

El estilo barroco

El término fue originariamente empleado en sentido peyorativo para designar un estilo particular en el campo de las artes. Su origen podría provenir del francés *baroque* (extravagante), aunque la verdadera etimología se presenta algo esquiva, pues hay quienes hacen proceder el vocablo del italiano *barocco*, argumentación rebuscada usada en el silogismo por los escolásticos, mientras otros mencionan el español *barrueco*, utilizado para designar una perla deforme.

El término, aplicado a la música, aparece en el siglo XVIII en Francia. Fue en 1746, vale decir cuando el período que hoy llamamos con ese nombre llega a su fin, cuando el filósofo Antoine Pluche utilizó la palabra para caracterizar el estilo de ejecución de un violinista. A su juicio, dicho músico buscaba sorprender al auditorio con un superficial despliegue virtuosístico, lo cual para Pluche era “arrancar del fondo del mar perlas barrocas cuando pueden encontrarse diamantes en la superficie de la tierra”.

En 1768, Jean-Jacques Rousseau escribía en su *Dictionnaire de musique* la siguiente definición: “Música barroca es aquella en la cual la armonía es confusa, cargada de modulaciones y disonancias, la melodía es áspera y poco natural, la entonación difícil y el movimiento insistente. Parece que el término viene del *barocco* de los logistas”.

Quizá como una revancha por habersele aplicado un adjetivo menospreciado, este movimiento artístico, su definición, sus constantes, su extensión temporal han dado más de un dolor de cabeza a los teóricos. De una manera general, suelen fijarse sus límites entre 1600 y 1750. En el dominio de las artes plásticas, la expresión define la característica actitud estilística del siglo XVII, originada en Roma hacia 1630 y representada por tres figuras prominentes: Gian Lorenzo Bernini en la escultura y

arquitectura; Pietro da Cortona en pintura y arquitectura y Francesco Borromini en la invención de estructuras arquitectónicas.

Considerado como continuación del Renacimiento, ya que se basó en el estudio de los grandes maestros del siglo XVI, la nueva época comparte con ellos una visión sintética del espacio a través de la perspectiva y el predominio de un motivo central al que se subordinan los demás elementos. Pero en cambio se opuso al ideal clasicista a través de un dinamismo exacerbado para traducir lo ilimitado y lo infinito, y también con su sentido de la forma abierta y el cultivo de efectos dramáticos mediante el movimiento de masas y sus fuertes contrastes de luz y sombra.

La arquitectura barroca es definida por exageración de la monumentalidad, superficies ondulantes, trabazones y, en las pinturas murales, por su gusto por la teatralidad, complicadas estructuras y dramático dinamismo.

La denominación del arte del siglo XVII bajo el nombre de Barroco es moderna, pues el concepto fue aplicado en el siglo XVIII, cuando aparece por primera vez, referido exclusivamente a aquellos fenómenos que eran sentidos, conforme a la teoría del arte clasicista de entonces, como desmesurados, confusos y extravagantes. Y casi hasta fines del siglo XIX prevaleció este concepto.

Según los puntos de vista de la teoría neoclásica, con Winckelmann, Lessing y Goethe, ese estilo es rechazable a causa de su "falta de reglas" y de su "capricho". A este concepto se suma el del historiador suizo Jacob Burckhardt. Por su parte Benedetto Croce, más próximo a nuestro tiempo, le atribuye un mero significado estético de "no estilo".

En realidad, el cambio en la interpretación y valoración del arte barroco en el sentido actual es una hazaña realizada principalmente por Wölfflin y Riegle, mientras en música recibe su estudio pionero, como concepción amplia de la música de ese período, de Manfred Bukofzer, con su obra *Music in the Baroque Era* (1947), hoy traducida a todos los idiomas.

La música barroca y sus tres períodos

Es Bukofzer quien establece las diferencias entre la música del Renacimiento y la del Barroco, lo cual podría ser resumido en los siguientes puntos:

1) A comienzos del Barroco el estilo antiguo no es descartado sino conservado como un segundo lenguaje, el cual se adapta especialmente a la música sagrada. Por tanto, conviven el estilo *antiguo* y el *moderno*. El primero tiene a Palestrina como figura paradigmática y en la época barroca se considera indispensable en la enseñanza académica; es decir, en la formación del compositor. Pero, una vez adquiridos sus conocimientos, el músico es libre para elegir entre ese estilo y el moderno, con la monodia acompañada, que se le ofrece como vehículo de la expresión espontánea y de la sensibilidad dramática de la nueva época.

