chanson* francesa sirvieron de prototipos al *ricercar* y la *canzona* da sonar respectivamente. A su vez estas últimas cristalizaron en lo que hoy conocemos como fuga y sonata. El *ricercar* podía ser *politemático* o *monotemático*. En el primero había tantas secciones como temas y cada uno aparecía en una exposición breve y fugada aunque había recurrencias del primer tema en *aumentación* o *disminución*. El segundo tipo sometía el tema a una gran variación según dos maneras distintas, o bien el tema se modificaba rítmica y melódicamente y a su vez cada variación se exponía de manera fugada, o bien el tema se mantenía constante, aunque se combinaba sucesivamente con nuevos *contratemas*, es la fuga más parecida a la época de Bach. Frescobaldi compuso los dos tipos de *ricercari*. En cuanto a la *canzona*, frente al movimiento uniforme del renacimiento, Frescobaldi introdujo diferentes secciones contrastadas de texturas de acordes o imitativas, de carácter o de tempo. La *canzona* para conjuntos de muchas voces y rica orquestación alcanzó su punto culminante en Venecia. Sin embargo, fue más importante las *canzone* para pocas voces, origen de lo que será la sonata. En ésta se solía usar de uno a cuatro instrumentos melódicos y continuo (sonatas *a due*, *a tre*, *a quattro*). La sonata dio pie al idioma virtuoso del violín cuyas primeras obras fueron escritas por **Fontana (...- 1630)**, **Marini (1597-1667)**, **Frescobaldi**, **Farina (1600-1640)**, **Buonamente** y **Nicolaus a Kempis**.

Los barrocos primero y medio en los países septentrionales

Inglaterra: el estilo instrumental puro

Si Italia fue el foco importante donde se desarrolló la monodia vocal, **Inglaterra** va a ser importante en lo referente al estilo instrumental puro extendiéndose a los Países Bajos y desde allí a todo Europa. Ya en el renacimiento tardío Inglaterra tiene una escuela de tañedores de laúd en la que destacó John Dowland que desarrolló el género llamado *ayre*, generalmente era una canción para solistas pero que también podía ser ejecutado por un conjunto de voces. A veces, erróneamente, se ha querido ver el ayre como un precursor de la monodia inglesa. Aunque Dowland estaba muy alejado del bajo continuo, sin embargo si dio a sus obras un carácter emotivo. Va a ser en la música inglesa para solista e instrumentos de teclado y en la música para conjuntos o *consort* donde encontramos el inicio del estilo barroco que señalan su emancipación de la música vocal a través del uso de recursos específicamente instrumentales.

La fantasía o *fancy* es un género propio de los virginalistas ingleses que combinaba rasgos del *ricercar*, la *canzona* y la *tocata* italiana. Destacan **Giles Farnaby, Peter Philips, Bull y Thomas Tomkins**. La única colección impresa de música para virginal fue *Parthenia* de 1611 y su continuación *Parthenia inviolata*, así llamada porque incluía una parte de viola que doblaba al instrumento de teclado.

Los compositores de música para conjuntos mantuvieron una actitud conservadora al emplear el estilo polifónico renacentista. Los conjuntos de cámara o *consort* para los que compusieron, consistían o en un grupo de instrumentos de una familia, o en la combinación de instrumentos diferentes –*consort dividido*-. No incluía continuo y las formas las cogía de las fantasías, de piezas de canto llano y la danza. La música de danza de **Brade, Thomas, Simpson, Harding, Rowe, Holborne, Jonson y Dowland** ejerció una gran influencia en la suite orquestal.

Los Países Bajos: Sweelinck

La separación religiosa entre el norte calvinista y el sur católico en los Países Bajos tuvo una gran repercusión en la música. Los calvinistas restringieron la música religiosa al salterio, por lo que la actividad musical se centrará en la composición para instrumentos y en la elaboración de tonadas sacras y profanas, cuyo maestro más ilustre fue **Jan Pieters Sweelinck (1562-1621)** que fue el primero del famoso cuarteto de **S** de la música del barroco temprano: Sweelinck, Schütz, Schein y Scheidt. Sweelinck que estudia con Zarlino en Venecia y conoce a fondo la obra de los Gabrieli y de Merulo, va a fundir las formas venecianas y la técnica de los virginalistas ingleses. En sus obras vocales sigue el estilo renacentista, sólo en las *Cantiones Sacrae* de 1619 exige el uso de continuo. Mayor importancia tienen sus obras para órgano y clavicémbalo, que suelen dividirse en tres partes: variaciones sacras y profanas, tocatas y fantasías.

Las **variaciones** sobre melodías de salmos y corales suponen el inicio del coral para órgano. Sweelinck logró que la técnica de la variación profana de los virginalistas sirviese para un propósito litúrgico. Los calvinistas creían que el éxito mundano era el indicio de una salvación después de la muerte. El significado litúrgico del salmo y el coral dio a la técnica de la variación una dignidad religiosa basada en la creencia de que el esfuerzo de la elaboración era una prueba de mayor devoción. Cada variación tenía una riqueza de pautas, ritmos y motivos de contrapunto, mientras el cantus firmus, inalterable, se mantenía distante de las voces que lo rodeaban.



EJEMPLO 18.—Sweelinck: Variaciones del coral, *Hertzlich lieb.*

En sus variaciones profanas, aunque se basó también en la técnica de los virginalistas, desarrolló y organizó de forma más rígida sus motivos y aunque sometió la melodía a las pautas de la variación, aquella nunca perdió su identidad.

Las **tocatas** tienen la influencia de la escuela veneciana. Suelen comenzar con armonías sostenidas y luego pasar a pasajes improvisatorios.

Mayor importancia tienen las **fantasías** en la que Sweelinck fijó los cimientos para la fuga. Las fantasías se basaban en una sola idea y en oposición al método favorito de

Frescobaldi, Sweelinck no variaba los temas, sino los contratemas. A veces reunía numerosas secciones de la fantasía y creaba una vasta forma tripartita. En la primera parte, el tema pasaba a través de diversas exposiciones con contratemas variados. En la segunda parte, tenía lugar la aumentación, y en la tercera, la disminución del tema con contratemas nuevos o rítmicamente variados.

Alemania y Austria

La música alemana de los barrocos primero y medio se vio enormemente influenciada por las luchas políticas y religiosas que paralizaron la nación y la dividieron entre el sur católico y el norte y centro protestante. Mientras los compositores católicos adoptaron el estilo italiano sin hacer cambios esenciales, los compositores protestantes se enfrentaron a la labor de unir su herencia, el coral, con el estilo concertato. El resultado de esta fusión fue la contribución alemana más original a la historia de la música barroca.

La música sacra protestante tenía la función de interpretar la “palabra” de los Evangelios. Esta meta se podía lograr de dos maneras; la palabra podía ser presentada de modo objetivo por un coral, o interpretada de modo subjetivo por una composición libre en estilo concertato. Siguió el primer camino, es decir, el del tratamiento de cantus firmus, los organistas y maestros de capilla; la segunda vía, Schütz y su escuela italianizante. Ambas pautas se fundieron en Bach.

Como vimos, el **coral protestante** era un himno alemán cantado al unísono por la congregación, en un principio sin acompañamiento. Los arreglos polifónicos del coral se hacían por un coro especialmente preparado para ello o *kantorei*, en los que el cantus firmus aparecía en el tenor o en la voz aguda. Esta última práctica dio lugar, en el primer barroco, al acompañamiento del coral por el órgano.

Los principales compositores alemanes fueron **Hanz Leo Hassler (1565-1612)**, **Michael Praetorius (1571-1621)**, **Heinrich Schütz (1585-1672)**, **Johan Herman Schein (1586-1630)** y **Samuel Scheidt (1587-1654)**. Por tradición, todos los compositores alemanes desde Hassler hasta Mozart, intentaban acabar su carrera en Italia. Todos ellos tienen motetes corales de acuerdo a la tradición polifónica renacentista. Sin embargo, pronto va a surgir un estilo **concertato coral** que usa el continuo y la representación de los afectos, conseguido a través de distorsionar las melodías de los corales, dividiéndolas en pequeños fragmentos y animando el ritmo.

En cuanto a la música profana destaca el lied con continuo y la ópera. El **lied con continuo** que va a suponer un nuevo florecimiento de la canción alemana. Con las *Arien* de **Adam Krieger (1634-1666)** para voces solistas o pequeños grupos solistas, el lied con continuo alcanzó su perfección. Supo combinar en sus melodías la claridad del bel canto italiano, con los ritmos marcados y concisos del estilo de la canción alemana derivado de la danza. Resulta difícil explicar los orígenes de la **ópera y el oratorio** alemán debido a la falta de fuentes. La primera ópera alemana *Dafne* fue obra de Schütz de la que se ha perdido la música. La principal actividad en el campo de la ópera estaba en manos de músicos italianos al servicio de las cortes alemanas y austriacas y con la representación de obras de Monteverdi y Cavalli en esas cortes.