2) La relación de música y palabra es el aspecto fundamental que origina el cambio de textura, porque mientras el Renacimiento traducía simbólicamente los sentimientos expresados por las palabras, que no eran comprensibles a causa de la escritura polifónica, el Barroco busca que el texto sea absolutamente comprendido. Sólo así era posible traducir pasiones extremas, desde el dolor más violento a la más exuberante alegría. Así se crea el *recitativo*, donde la música está totalmente sometida a las palabras, que imponen su propio ritmo. Esto significa que mientras en la vocalidad del Renacimiento todas las voces son equivalentes, en el Barroco se da su polaridad, con predominio de la voz superior, que lleva el texto. Y si se trata de música instrumental, los llamados instrumentos *fundamentales* (laúd, tiorba, viola *da gamba*) llevan el continuo, mientras los *ornamentales* (los melódicos, como violín o flauta) llevan la melodía. Las partes intermedias son rellenadas por el *continuista*, que improvisa.

3) En cuanto a la melodía misma, difiere de la renacentista por su estructura interna y por su ritmo. El nuevo tratamiento de la disonancia permite al Barroco crear una línea melódica mucho más libre que la renacentista, donde la melodía se veía restringida por las reglas que imponían su curso. Desde el punto de vista del ritmo, éste adquiere ahora una gran variedad, por medio de una declamación libre y pulsaciones mecánicas.

4) Digamos por último que los modos eclesiásticos terminarán por ser liquidados hasta llegar, tras las experiencias de armonía pretonal, al imperio de la *tonalidad*. Esto significa un nuevo sistema de relaciones entre los acordes fundado en la atracción hacia un centro tonal. La tónica sirve de centro de gravedad a los otros acordes.

Pero, más allá de todas estas precisiones técnicas, todavía falta aludir a una decisiva novedad en el terreno de la música barroca, y es la del llamado *stile concertato*. Oponiéndose al estilo polifónico, donde las voces, a pesar de su independencia, se funden en un conjunto homogéneo, el *stile concertato* indica que cada una de las partes que intervienen en la composición (canto e instrumentos, o diferentes instrumentos o grupos de ellos) “conciertan” —es decir, se hacen escuchar simultáneamente—, pero sin perder su personalidad. Monteverdi dará ya en 1607 un magnífico ejemplo en el aria de *Orfeo Possente spirito*, donde la voz, acompañada por el continuo, concierta con instrumentos diferentes en cada estrofa.

Pero téngase en cuenta que el Barroco es un movimiento demasiado extenso (un siglo y medio) y resulta peligroso generalizar, pues lo que ocurre en las décadas terminales del período es diferente de lo que sucedía en sus tramos iniciales, y viceversa. De ahí que se haya adoptado la clasificación de Bukofzer en tres estadios: bajo, medio y alto Barroco. La primera etapa se extiende entre 1580 y 1630 y aparece signada por dos actitudes dominantes: rechazo del contrapunto en terreno vocal (aunque subsiste en la música religiosa y en la instrumental) y representación violenta de palabras a causa de la expresividad y libertad rítmica del recitativo. En esos años se advierte un gusto extraordinario por la disonancia, como puede advertirse en Cipriano de Rore y en los madrigalistas italianos Luca Marenzio, Carlo Gesualdo y Claudio Monteverdi. La armonía es todavía experimental y pretonal. En terreno instrumental no se componen aún obras de grandes dimensiones y las formas presentan

muchas secciones. Los músicos-tipo del bajo Barroco son Giovanni Gabrieli, Monteverdi, Girolamo Frescobaldi y Heinrich Schütz.

El Barroco medio abarca de 1630 a 1680. Es el que asiste a la expansión de la ópera dentro de Italia y en el resto de Europa y ve afirmarse la cantata y el oratorio. Ya la distinción entre aria y recitativo adquiere realidad. En esta etapa vuelve a afirmarse la escritura contrapuntística, que, ya se vio, no había desaparecido del todo, para encontrar su propio camino. Los modos se limitan al mayor y menor y hay una restricción de la liberalidad de la disonancia. Ahora la música vocal y la instrumental adquieren análoga importancia. Sus figuras representativas son Luigi Rossi, Giacomo Carissimi, Jean-Baptiste Lully y Henry Purcell.

En el alto Barroco, que se extiende entre 1680 y 1730, aunque en Alemania se prolonga hasta 1750, la tonalidad está sólidamente establecida. La técnica contrapuntística se halla en su apogeo, aunque completamente dominada por la armonía tonal. Esto significa que sus voces ya no se mueven con la independencia con que lo hacían en el Renacimiento, sino que ahora deben atender al encuentro vertical para “acordar” armónicamente. Las formas instrumentales adquieren en este período dimensiones más amplias. Es la etapa de plenitud del *concerto* y con él del estilo concertante, lo que explica la importancia dada a la rítmica mecánica. Los préstamos entre lenguaje instrumental y vocal son numerosos: las voces imitan las posibilidades de los instrumentos (en particular del violín) y éstos buscan “cantar” como la voz. Sus grandes representantes son Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi, François Couperin, Alessandro Scarlatti, Domenico Scarlatti, Jean Phillippe Rameau, Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Händel.

CAPÍTULO 28

El nacimiento de la ópera

Llega al mundo bajo los mejores auspicios, acunada en Florencia, ciudad elegida de los dioses. Tras el núcleo de intelectuales y artistas en torno del conde Bardi, donde queda gestado el estilo monódico acompañado a través de la práctica del madrigal, otra *camerata* pasará a ocupar el primado, cuando Bardi caiga en desgracia política y deba exiliarse en Roma, en 1592. Pero la Camerata Bardi nunca había hablado de nada que hiciera presagiar el nacimiento de la ópera, ocurrido años después. Fue otro gran señor, del partido opuesto, Jacopo Corsi, quien resolvió hacer de su salón una *camerata* rival. Animador del grupo formado por Corsi fue Emilio de Cavalieri (c. 1550-1618), compositor experto en espectáculos, que había llegado desde Roma para actuar como superintendente de las artes de los Médici. Lo acompañaban el poeta Ottavio Rinuccini y el cantante y compositor Jacopo Peri (1561-1633), antiguo alumno de Giulio Caccini (1550-1618), músico ligado a la primera *camerata*. Se afirma que también Claudio Monteverdi, músico del duque de Mantua, frecuentó alguna vez la Camerata Corsi. Pues bien, es aquí, y no en el grupo Bardi, donde se preparó el nacimiento de la ópera, aunque aprovechando, claro está, las experiencias de declamación musical realizadas en Bardi, con vistas a la reforma del madrigal.

La hipótesis de que el influjo más directo que lleva a la concreción de un espectáculo teatral totalmente musicalizado, parte de la práctica de introducir música en la representación de pastorales es atendible. Al comienzo, canto e instrumentos amenizaban los entreactos; luego comenzó la música misma a intervenir dentro de la pastoral. De ahí a musicalizarla totalmente, siguiendo la teoría de que así declamaban los griegos sus tragedias y comedias, hay un solo paso, pero un paso que sólo los italianos, con su formidable fantasía y su calidad de grandes

transfiguradores de la realidad, mantenida intacta en el curso de siglos, podían atravesarlo sin graves dificultades. Que se sufra y se muera cantando no es una arbitrariedad absurda del arte. Por el contrario, es algo así como una *summa artis* en la que se expresa un ser humano acongojado, en un lenguaje al que la música, el canto, permiten trascender lo personal, más allá de las formas prosaicas de la expresión cotidiana. La ópera se manifiesta como un reflejo espiritual de los más profundos anhelos y sentimientos de la vida.

Tras tempranos ejemplos de Cavalieri y de Jacopo Peri, hoy extraviados, corresponde a la *Eurídice* de Peri (1600) iniciar el género, al que sólo siete años después llevará Monteverdi a su primera cima, impresionante en su belleza y su hondura expresiva, a través de *Orfeo* (1607). El recitativo monteverdiano, silábico como el de Peri, evita los adornos de Caccini, en aras de un mayor realismo y buscando transmitir la pasión en un estilo que asemeje al habla. Pero si Monteverdi se reserva el recitativo dramático para los momentos fundamentales, admirables en su verdad humana e intensidad, busca la diversidad a través de las piezas instrumentales, de los *ariosos* (de mayor vuelo melódico que el recitativo, pero con forma abierta como éste) y las arias, que responden a una gran variedad de tipos. Los coros muestran la suprema maestría monteverdiana en el terreno del madrigal, ahora con sus voces dobladas por instrumentos y el continuo, como síntoma de los nuevos tiempos.

Unos cuarenta y cinco instrumentos, de cuerdas y vientos, convierten *Orfeo* en un prodigio de colores y en modelo del modo como el timbre de un instrumento puede prestarse para determinados sentimientos. En realidad, *Orfeo* marca una era. En 1607, ya está casi todo dicho. El género se ha hecho maduro en apenas siete años, en virtud de la dimensión inconmensurable del genio de su autor.