En la música instrumental el **órgano** va a ser el instrumento rey y para él se compuso casi toda la música, aún cuando los títulos de las obras permitían elegir entre el órgano y el clavicémbalo. Destaca **Scheidt** con el que la música alemana para órgano adquirió independencia. Abandonó la tablatura tradicional para órgano alemana a favor de la partitura para teclado italiana que daba a cada voz un pentagrama independiente. La música para **clavicémbalo y clavicordio** alemana sólo asumió características propias en el barroco medio y dio lugar a un estilo idiomático cuando la suite pasó del conjunto de cámara y del laúd al teclado. Este paso se produjo en Francia y pronto se extendió por toda Europa. El primer compositor importante para clavicémbalo fue **Johann Jacob Froberger (1616-1667)**, alumno de Frescobaldi. Sus obras más importantes son sus *canzone* y *ricercari* y la música de danza. Las suites de Froberger suelen tener tres movimientos: alemanda, courante y zarabanda. En cuanto al **laúd** el principal representante de la música alemana del barroco medio fue **Esajas Reusner (1636-1679)** quien tras estudiar en la escuela francesa, introdujo en Alemania la técnica del laúd galo, aplicándola no solo a la suite, sino también a los arreglos de coral.

Otro aspecto importante es la música de danza para **conjuntos instrumentales**. La contribución más importante de Alemania a la suite fue la expansión de la forma mediante la técnica de la variación. La suite del barroco temprano no tenía ningún orden fijado, solían iniciarse con piezas como la pavana y la gallarda. En el barroco medio desaparecerían y la alemanda y la courante se convirtieron en el par principal. A estas danzas seguían gigas, zarabandas y otros muchos bailes tomados de la música francesa para clavicémbalo y laúd. A las danzas propiamente dichas les precedían movimientos de introducción llamados preludios, sonatas, tocatas y hasta pавanas, que preparaban el camino de la obertura del barroco tardío.

En las **sonatas para trío o para solistas**, el violín fue el instrumento principal. La música para violín recibió un gran estímulo a través de virtuosos que perfeccionaron los recursos técnicos del instrumento no sólo en lo tocante a su ámbito sonoro, sus posiciones más agudas y la técnica del arco, sino también en lo referente al uso de diversas cuerdas a un mismo tiempo, síntoma de la inclinación alemana a la polifonía. La cumbre de la música de violín del barroco medio son las obras de **Heinrich Biber (1644-1704)**. Entre sus valiosas sonatas para solista figuran las famosas quince *Sonatas de misterio* notables por el uso de la scordatura. Su *Passacaglia en sol* para violín solista sin acompañamiento está basado en un tipo de bajo de chacona.



La música italiana del barroco medio

El estilo bel canto

El nacimiento del bel canto entre 1630 y 1640 coincide con un nuevo período de la música italiana. Aunque no creó formas nuevas, transformo las existentes mediante una nueva concepción de la melodía y de la armonía. El estilo del bel canto representa la reacción de los músicos frente a los dictados de los poetas, restaurándose las leyes musicales inmanentes y la música se coordinó, en lugar de subordinarse, con el texto. Fue en esencia una música vocal plasmada en la cantata, el oratorio y la ópera. A partir de ellas, su influencia se extendió también a la música instrumental. Se abandonó el virtuosismo ostentoso a favor de una **melodía mas fluida** que la de la monodia. El tratamiento rítmico, generalmente ternario, favorecía la fluidez melódica abandonándose los anteriores motivos y contrastes. Las ideas melódicas eran breves y había una integración entre el bajo y la melodía.

La **armonía** de estilo bel canto difería de la del primer barroco por su notable sencillez. Los acordes del nuevo estilo, en contraste con las progresiones empíricas del primer barroco, servían para perfilar una tonalidad rudimentaria a través de la insistencia en la cadencia de IV-V-I o II₆-V-I cuya fuerza direccional surgió por primera vez en el estilo del bel canto. Otro rasgo es la **diferenciación entre recitativo y aria**. El recitativo también se vio sometido a la armonía triádica pero se hizo mas comedido y menos afectivo dando lugar al parlando rápido del recitativo seco (se realiza sobre un acorde del clavicémbalo, frente al recitativo acompañado que tiene acordes mantenidos ejecutados por la orquesta). También surge el *arioso* pieza vocal de estructura intermedia entre el aria, de la que extrae la expresión lírica, y el recitativo, del que conserva el ritmo de la palabra.. La diferenciación entre recitativo, arioso y aria permitió al compositor utilizar tres estilos para expresar unas metas narrativas, dramáticas y líricas o puramente ornamentales.

La cantata de cámara

La cantata tiene una difusión en el barroco similar a la que tuvo el madrigal en el renacimiento o el lied en el romanticismo. La vasta creación de cantatas es consecuencia directa de:

- **diletantismo**: la aristocracia y la burguesía presumían de educar a sus hijos como expertos de canto.
- **virtuosismo**: gran nivel alcanzado por cantantes que trabajan

para las cámaras regias o para academias organizadas.

La cantata es una composición vocal que nace en Italia en el siglo XVII. Proviene directamente del madrigal. En su origen era la voz superior del mismo madrigal y las restantes partes eran tocadas por un solo instrumento (laúd o chitarrone) o por varios. La cantata se desarrollará y se dividirá en dos categorías: cantata de iglesia, paralela al oratorio, y la cantata de cámara que es una ópera en miniatura. La forma se divide en recitativos y arias por una o más voces acompañadas de bajo continuo y con apoyo de instrumentos melódicos.

Los compositores más importantes de esta forma fueron: **Luigi Rossi (1597-1653)** que compuso cerca de 300 cantatas y **Giacomo Carissimi (1605-1674)** que en sus cerca de 130 cantatas introduce, además del siempre preferido tema amoroso, temas cómicos o el tema del juicio final con un gran poder dramático. Entre los elementos de su lenguaje musical destacamos el uso del bajo *ostinato* y de intervalos afectivos en la melodía que formaron parte de la armonía debido principalmente al uso del acorde de sexta napolitana.

Después de Rossi y Carissimi destacan una segunda generación de compositores de cantatas como **Pietro Cesti (1623-1669)**, **Giovanni Legrenzi (1626-1690)** y **Alessandro Stradella (1644-1682)**. Con ellos la cantata adquirió mayores dimensiones y con el uso cada vez mayor de la imitación supuso el resurgimiento del contrapunto.

El oratorio

Durante las primeras décadas del siglo XVII se van a producir diálogos semidramáticos sobre temas religiosos. Estas obras no estaban habitualmente destinadas a la representación escénica y aunque, al principio no tenían una connotación precisa, desde 1650 se le denominó **oratorios**. La Contrarreforma tuvo como consecuencia la fundación de nuevas órdenes religiosas, entre ellas, la orden del Oratorio, cuyo fundador San Felipe Neri, organizó amplias reuniones de carácter no litúrgico en las que se escuchaban sermones y fragmentos de música vocal con el objetivo de difundir la fe. El éxito de estas congregaciones fue tan grande que en el segundo cuarto del siglo XVII el término oratorio no sólo designaba el lugar de la reuniones, sino el género de música que se interpretaba allí, cuya temática estaba tomada de los dos Testamentos, de la hagiografía y de la tradición alegórica. El oratorio se diferencia de la ópera contemporánea en varios aspectos:

1. por su tema sacro;
2. por la presencia de un narrador y el uso del coro con fines dramáticos. El oratorio podía ser latino o vulgar.

El principal maestro de principios del siglo XVII fue **Giacomo Carissimi**. Destaca su oratorio *El diluvio universal* para el que son necesarias doce voces y *Jephthé* que fue su obra maestra. Toda la obra reposa sobre un bajo continuo. También destaca **Alessandro Stradella**. Los principales pilares de estos oratorios son las secciones corales que precisan de hasta un coro triple. El coro está concebido en un estilo estricto de acordes y muy rítmico. Hay un sencillez en la armonía que está en conexión con la función popular y propagandística que tenía el oratorio. El acompañamiento instrumental esta formado por el continuo y dos violines que se ocupan de tocar una pequeña introducción y en el resto tienen una función subordinada.

La ópera veneciana

La tendencia a realzar el aria a expensas del recitativo y hacer que este estuviera menos cargado de afectos aparece claro en las óperas de **Luigi Rossi** aunque su contribución fue mayor en la cantata que en la ópera. Lo contrario ocurre con **Cavalli (1602-1676)** que, sucesor de Monteverdi en Venecia y dotado para la melodía de una manera excepcional, está predestinado para la ópera. Compuso 42 óperas entre las que destacamos: *Didone*, *Egisto*, *Giasone*, etc. Fue un maestro de la caracterización dramática mediante la música. A Cavalli le gustaban mucho los conjuntos y en especial los dúos, aunque en éstos últimos cantan con mayor frecuencia alternadamente que conjuntamente. Los exuberantes conjuntos corales de sus primeras óperas se vieron reducidos más tarde a breves coros dramáticos o decorativos. En cuanto a la música instrumental que contienen sus óperas suele ser breve y las utiliza sobre todo para crear atmósferas de introducción en las escenas.

Otro compositor importante fue **Marco Antonio Cesti (1623-1669)** que estudió en Roma, cuna de la cantata, y aunque tomó las órdenes menores se dedicó principalmente a la ópera. Tuvo sus primeros éxitos en Venecia con óperas como *Orontea*, *Cesare amante*. Su obra maestra de gran éxito *La Dori* se representó por toda Italia.

Los logros conseguidos por Cavalli y Cesti alcanzaron su expansión en una generación posterior de compositores venecianos que incluye tres grandes maestros: **Legrenzi**, **Stradella** y **Pallavicino**. En su música el retorno del contrapunto se hizo cada vez más claro tanto en la textura de los conjuntos como en los comienzos con lema que consiste en la presentación de un motivo plástico que resume el efecto esencial del aria



Legrenzi: aria de *Totilo*

La música francesa bajo el absolutismo: reinado de Luis XIV

El ballet de cour

El nacimiento de la música barroca en Francia, al igual que en Inglaterra y Alemania, fue lento y paulatino. Los músicos franceses fieles a la tradición fueron de los últimos que aceptaron plenamente el estilo barroco. El siglo XVII fue para el drama francés el gran siglo de los “clásicos”. Aunque Corneille, Racine y Moliere pertenecen en esencia a la era barroca, su lenguaje y la severa reglamentación de la pasiones, demuestran la influencia de los clásicos del teatro antiguo. Esto alcanzó a la música que se consideraba como un ornamento sonoro.

El barroco en la música francesa apareció después de la muerte de Enrique IV en 1610, con la subida al trono de Luís XIII y alcanzó su cumbre con el Rey Sol, Luís XIV (1643-1715). La música dramática en Francia mantenía relaciones muy estrechas con la danza, en especial la danza escenificada o ballet. Es el llamado *ballets de cour* que es un género músico-dramático de naturaleza cortesana con antecedentes en el renacimiento y que poco a poco va adquiriendo características barrocas. Consistía en un número variable de *entrées*, que se representaban mímicamente, y *récits* o versos de carácter explicativo que se recitaban o cantaban. Conjuntos corales para cuatro o cinco voces, canciones para solistas con acompañamiento de laúd y música para laúd o conjuntos de cuerda, acompañaban las *entrées*. El primer paso hacia el barroco se dio después de 1605, cuando los *récits*, como regla general, dejaron de recitarse y empezaron a cantarse. Los libretistas de ballet utilizaban temas fantásticos y exóticos que daban pie a grandes arquitecturas escénicas y de vestuarios. Solo conocemos la música de estos ballets de manera fragmentaria debido a que su uso se veía reducido a la corte y casi nunca fue impresa. Por otro lado, esta música en sí misma no es muy interesante, ya que el objeto de su composición no era ser escuchada, sino simplemente acompañar a los ballets. La música vocal de los ballets, exceptuando los coros y los *récits*, se llamaba *airs de cour* que eran estróficos y acompañados por el laúd. En estas piezas vocales eran frecuentes los ornamentos o *broderies* que no estaban escritos. Los ballets tenían unas introducciones musicales que se llamaron *ouvertures*, término que pasó a la ópera.

Las reacciones francesas ante la ópera italiana

El ballet de cour nunca hubiese dado origen a la ópera francesa si no hubiese sido por la ópera italiana, que era objeto de gran atención por parte de los músicos franceses desde que Caccini visitó Francia. Va a ser la reacción frente a la ópera italiana lo que va a inducir a los compositores franceses a crear su propia ópera nacional. En un principio, los franceses tienen conocimiento de la ópera italiana a través de las maquinaciones del cardenal italiano Mazarino. Estaba convencido de que la ópera era el espectáculo más aristocrático, le brindó todo su apoyo con el fin de mantener entretenida a la corte y desviarla de sus intrigas. Cuando Mazarino fue sustituido por Colbert, la facción francesa dominó toda la corte, acabando con la ópera italiana en todos sus aspectos.

Los intentos por dar un carácter propio a la música francesa van a culminar con Lully. El florentino Gianbattista Lulli (1632-1687), conocido más adelante con el nombre de **Jean Baptiste Lully**, llegó a Francia en 1646 y entró al servicio de Luis XIV en 1652. Su aprendizaje musical fue esencialmente francés. Se distinguió como violinista, bailarín y comediante, y a partir de 1653 pasó a ser compositor de la música de cámara real. Presionó al rey para que le permitiera organizar una orquesta propia, los dieciséis *petits violons*. Enseñó a tocar a este grupo con un estilo severo y minucioso, llevando a cabo una reforma en la técnica y disciplina orquestal que llevó a la música a una posición superior en los ballets. Aprovechó su posición privilegiada junto al rey y en 1661 fue nombrado superintendente de la música del rey y en 1672 se hizo con el monopolio de la ópera. Redujo de manera destacada el uso de la música en aquellas obras teatrales que no fuesen suyas, concedía todos los beneficios económicos derivados de su música a él y a sus herederos y obligó a cerrar un teatro de ópera rival, echando a la compañía de Moliere del palacio real y creando su propia *Academia Royale de Musique*. De esta manera, Lully se convirtió en un soberano tan absoluto en la música como Luis XIV en los asuntos de estado.

La carrera musical de Lully se divide en dos grandes etapas, la primera dedicada a la composición de ballets (1653-1672), y la segunda dedicada a la composición de óperas (1673-1687). En su música instrumental de ballet adoptó el estilo rítmico de la danza francesa, pero en sus recits y airs siguió las pautas del estilo bel canto italiano (los recits tenían textos en italiano). El ballet *Alcidiane* se distingue por tener el primer ejemplo de obertura francesa. Comienza con un majestuoso ritmo de puntillos y su segunda parte es fugada con ritmo binario (más tarde será el ritmo ternario el característico de esta forma). Cuando murió Mazarino, Lully cambió de la noche a la mañana y se unió a los defensores de la música francesa (incluso cambió apresuradamente de nacionalidad). Se dedica a componer *comédies-ballets*, género creado por Moliere para realzar las obras de teatro dentro del ballet.

La segunda etapa es la de la ópera o *tragédie lyrique* como él la llamaba. Destacan: *Cadmus et Hermione*, *Alceste*, *Thésée*, *Isis*, *Persée*, *Amadis*,... Mientras los italianos sometían la letra de los recitativos a la curva melódica y dejaban el ritmo en manos del cantante, los franceses centraban su atención en las pautas rítmicas y apenas si se preocupaban de la melodía. Lully fue bastante conservador en sus arias que tenían las formas breves de la temprana ópera veneciana y del ballet de cour. Las formas amplias aparecían en el coro, que en sus óperas adquirió una importancia sin precedentes. A lo largo de los cinco actos de una ópera, los coros cantados y bailados daban pie a instantes de pausa de la acción dramática y con ellos finalizaban casi todos los actos. El núcleo de la orquesta preferido por Lully fue el conjunto de cuerdas. Las oberturas eran la forma instrumental de mayor peso de la ópera que precisaba de una técnica

orquestal exacta y brillante. Tenía forma bipartita y una cadencia en la dominante separaba la sección lenta de la rápida, y ambas se repetían.

Después de Lully la música se vio reducida a un tono menos austero y a una escala de menores dimensiones. Mientras otros países llegaban a la cumbre del estilo barroco tardío, Francia originó, con la creación del estilo rococó, un idioma que aunque surgió del barroco, estaba destinado a destruir totalmente la música barroca.

La cantata, el oratorio y la música sacra

La ópera ocupaba en la corte francesa una posición tan dominante que no permitió que las otras formas de la música vocal se desarrollasen. A los dos compositores de cantata del barroco medio francés más notables, **Jean de Cambefort** y **Marc Antoine Charpentier (1634-1704)**, a penas se les ha prestado atención. Después de Lully, Charpentier fue la figura más notable de la música francesa. Como alumno de Carissimi, conocía muy bien el estilo italiano y no sucumbió a la influencia de Lully. En una curiosa inversión de actitudes nacionales, Charpentier, el compositor nacido en Francia, defendió en su país el estilo italiano, en oposición al estilo galo de Lully, compositor nacido en Italia. Charpentier se caracteriza por su invención melódica, muy superior a la de Lully. Su contribución más importante fue la adopción francesa del oratorio. Escribió la música de las tragedias sagradas interpretadas en París por los jesuitas, siendo su obra maestra *Le Reniement de St. Pierre*.

En Francia, la iglesia no tenía una posición tan independiente como en Italia y Alemania, debido a que la vida cultural se centraba en la corte gala. Por esta razón, la música religiosa ocupaba un segundo puesto en relación a la cortesana. Las composiciones del ordinario de la misa a penas se cultivaron en Francia, debido a que el rey solía asistir más frecuentemente a la breve misa rezada que a la misa mayor que duraba más tiempo. Para dar dignidad real al servicio de la misa rezada, ésta se transformó en la llamada *mece basse solennelle*, gracias a la inserción de motetes con un acompañamiento instrumental elaborado. Los motetes de Lully y Charpentier eran grandes cantatas para solista, coros y orquesta.

La música para laúd e instrumentos de teclado: Gaultier y Chambonnieres

Al comienzo del período barroco, los compositores de música instrumental para solistas franceses, principalmente los tañedores de laúd y los clavecinistas, crearon unos idiomas que llegaron a ser ejemplares para el resto de Europa. El arte de los tañedores de laúd, que floreció principalmente en el barroco primero y medio, sirvió de base al de los clavecinistas, los cuales alcanzaron su máximo esplendor en los períodos medio y tardío del barroco. Durante este período, la escuela de organistas tuvo solo una importancia local. La música para conjuntos instrumentales se vio limitada en Francia a la danza, en especial el ballet de cour. La única excepción fue la fantasía polifónica para violas antiguas, que gozó de un breve período de moda durante las primeras décadas del siglo XVII, motivado por el florecimiento del *fancy* en Inglaterra.

El gran desarrollo de la música francesa para laúd fue debido a que se le consideraba el instrumento más noble. Era el instrumento de la nobleza ya que el rey y sus nobles eran tañedores de éste. Mientras los primeros libros para laúd contenían básicamente transcripciones de obras vocales, adaptadas para laúd mediante ornamentaciones idiomáticas, los libros

posteriores presentaron un repertorio instrumental propio. La música para laúd alcanzó su independencia final gracias a las obras de la dinastía Gaultier, familia de virtuosos de este instrumento. De todos ellos destaca **Denis Gaultier (ca. 1603-1672)**. El rasgo estilístico más notable de la música de Gaultier fue el uso de matices tan propios del laúd como los ornamentos y el *style brisé* o estilo quebrado. El sonido del laúd no se prestaba a guiar las voces de la polifonía y necesitaba de una técnica específica que compensase las limitaciones del instrumento. Surge así el estilo quebrado que se caracteriza por notas que alternan rápidamente en diferentes registros que proporcionan la melodía y la armonía (arpegiado). Por otro lado, el laúd, más que ningún instrumento exige el uso de ornamentos de carácter sostenedor en todas las voces. Si bien en la música para laúd renacentista las secciones ornamentadas se escribían en la tablatura, en la tablatura barroca se indicaban por medio de símbolos recientemente inventados. Además de los diferentes símbolos de apoyaturas, de arpegios ascendentes y descendentes, los *tremblements* constituían un grupo especial de ornamentos. Los dos trinos principales se ejecutaban con la mano izquierda, mientras la derecha sólo tañía la cuerda una sola vez.

Los logros alcanzados por Gaultier sobrevivieron en la música para clavicémbalo o clavecín. Los clavecinistas imitaron de manera cuidadosa todos los giros idiomáticos del laúd y ello debido a que éste gozaba de más alto prestigio social. El primer gran representante de la escuela francesa fue **Jacques de Chambonnières (ca. 1602-1672)** clavecinista de la corte francesa cuyo estilo personal dejó su huella en los miembros de la escuela que le siguieron: **Louis Couperin (...-1661)** y **JeanHenry D'Anglebert (1635-1691)**. Sus obras siguen el modelo de las suite para laúd de Gaultier y comprenden tres tipos principales: la alemanda, el courante y la zarabanda, y a veces, una giga. El gran número de courantes con sus doubles ornamentales y otros tipos de danzas usadas con total libertad, demuestran que cada uno de los movimientos de danza era más importante que el orden del ciclo en su totalidad.

La música inglesa durante los períodos de la Commonwealth y la Restauración

La mascarada y la ópera inglesa

El período de formación de la música barroca inglesa tiene lugar durante el reinado de Carlos I (1625-1649). El nuevo estilo no entró en Inglaterra de modo súbito al igual que en los países que importaron el estilo barroco. Por ello en las obras de transición se observa la presencia de conceptos antiguos y nuevos. Al mismo tiempo, las características experimentales del primer barroco italiano no aparecen en Inglaterra con lo que resulta difícil trazar la línea divisoria entre los estilos del primer barroco y el barroco medio.

Los primeros signos drásticos de cambio aparecieron en la música para teatro, donde el uso del recitativo fue un hecho importante. En Inglaterra la forma teatral principal fue la *masque* (mascarada) cortesana y no la ópera como en Italia. Ésta era la diversión exclusiva de la corte y se corresponde, en cierta manera, con el ballet de cour. Giraba alrededor de tres ballets o danzas escénicas: *entry* o entrada, *main dance* o danza principal y *going-off* o salida; su argumento solía tener un carácter alegórico y espectacular, apareciendo enmascarados que actuaban utilizando la mímica. Después de las salidas, estaban los *revels* o jaranas en las que los enmascarados sacaban a las damas nobles del público a bailar una serie de danzas de salón. La función principal de la música consistía en proporcionar la introducción, servir de relleno en las transiciones, acompañar las danzas y apoyar aquellas secciones de diálogo cantado.

Cuando la mascarada como institución cortesana cayó con la subida al poder de Cromwell, era ya una forma pesada y condenada a desaparecer. El período Commonwealth influyó en la vida musical ya que se prohibieron las obras de teatro, las obras musicales pasaron censura y la música en los hogares de las clases medias floreció más que nunca. El estreno de la primera ópera inglesa *The Siege of Rodees* en 1656 no se presentó como ópera sino como representación y a sus cinco actos se les llamó entradas. La música de esta obra ha desaparecido por lo que no podemos saber si en realidad había una distinción entre recitativo y aria, diferencia que entonces se estaba poniendo de moda en Italia. Éste primer intento por crear la ópera inglesa no tuvo consecuencias. Solo más tarde, durante la Restauración, **Blow (ca.1648-1708)** y **Purcell (1659-1695)**, aunque de manera aislada, lo consiguieron.

La música instrumental

El régimen de la Commonwealth actuó de modo indirecto como un factor impulsor en la música instrumental. La música privada escrita para la clase media y la nobleza, floreció de manera insólita, dando como resultado que se imprimiesen más obras que nunca. La música de *consort* para viola y violines ocupó el puesto principal por encima de otras combinaciones instrumentales. La forma predominante son los *fancies* que evolucionaron desde temas austeros semejantes a los del *ricercar*, textura polifónica y complejidad rítmica, hasta convertirse, por influencia de la sonata a trío italiana, en una serie de secciones discontinuas y dramáticamente contrastadas, con tempos y texturas variadas. El *fancy* ocupaba con frecuencia en la suite el lugar del movimiento inicial.

En cuanto a la música de teclado del siglo XVII, no está a la altura de la gran tradición de los virginalistas. En el órgano, tras la orden oficial de destrucción bajo la Commonwealth, será en la Restauración cuando comience un período de construcción de órganos. En cuanto a la música de clavicémbalo consistió en movimientos de danzas independientes, suites de combinaciones libres y arreglos de canciones y de música de cámara instrumental.

Henry Purcell

Su importancia radica en aparecer en una época que le permitió llevar a la cumbre las tendencias divergentes del barroco medio inglés, antes de que la ola del estilo barroco tardío italiano barriese Inglaterra, culminando el trabajo realizado por los madrigalistas ingleses. El objetivo primordial de la música cortesana en Inglaterra era proporcionar entretenimiento sensual y ser un ornamento sonoro. La obsesión de Purcell por crear efectos sensuales se pone de manifiesto con igual importancia en su escritura para coros, en su orquestación, en su tratamiento de la disonancia y en la gracia de sus melodías.

Lo característico de la producción de Purcell es su sorprendente diversidad ya que practicó todos los géneros. Sus obras se pueden dividir en cuatro grupos: antífonas y otras piezas de música sagrada, odas y canciones de bienvenida, composiciones para teatro y música instrumental. De todos los tipos sólo las odas y canciones aparecen de manera continuada en casi todos los momentos de su carrera. Las antífonas pertenecen al primer período y las obras escénicas son producto de los últimos seis años de su vida. Creador moderno y seguidor de la escuela italiana, nunca olvidó la tradición nacional y contrapuntística.

En el ámbito instrumental, además de los *Fancies* es autor de *Sonatas a trío* en las que combina la ciencia de Corelli y la obra de un músico típicamente nacional o inglés. En sus obras para el culto sigue la tradición isabelina, adaptando la música al acento de la lengua inglesa. En 1689 compuso *Dido y Enea* que se convirtió en el símbolo de la ópera inglesa. Su partitura es una obra maestra operística en miniatura: la orquesta consta de cuerdas y continuo, sólo hay cuatro papeles principales y sus tres actos, que incluyen danzas y coros no duran más de una hora. A partir de entonces se orientó hacia el *masque* más al gusto de los ingleses de la época y alternó el canto con diálogos acompañados de música. Algunas de ellas tienen unas secciones musicales tan extensas que se convierten en óperas, destacando: *Diocleciano*, *El rey Arturo*. *La tempestad*, etc.

El barroco tardío en Italia: 1680-1730

La música del barroco tardío se diferencia de la de las fases anteriores del estilo barroco en que está escrita en el idioma de la tonalidad plenamente establecida. La tonalidad no la inventó un solo compositor, ni una sola escuela. Apareció al mismo tiempo en la ópera napolitana y en la música instrumental de la escuela de Bolonia, siendo Rameau quien la codificó en su tratado “Armonía” de 1722. La tonalidad estableció un sistema de gradaciones de las relaciones de los acordes entre un centro tonal, basado en el acorde de tónica, y las otras triadas de la escala diatónica. Ninguno de estos acordes era nuevo, aunque ahora adquieren una nueva función. A este sistema se le conoce por el nombre de armonía funcional.

El establecimiento de la tonalidad llegó también al contrapunto en un proceso que comenzó con Corelli y culminó con Bach. Asimismo la tonalidad sirvió de marco armónico para la creación de grandes formas. El estilo del concierto fue la innovación más importante del barroco tardío.

El concerto grosso y el concierto para solista

El paso decisivo en el desarrollo del concierto lo dieron Corelli y Torelli, ambos pertenecientes a la escuela de Bolonia. **Arcangelo Corelli (1653-1713)** es el creador de la instauración de la tonalidad en el campo de la música instrumental. De sus obras sólo doce *concerti grossi* pertenecen a la forma concierto. Corelli dividía la orquesta en dos grupos, el *tutti* o *concerto grosso* y el *solo* o *concertino*; ambas partes contaban con un continuo propio, lo cual les daba cierta independencia. Para el concertino escogió un trío de cuerdas, llevando así el lenguaje de la sonata a trío a la orquesta. En cuanto a la forma no creó un nuevo esquema, sino que se le limitó a llevar al concierto los dos tipos tradicionales de música de cámara: la sonata de iglesia y la sonata de cámara. De esta manera creó el *concerto da chiesa* y el *concerto da camera*. Los primeros sobrepasan en número a los otros debido a que esta forma estaba justificada por la función de la música antes, después o durante la misa mayor. El concierto de iglesia era más conservador que la sonata en cuanto que tenía cinco o más movimientos entre los que se incluían breves secciones en adagio. Sólo los cuatro últimos conciertos son conciertos de cámara y constan de un preludio y un auténtica suite. En cuanto a la textura musical, la brevedad de las secciones contrastadas y la falta de diferenciación temática, indican que la alternancia entre concerto grosso y concertino, era más el contraste entre un sonido fuerte y otro suave que el de un solo y un tutti musicalmente diferenciados.

Fue **Giuseppe Torelli (1658-1709)** quien estableció la forma del concierto barroco. En sus *Sinfonie a tre e Concerti a quattro* distinguió entre sinfonías y conciertos. Estableció la forma típica del concierto: tres movimientos que siguen el orden allegro-adagio-allegro. Tanto en sus concerti grossi como en sus conciertos orquestales, el primer violín asume la voz principal. Con esto estaba abonando el terreno para el desarrollo del concierto para solista, forma más abundante del concierto barroco. En sus conciertos para solista, por primera vez, el contraste entre tutti y solo se definió musicalmente mediante una figuración virtuosista para el solo y una idea cargada de posibilidades de desarrollo para el tutti. Esta diferenciación temática aparece también en los concerti grossi de Torelli, representando un gran avance sobre la organización primitiva de los conciertos de Corelli.

Tras la muerte de Torelli, el centro que aglutinaba la composición de conciertos pasó de Bolonia a Venecia, donde **Antonio Vivaldi (ca. 1676-1741)**, alumno de Legrenzi, hizo que el concierto para solista alcanzase su cumbre. Los concerti grossi del “monje pelirrojo” se basaban en el concierto para solista por lo que resulta difícil separar las dos formas. Al concertino no le dio el tratamiento de un grupo independiente, según la manera del concerto grosso, sino el de un conjunto de diversos solistas independientes. Sus conciertos dobles, triples o cuádruples se hallan a la mitad del camino entre el concerto grosso y el concierto para solista. Usó gran variedad de combinaciones instrumentales que reflejan la afición veneciana al empleo de efectos coloristas.

Vivaldi estuvo empleado entre 1703 y 1740 como director, compositor, maestro y superintendente general de la música del Pio Ospedale de la Pietà –residencia de caridad que servía de refugio y escuela para niñas en Venecia-. La organización de estos centros era similar a la de los conventos aunque la enseñanza musical formaba parte importante del currículo, siendo sus resultados muy importantes para la vida musical del país. Además, la constante demanda de música nueva hacia que se esperara de Vivaldi oratorios y conciertos nuevos en cada festival de la Pietà, lo que explica la prodigiosa producción de muchos compositores del siglo XVIII y la velocidad con la que trabajaban –Vivaldi compuso una ópera en cinco días-.

Sólo se ha publicado una parte de la inmensa producción de Vivaldi. Más que ningún otro compositor de la época, se dedicó a escribir conciertos excluyendo casi de lleno cualquier otro tipo de música instrumental. En sus colecciones era muy dado a usar títulos caprichosos como *L'Estro Armonico* (El estro armónico), *La Stravaganza o Il Cimento dell'armonia e dell'Invenzione* (La contienda de la armonía y la invención. En ésta última se incluyen varios conciertos programáticos (La tempestad, La caza, El placer) y un grupo de cuatro concerti grossi llamado *Le Stagioni*. Cada estación se describe en un soneto que proporciona el programa del concierto. Aunque a Vivaldi le encantaba imitar de forma ingenua el canto de los pájaros, el murmullo del arroyo, el andar inestable de un borracho, nunca fue esclavo de los programas, manteniendo de manera estricta la estructura formal de la forma ritornelo y sólo se permitía las descripciones en las secciones de los solistas. El programa servía de buen pretexto para el virtuosismo, que en manos de Vivaldi superó al de todos sus predecesores, principalmente en el uso de los arpeggios en los registros más agudos y más graves y en amplios pasajes de escalas.

Vivaldi debe su fama a la simplicidad gestual y a la precisión de sus temas que imitaron todos los compositores de conciertos de la época. Con unos cuantos brochazos era capaz de crear ideas animadas y cargadas de riqueza que, aunque sólo se basaban en unas cuantas pautas, dieron el sello característico a cada uno de sus innumerables conciertos. Con las obras de Vivaldi la forma concierto adquiere su estructura definitiva: ciclo de tres movimientos que excepcionalmente se puede aumentar con una introducción lenta. A medida que la duración de

los movimientos independientes aumentó, los ritornelos del tutti tuvieron una importancia cada vez mayor dentro de la forma. Vivaldi incrementó el número de los tutti a cinco. Existen tres métodos de presentar el material temático del sólo: 1. figuración virtuosista, no relacionada con el tema del tutti, 2. figuración del solista y ampliación del concepto del tutti y 3. concepto del solo diferente del ritornelo. Si Albinoni y Torelli favorecieron el primer método y, a veces, el segundo, Vivaldi insistió en el segundo y, en ocasiones, el tercero. Éste último, parece anticipar el contraste temático que prevalecerá en el período clásico, aunque en Vivaldi si bien las dos ideas son independientes, no se oponen dramáticamente ya que están unidas por la tonalidad y por los ritmos uniformes del estilo de concierto.

Otros compositores rodearon a las tres figuras esenciales del concierto (Corelli, Torelli y Vivaldi) dividiéndose en dos grupos: conservadores y progresistas. Entre los primeros destacan: **Albicastro, Albinoni, Bonporti, Gregori, Mascitti y Alessandro Scarlatti**. Entre los segundos, que imitaron el estilo de concierto de Vivaldi, destacan: **dall'Abaco, Gasparini, Manfredini, Marcello, Montanari, Taglietti, Tassarini y Valentín**.

La sonata para conjunto y la sonata para solista

Los compositores de la escuela de Bolonia ocupaban una posición clave en la música de cámara. Al lado de Corelli destacan: **Giovanni Battista Bassani, Aldrovandini, Alberti y Tomaso Vitali**.

Las obras de Corelli son tan fundamentales para el desarrollo de la música de cámara como para el de la música orquestal. Sus obras incluyen cuatro series de sonatas en trío, dos corresponden a sonatas de iglesia y dos a sonatas de cámara, y otra serie de sonatas para solistas. Cada una de las series está formada por doce sonatas. En sus sonatas de iglesia (con continuo de órgano) estableció la forma normal en cuatro movimientos: lento-rápido-lento-rápido. En los primeros movimientos suele oponer dos voces imitativas a un bajo de movimiento continuo. Los segundos movimientos se inician con un tema de fuga. Los últimos movimientos dependen de la danza: el tercero suele ser una cantilena, en adagio, cuyo ritmo es de zarabanda; el último es casi siempre una giga. Las sonatas de cámara (con continuo de clavicémbalo) se inician con un auténtico preludio y luego presentan dos o tres danzas escritas en homofonía con breves toques contrapuntísticos.

En la generación que siguió a Corelli destacan **Geminiani y Veracini**. Sus sonatas son interesantes en lo relativo a la forma ya que en la última fase de la evolución de la sonata, la clasificación de ésta en religiosa y de cámara perdió sentido debido a que las formas se fundieron entre sí y a que las innovaciones formales de la ópera y el concierto penetraron en la sonata, punto de convergencia universal de todos los estilos.

En cuanto a las obras para teclado, cuya producción había disminuido durante el período del barroco medio, adquirieron nueva importancia durante el barroco tardío italiano. En la primera generación destacan: **Bencini** con quien la composición de fugas en Italia alcanzó su cumbre, **Casini y Alessandro Scarlatti** cuyas obras para teclado son conservadoras al igual que su música orquestal. Su hijo, **Domenico Scarlatti (1685-1757)**, cabeza de la última generación de compositores de música para clavicémbalo, fue un virtuoso tan dotado para este instrumento que las obras que escribió para otros medios parecen insignificantes. De sus obras han sobrevivido unas seiscientas sonatas. Scarlatti no relacionó ningún tipo de composición fija con la sonata. Sus sonatas constan de un solo movimiento y muchas se pueden clasificar como

ejercicios o estudios, ya que se emplean de modo exclusivo uno sólo de los recursos técnicos, como trinos, arpeggios, cruzamientos de manos, amplios saltos de octava, notas repetidas, escalas y trémolos medidos y producidos por la rápida alternancia de las manos en un mismo registro. A la era barroca pertenecen sólo sus sonatas más tempranas en las que elabora una idea y se mantiene la textura polifónica. El futuro clásico se manifiesta en los tipos homofónicos de la melodía, en los temas de contraste dramático y en las zonas tonales. A Scarlatti en sus sonatas politemáticas, le gustaba presentar un segundo tema diferenciado en la dominante menor, característica que llegaría a ser típica de C. P. E. Bach. Mientras sus primeros temas son de textura polifónica, los segundos suelen ser abiertamente homofónicos.

La ópera seria y la ópera buffa; la cantata y la música sacra

La música vocal del barroco tardío recibió su impulso decisivo de la música instrumental con lo que se invirtió la situación de lo que ocurría en el primer barroco. La innovación más notable en el campo de la ópera fue la diferencia entre *opera seria* y *opera buffa*. La primera tuvo su origen en la reforma llevada a cabo por el libretista italiano Zeno (...-1750), que eliminó de los libretos los personajes cómicos y dividió de manera rígida la acción según el contraste entre recitativo y aria. La acción dramática era del recitativo, mientras el aria suponía un momento estático y contemplativo. La forma del texto del aria se concebía en términos musicales según la forma de aria da capo: dos temas en los que el segundo muestra un aspecto del sentimiento en contraste con el primero y una repetición de este último. Los afectos se representaban musicalmente mediante el comienzo de un lema sugerente cuyo desarrollo dominaba toda el aria.

La escuela napolitana pasó a ocupar el primer lugar en Italia con **Alessandro Scarlatti (1660-1725)**. Con sus óperas surgieron dos innovaciones importantes: un notable desarrollo de la homofonía del continuo y el paso del estilo de concierto al aria. La clara separación entre el recitativo *secco* y el aria fue definitiva. El período de madurez de Scarlatti se inicia cuando va a trabajar a Roma y comprende sus óperas más significativas: *Mitridate* 1707, *Tigrane* 1715 y *Griselda* 1729. Las oberturas de las primeras óperas seguían casi sin excepción la pauta marcada por la sonata orquestal para la iglesia dividida en cuatro movimientos. La llamada obertura napolitana deriva del concierto: consta de dos movimientos rápidos y uno lento que ocupa el lugar central, escrito en estilo homofónico; utiliza en el comienzo los tres martillos para afirmar la tónica; establece contrastes entre tutti y solo.

La *ópera buffa* se convirtió en una forma independiente a principios del siglo XVIII. Su nombre deriva del papel del bufón encomendado con frecuencia a la voz grave. Si bien en la ópera italiana del siglo XVII las escenas cómicas eran una característica general, la eliminación de éstas en las óperas serias y su uso exclusivo en los intermedios de carácter burlesco que se interpretaban entre los tres actos fue la primera diferencia que se estableció entre ambas clases. Las características de la ópera buffa son: 1. no es una música vulgar sino culta. La diferencia con la ópera seria está en el argumento. 2. Se crean estereotipos melódicos a base de frases breves y repetitivas de carácter melodioso. 3. Expansión de la homofonía. 4. Mayor intervención del coro. Con **Pergolesi (1710-1736)** la ópera buffa dio su primera obra maestra: *La Serva Padrona*.

La *cantata de cámara* italiana representa la música de cámara más exquisita del barroco tardío. Era música para músicos, en la que el compositor tenía plena libertad para realizar experimentos armónicos y nuevos métodos de composición. En las academias italianas los

poetas improvisaban los textos de las cantatas a las que inmediatamente ponía música un compositor y se pasaba a interpretarlas. En esta práctica destacaron Alessandro Scarlatti y Haendel. Al no representarse en un escenario la cantata dependía en todo momento de la caracterización musical y por ello logró una intensidad musical casi nunca conocida por la ópera.

El oratorio italiano estuvo totalmente influenciado por la ópera del barroco tardío. Sustituto de la ópera durante la cuaresma, tuvo también la reforma llevada a cabo por Zeno en ésta, diferenciándose sólo en el uso ocasional del coro. Destacaron Basan, Alessandro Scarlatti y Pergolesi.

En cuanto a las misas, y a pesar de los progresistas que eran los compositores en las óperas y oratorios, mostraron un estilo retrospectivo con el uso del contrapunto.

El barroco tardío y el estilo rococó en Francia

Música para conjuntos y para clavecín

Al comienzo del barroco tardío, la música para conjuntos instrumentales en Francia se hallaba entre los que defendían la conservación de un estilo nacional y los que abogaban por la sumisión al estilo italiano. El conservadurismo de los compositores franceses se manifestó en su resistencia a aceptar el estilo de concierto italiano. Costó mucho que el concierto entrara en la música francesa ya que la música instrumental había estado tradicionalmente unida a la danza y a la ópera, sin tener un lugar propio. Cuando esto sucedió ocupó un lugar secundario y en cuanto a su desarrollo tuvo una gran influencia de la forma italiana. El estilo austero barroco derivó en el estilo rococó, exageradamente ornamentado, que llegó a su cumbre durante la Regencia y en el reinado de Luis XV. Sólo dos franceses cultivaron el concierto: **Jean Aubert (...-1753)** y **Jean Marie Leclair ((1697-1764)** en cuyas obras tienen una gran influencia de Vivaldi.

Otros compositores hicieron sonatas a trío y sonatas para solista. Destacan los títulos de las obras que están muy relacionados con la música programática. Así por ejemplo **Marais** en una sonata para viola de gamba y continuo describe una operación de vesícula biliar, siendo el máximo exponente de esta característica francesa. El compositor más importante de esta época fue **François Couperin (1668-1733)** destacando por sus obras para clavicémbalo en un estilo puro francés. En cuanto a sus obras de cámara destacan sus *Concerts Royaux*, *Les Nations*, *les Goûts réunis* y *L'Apothéose de Lully* cuyos títulos, al contrario que en sus obras para clave, demuestran su esfuerzo por unir los gustos francés e italiano que en su opinión darían pie a la perfección de la música. Su obra más importante son los cuatro libros de *Pièces de clavecín* formada por suites u ordres cuya longitud abarca desde unas cuantas piezas hasta veinte. Aunque usó las pautas tradicionales de danza, abandonó los nombres de éstas y los sustituyó por otros de carácter caprichoso e incluso por nombres de personajes alegóricos o reales que pretendían ser retratados en la música. Con sus piezas para clave, Couperin acabó con las grandes secuencias del severo estilo barroco y las redujo a breves frases repetitivas típicas del primer rococó. Estas frases, siempre muy ornamentadas, se repiten con frecuencia con motivos coloristas en los diferentes registros del instrumento. La forma que más usó fue el rondeau. Esta forma, favorita de la música francesa, ganó en duración por la repetición del estribillo y no por la extensión de sus partes.

Los tres libros de *Pièces de Clavecin* de **Jean-Philippe Rameau (1683-1764)** resumen toda la evolución de la técnica francesa del clave. En sus prefacios modificó la digitación y el uso de los *agréments* (ornamentos). El autor del Tratado de armonía, subordinó la invención melódica a la invención de progresiones armónicas que dan a sus obras una uniformidad de estructura nueva. Fue el músico francés más importante del siglo XVIII y, prácticamente desconocido hasta la edad de cuarenta años, llamó primeramente la atención como teórico y sólo después como compositor. Atacado por innovador, después fue tildado por los mismos de reaccionario. Su gran ambición fue ganarse la fama como compositor operístico y ello ocurrió cuando entro al servicio de La Pouplinière.

La ópera

En el barroco tardío, la posición dominante que ocupó siempre la música vocal, se debilitó. La ópera se resistió aun más que la música instrumental a aceptar la influencia italiana. El período de tiempo que transcurre entre Lully y Rameau fue testigo de la desintegración de la ópera francesa creada por el primero. Aunque sus óperas se seguían representando, sufrieron cambios debido a uso de exagerado de ornamentos que suavizaron sus rígidas líneas y se adaptaron al estilo rococó.

La ópera francesa vive su fase más gloriosa con Rameau, cuyas óperas representan uno de los más altos logros de toda la música gala. El hecho de que no empezase a componer óperas antes de cumplir cincuenta años explica por qué su primera obra de este género, *Hippolyte et Aricie*, es una obra totalmente madura. Su estreno dio pie a una guerra de manifiestos entre lullistas y rameauistas, la cual acabó en otra guerra, la llamada de los bufones. Aunque Rameau mantuvo la tradición de Lully, dio a sus óperas una intensidad dramática al usar las innovaciones armónicas del barroco tardío. El uso frecuente de acordes de séptima disminuida, denunciado por los lullistas como italiano, del acorde de sexta añadida y de la amplísima gama de sus modulaciones que llegó a abarcar tonalidades con cinco o más alteraciones, casi siempre evitadas en su época, fueron sus recursos más importantes. Por otro lado, dominó la orquestación con mayor habilidad que sus contemporáneos. Abandonó la forma de Lully y concibió sus oberturas como grandes paisajes o como representaciones de acontecimientos (tormentas, terremotos) y daban paso a la ópera sin interrupción. Su orquestación necesita de maderas, trompas e incluso de clarinetes. Los acordes sostenidos de los instrumentos de viento, que suenan al mismo tiempo que pasajes muy rápidos de escala en las cuerdas son muy descriptivos. Los cantantes y los críticos censuraron el papel prepotente de los instrumentos y Rousseau lo ridiculizó cuando dijo que en las óperas de Rameau las voces se limitaban a ser “el acompañamiento del acompañamiento”.

Incluso antes de que la ópera bufa se estableciera en Italia, en Francia se crea como contrapartida cómica de la tragedia lírica, la comedia llamada *Vaudeville*. Al contrario que la ópera bufa, incluía diálogos hablados y su música solía ser de carácter tradicional y tomada de fuentes existentes. Desde 1715, al vaudeville se le conoció también como *ópera comique*, término que tenía una connotación de parodia ya que se aplicaba precisamente a sátiras de óperas serias. Con el tiempo se compuso nueva música para los nuevos textos. El auge de la ópera cómica pertenece al primer período clásico.

La fusión de los estilos nacionales: Bach

La música instrumental en Alemania antes de Bach

Tanto teóricos como compositores del barroco tardío, reconocían la existencia de dos polos en la música de la época: el italiano y el francés. Los recursos armónicos de la tonalidad, el estilo de concierto en la música vocal e instrumental y las formas concierto y sonata de la música pura eran las características del estilo italiano. Las pautas coloristas y programáticas de la música instrumental, la disciplina orquestal, la obertura y la suite de danzas y la ornamentación muy florida de la melodía eran las características del estilo francés. El estilo alemán se caracterizaba por su marcada tendencia a usar una textura sólida de tipo armónico y contrapuntístico. En su papel de mediador entre los dos polos, el estilo alemán contribuyó a la reconciliación de las opuestas técnicas francesa e italiana en una unidad más compleja que culminó con Bach.

En el campo de la música orquestal y de cámara, los alemanes siguieron las pautas italianas y francesas, aunque no fueron meros imitadores ya que asimilaron las formas y las desarrollaron dentro de la armonía y el contrapunto germano. En el campo de la música de teclado ocuparon una posición muy destacada. En Alemania se daba al órgano la más alta categoría en la jerarquía de los instrumentos. Esta predilección por los instrumentos de tecla fue una evolución natural surgido de la tendencia contrapuntística de la música alemana que llegó incluso a someter al violín (el estilo polifónico de ejecución violinística fue una característica esencialmente alemana de todo este período). El paso más importante en la música para teclado fue cuando se llevó a ésta las características de la sonata italiana y la obertura francesa. El primer compositor alemán que utilizó la **sonata** de iglesia italiana en el clavicémbalo fue **Johann Kuhnau (1660-1722)**. Sus sonatas están compuestas de cuatro o cinco movimientos cada una, en las que un estilo de teclado de voces libres alterna con la textura contrapuntística. Algunos de sus movimientos fugados pueden considerarse fugas totalmente desarrolladas. Emplea todas las formas instrumentales desde la danza al preludio coral. La sonata para teclado influyó en otras formas, principalmente en el preludio. Así, Kuhnau en sus preludios resuelve un problema técnico diferente y en este aspecto se relacionan con las sonatas de Scarlatti. Los preludios de Fischer y Krieger también tienen gran libertad rítmica y armónica. Son en estas obras donde se fijan los cimientos sobre los que Bach hará sus preludios.

La **suite** del barroco tardío se conocía en Alemania con el nombre de *partita*. Destacaron **Pachelbel (1653-1706)**, **Krieger, Buxtehude (1637-1707)**, **Böhm (1661-1733)**, **Reinken, Muffat, Hurlebusch y Telemann (1681-1767)**. Incluían en sus suites los cuatro tipos principales de danzas – alemanda, courante, zarabanda y giga- y a veces tenían doubles.

Johann Sebastián Bach

La carrera de **Bach (1685-1750)** fue similar a la de otros compositores de su época en la Alemania luterana. Sirvió como organista en Arnstadt (1703-07) y Mühlhausen (1708-17); fue director musical en la corte de un príncipe en Cöthen (1717-23) y, finalmente, chantre de la escuela de Santo Tomás y director musical en Leipzig (1723-50). Se consideraba a sí mismo un artesano consciente de que realizaba una tarea lo mejor que su capacidad se lo permitía, para satisfacción de sus superiores, para placer y edificación de sus semejante y para gloria de Dios. Fue miembro de la gran familia de los Bach, oriunda de la región de Turingia, familia que en transcurso de seis generaciones, desde 1580 hasta el siglo XIX, produjo un número extraordinario de buenos músicos.

Bach recibió su primera formación musical de su padre y, después de la muerte de éste, de su hermano mayor Johann Christoph, organista y discípulo de Pachelbel. Estudió la música de otros compositores según el método de copiar o arreglar sus partituras, costumbre ésta que conservó durante toda su vida. Fue así como conoció el estilo de los principales compositores de Francia, Alemania e Italia, asimilando las características de cada uno de ellos. El desarrollo musical de Bach estuvo determinado por cinco factores: la tradición artesanal familiar, el método de asimilar todas las fuentes mediante la copia de partituras, el sistema de mecenazgo del siglo XVIII, su propia concepción religiosa acerca de la función del arte y de los deberes del artista y ese elemento personal inexplicable que llamamos genio.

Bach compuso prácticamente en todas las formas de la época, con excepción de la ópera y en su obra podemos distinguir tantos períodos como los, distintos trabajos que desempeño en su vida. Así en Arnstadt, Mühlhausen y Weimar, donde estuvo empleado como organista, compuso la mayor parte de sus obras para éste instrumento. En Cöthen, donde no tuvo nada que ver con la música religiosa, escribió para clave o conjuntos instrumentales, para la enseñanza y el entretenimientos doméstico o cortesano. El período más productivo en materia de cantatas y otras músicas eclesiásticas fue el de sus primeros años en Leipzig, aunque algunas de sus composiciones más importantes para órgano y clave son de este período.

La música instrumental

Obras para órgano: Sus primeras composiciones comprenden preludios, corales, variaciones sobre corales y algunas toccatas y fantasías que por su extensión carácter difuso y exuberancia de ideas, recuerdan las tocatas de Buxtehude. Después transcribió conciertos de Vivaldi para órgano o clave y escribió fugas sobre temas de Corelli y Legrenzi. La consecuencia fue un cambio en el estilo del propio Bach ya que de los italianos aprendió a escribir temas más concisos, a clarificar el esquema armónico y a desarrollar temas mediante un flujo rítmico continuo y darles estructuras formales claras de grandes dimensiones. Destacan los Preludios y fugas, las Sonatas en trío en la que adaptó la sonata en trío italiana para conjunto y convertirla en pieza para un solo ejecutante. Mención especial deben los preludios corales, forma en la que llegó a una gran perfección artística. La antología denominada *Orgelbüchlein* –Pequeño libro para órgano- está formada por breves preludios corales y, aunque no la completó, estaba pensada

para incluir versiones de las melodías corales necesarias para la liturgia del año eclesiástico completo. Además esta antología tiene fines educativos ya que aporta al organista la manera de desarrollar un coral y también para mejorar su técnica de los pedales, que en estos corales está tratado en *obbligato*, es decir, no optativo. Todos los preludios corales presentan la melodía una vez de forma completa, generalmente en la voz aguda y fácilmente reconocible. En algunos aparece en forma de canon y tres en los que aparece con agréments muy elaborados. Las voces acompañantes no se derivan de motivos de la melodía coral, sino que cada cual cuenta por entero con un único motivo independiente. Es en el acompañamiento donde Bach describe las imágenes y el significado del texto del coral. Así por ejemplo en el preludio *Por la caída de Adán todo se ha echado a perder* describe la idea de la caída en un motivo de los pedales en el que va de un acorde consonante a otro disonante para sugerir la entrada en el pecado a partir de la inocencia. En las voces internas las líneas cromáticas sugieren la idea de tentación y las contorsiones de la serpiente.

EJEMPLO 12 ★ *Preludio de coral Durch Adams Fall, de Bach*



Los corales organísticos posteriores son de mayores proporciones y son menos íntimos y subjetivos, sustituyendo los detalles expresivos por un desarrollo puramente musical de ideas.

La música para clave: Es en sus composiciones para clave, al no estar unidas a una tradición local ni a una liturgia, donde Bach muestra sus rasgos más internacionales, el entremezclado de características italianas, francesas y alemanas. Destacan las tocatas y la Fantasia cromática y fuga en re menor que es la mayor obra para clave de Bach escrita en esta forma. La obra más conocida de Bach es la que está constituida por una serie de preludios y fugas llamada *El clave bien temperado*. Tiene dos partes y cada una consta de 24 preludios y fugas que están en cada una de la tonalidades mayores y menores. Esta obra tiene unas intenciones didácticas en tanto que en cada preludio se trata una única tarea técnica y en las fugas se encuentran todas las posibilidades de escritura fugada monotemática: inversiones, canon, aumentación, ... En cuanto a las suites para clave Bach escribió tres series de seis suites cada una: Suites Francesas, Suites Inglesas y las Partitas. Las denominaciones de francesa e inglesa no son de Bach y no tienen significación descriptiva. En ambas, las suites constan de los cuatro movimientos clásicos de danza, allemande, courante, sarabande y gigue, con breves movimientos adicionales entre las dos últimas. Cada una de la suites inglesa se inician con un preludio. En la obra conocida como *Variaciones Goldberg*, Bach resumió otra forma de la música barroca para teclado: el tema con variaciones. El tema es una zarabanda en dos secciones equilibradas cuyo bajo fundamental y estructura armónica se conservan en las treinta variaciones. A su vez las variaciones forman grupos de tres, siendo la última de cada grupo un canon. Los cánones están situados a intervalos sucesivos desde el unísono a la novena. La última variación cambia y es un *quodlibet* (término latino que significa lo que queráis), mezcla de dos melodías y canciones populares combinadas en contrapunto por encima de un bajo fundamental y tras ella el tema se repite da capo.

Obras para violín y violoncello solos: Bach escribió seis sonatas y partitas para violín solo y seis suites para violoncello solo y una sonata para flauta sola. En estas obras demostró su capacidad para crear la ilusión de una textura armónica y contrapuntística mediante el uso de cuerdas múltiples o líneas melódicas que sugieren un juego entre las voces independientes. La Chacona de la Partita para violín solo en re menor es una de sus obras más célebres en esta forma.

Sonatas para conjunto: Las principales obras de cámara son las sonatas para violín y clave, para viola de gamba y clave y para flauta y clave. La mayoría de estas obras tienen cuatro movimientos en el orden lento-rápido-lento-rápido, como la sonata da chiesa. Además, la mayor parte de ellas son sonatas en trío, puesto que a menudo la parte para la mano derecha del clave está concebida como una línea melódica individual, que forma un dúo en contrapunto con la melodía del otro instrumento, mientras la mano izquierda toca el bajo continuo.

Conciertos: Los seis conciertos que Bach compuso en Cöthen y dedicó al margrave de Brandenburgo suponen la mejor síntesis entre los estilos italiano y alemán. En ellos adoptó el orden en tres movimientos, rápido-lento-rápido, ritmos de impulso constante, forma con ritornello en los movimientos allegros e intervención de instrumentos solistas en diversas combinaciones. También escribió dos conciertos para violín solista y orquesta, uno para dos violines y orquesta y fue el primero en hacer conciertos para clave y orquesta: siete para uno, tres para dos claves, dos para tres claves y una para cuatro (este último es una transcripción de un concierto de Vivaldi para cuatro violines).

La música vocal

Cantatas: En 1723 fue nombrado chantre de Santo Tomás y director de música de Leipzig y sus deberes incluían cuatro horas de enseñanza diarias y preparar música para los servicios eclesiásticos. Se comprometió a llevar una vida ejemplarmente religiosa y a no abandonar la ciudad sin permiso del alcalde. La cantata sagrada tenía un papel destacado en la liturgia luterana en Leipzig. A menudo su tema estaba vinculado al contenido del Evangelio, a cuya lectura seguía en el orden del servicio. En total las iglesias de Leipzig necesitaban 58 cantatas al año, además de música para la pasión del viernes santo, magnificats y vísperas, una cantata anual para la toma de posesión del consejo municipal y música ocasional como motetes fúnebres y cantatas nupciales, para los cuales el chantre recibía honorarios adicionales. Entre 1723 y 1729, Bach compuso cuatro ciclos completos de cantatas, de carácter anual. Se conservan aproximadamente 200 cantatas, algunas de ellas nuevas y otras elaboradas de piezas anteriores. En las cantatas tempranas, las imágenes del texto fluyen en una música de intensa expresión dramática y formas variadas. Las cantatas de Leipzig tienen sentimientos menos subjetivos y su estructura es más regular. En general, hay un predominio de la cantata coral, hecho que viene de la intención de Bach de hacer que su música sirviese a la liturgia. Basó todo el texto de la cantata en la letra del coral. La primera estrofa tiene la forma de una gran fantasía de coral y la última la de una sencilla pieza a cuatro partes. Las estrofas intermedias del coral o se mantenían o se parafraseaban en forma de recitativo y aria. De este modo, la unidad de la cantata estaba producida por el texto y la melodía del coral. El intercambio de los medios instrumental y vocal junto a la presencia constante de la melodía del coral son las características más importantes de la cantata coral. Así encontramos recitativos de coral, arias de coral, conciertos de coral, chaconas de coral, *sinfonie* de coral y corales de órgano en forma vocal. Bach compuso también cantatas profanas a las que tituló *drama per musica* que fueron

compuestos para diversas ocasiones. Frecuentemente en estas cantatas utilizó parte de la música que había usado con los textos religiosos.

Motetes: En la época de Bach, la palabra motete significaba una composición para coro, generalmente en estilo contrapuntístico, sin partes instrumentales en obbligato y con texto bíblico o de corales. Se utilizaban como introducciones al servicio y era relativamente breves. Los seis motetes de Bach que han sobrevivido fueron escritos para ocasiones particulares como servicios conmemorativos, cumpleaños y funerales. Se trata de obras extensas y cuatro de ellas son para doble coro. Las partes vocales están completas en sí mismas, pero no cabe duda de que se las cantaban duplicadas por instrumentos.

Las pasiones: La culminación de la obra de Bach como músico religioso la alcanzó con sus musicalizaciones de la Pasión, según San Juan y San Mateo. Ambas suponen la cima de la tradición del norte de Alemania de poner música a la pasión evangélica según el estilo del oratorio. La Pasión según San Mateo es la apoteosis de la música luterana. Su texto pertenece al Evangelio de San Mateo, narrado en recitativos solísticos y coros, mezclado con corales, un dúo y numerosas arias que se hallan precedidas de recitativos ariosos. El *coral de la pasión* aparece cinco veces en diferentes tonalidades y con distintas armonizaciones a cuatro voces. El autor de los recitativos y arias agregados fue C.F. Henrici, conocido por el seudónimo de Picander, poeta que también suministró a Bach muchos textos de sus cantatas. Aunque Bach jamás escribió una ópera, sin embargo el lenguaje, las formas y el espíritu de la ópera están presentes en las dos pasiones.

Misa en Si menor: Bach no creó esta misa como una obra unitaria, sino que reunió diferentes movimientos entre 1747 y 1749 a partir de piezas compuestas con anterioridad. Esta costumbre de reelaborar música compuesta con anterioridad para nuevas situaciones era consecuencia de la rapidez con que tenía que cumplir sus deberes. Sin embargo, en este caso la meta fue hacer algo más grande y universal, elevando a la categoría de importantes todos los movimientos de la misa.