



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO.



Escuela Nacional de Música

NOTAS AL PROGRAMA

**BACH Y PERGOLESI**  
**Dos mundos vocales del barroco tardío**

Que para obtener el título de

LICENCIADO EN CANTO

presenta:

LILIANA MARGARITA REYES BUNEDER

Asesor de tesis y profesor de área:

LIC. ALFREDO MENDOZA MENDOZA

México D.F.  
junio de 2014



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

***A mi abuelita Margarita:***

*Por inculcarme el gusto  
por la Música y el canto.*

***A mi Mamá:***

*Por cantarme desde pequeña.  
y por todo su apoyo a lo largo  
de mi carrera y de mi vida.*

***A Alejandro:***

*Por su gran amor y apoyo.  
y por mostrarme el  
camino que quiero seguir  
dentro de la música.*

## Programa de concierto:

### BACH Y PERGOLESI

#### Dos mundos vocales del barroco tardío

##### “Cantata 51. Jauchzet Gott in allen Landen”

J. S. Bach.

1. Aria. Allegro..... “Jauchzet Gott in allen Landen”.
2. Recitativo. Larghetto..... “Wir beten zu dem tempel an”.
3. Aria. Andante..... “Höchster, mache deine Güte” .
4. Choral. Moderato..... “Sei Lob und Preis mit Ehren”.
5. Alleluja. Allegro..... “Alleluja”.

### INTERMEDIO

##### “La Serva Padrona”

Intermezzi en dos actos.

G. B. Pergolesi.

#### INTERMEZZO PRIMO.

1. Introduzione..... “Aspetare e non venire”.
2. Recitativo..... “Quest’e per me disgrazia”.
3. Aria..... “Sempre in contrasti”.
4. Recitativo..... “In somma delle somme”.
5. Aria..... “Stizzoso, mio stizzoso”.
6. Recitativo..... “Beníssimo. Hai tu inteso?”.
7. Duetto..... “Lo conosco a quegli occhietti”.

#### INTERMEZZO SECONDO.

1. Recitativo..... “Or che fatto ti sei dalla mia parte”
2. Aria..... “A Serpina penserete”.
3. Recitativo..... “Ah! Quanto mi sa male”.
4. Aria..... “Son imbrogliato io già”.
5. Recitativo..... “Favorisca, signor”
6. Duetto..... “Per te ho nel core”.
7. Finale..... “Contento tu sarai”.

# INDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	6
<b>CAPÍTULO I. LA ERA DEL BARROCO</b>	8
A. Política y sociedad	8
B. Cultura	11
1. La filosofía	13
2. La ciencia	14
3. Las bellas artes	15
<b>CAPÍTULO II. LA MÚSICA BARROCA</b>	23
A. Antecedentes	23
B. Evolución	25
1. Características generales	27
2. El barroco tardío	28
C. Retórica	30
D. Música vocal	34
1. El bel canto	34
2. La música sacra	36
3. La música de cámara	39
<b>CAPÍTULO III. LA CANTATA</b>	42
A. Cantata de cámara	42
B. Cantata sacra	44
<b>CAPÍTULO IV. CANTATA BWV 51, <i>Jauchzet Gott in allen Landen.</i></b>	47
A. Johann Sebastian Bach	47
B. La cantata en Bach	53
C. Cantata 51	55
1. Contexto	55
2. Análisis	59
<b>CAPÍTULO V. LA ÓPERA</b>	74
A. La ópera en el siglo XVII.	74
B. La ópera en el siglo XVIII.	75
1. El melodrama de Zeno y Metastasio.	76
2. El aria.	77
3. Tipología de la <i>opera in musica</i> .	79
4. El melodrama de Alessandro Scarlatti y los maestros italianos.	81
5. La ópera fuera de Italia.	83
<b>CAPÍTULO VI. INTERMEZZO <i>La serva padrona.</i></b>	87
A. Giovanni Battista Pergolesi	87
B. La ópera en Pergolesi	90
C. La serva padrona	90

1. Contexto	90
2. Análisis	93
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	105
<b>ANEXOS</b>	108
I. Terminología sobre las cantatas	
II. Figuras musicales	
III. Libreto de <i>La serva padrona</i>	

# INTRODUCCIÓN

*La música barroca ha resurgido desde su tiempo  
para hacernos fantasear con sus formas...*

En este trabajo se comentan dos obras vocales muy significativas del período barroco tardío: la Cantata 51, *Jauchzet Gott in allen Landen* (1730), de **Johann Sebastian Bach** (1685-1750), y el *intermezzo La serva padrona* (1733) de **Giovanni Battista Pergolesi** (1710-1736).

Estos dos grandes compositores coincidieron en un periodo de tiempo muy corto, pero vivieron momentos y ambientes muy diversos. Bach, alemán, reconocido (junto con Haendel) como exponente máximo del barroco, lo vive tanto en su auge como en su ocaso; en cambio, al italiano Pergolesi le toca el período de transición, cuando apunta ya el estilo galante. El primero, a lo largo de sesenta y cinco años de vida y de un constante estudio de las escuelas de su época (italiana, francesa, alemana e inglesa), descuella por la calidad y cantidad de su producción en el concierto y la música para clavecín (dentro de los géneros profanos), así como en la música para órgano, el oratorio y la cantata sacra luterana (dentro del ámbito religioso). El segundo, formado en la escuela napolitana, durante su breve existencia (veintiséis años) debe su fama a unas pocas de las obras que escribió en un período de sólo seis años (1731-1736), ante todo sus óperas bufas e *intermezzi* (con *La serva padrona* a la cabeza), además de sus piezas religiosas *Stabat Mater* y *Salve Regina*.

Las dos composiciones aquí comentadas muestran la fuerte personalidad musical de sus autores y ejemplifican la variedad de géneros, formas y estilos del barroco tardío. La **Cantata 51, *Jauchzet Gott in allen Landen***, de 1730, concilia la forma y la escritura contrapuntística de la cantata sacra luterana con la estructura del *aria col da capo* y el virtuosismo vocal entonces de moda en la ópera italiana; el *intermezzo La serva padrona*, de 1733, muestra el nuevo cauce que se abre en Italia para el melodrama, contraponiendo a la artificialidad, formalismo y rigidez de la ópera seria la naturalidad, espontaneidad y flexibilidad de la ópera bufa.

Ciertamente en esos años, Bach (cuya música comienza a parecer ya anticuada y difícil, ante la *galantería* o “naturalidad” en boga) critica el nuevo estilo por “dionisiaco”, falto de intelecto y excesivamente inclinado a la expresión de las pasiones, es decir, tan radicalmente opuesto al suyo (el “apolíneo”) que es objeto de burla en su Cantata 201, *El Concurso entre Febo y Pan*.

Sin embargo, ese mismo estilo, destinado al entretenimiento, es el que permitirá el desarrollo de la ópera bufa; y ¿qué sería del mundo sin la gracia de *Las bodas de Fígaro* de Mozart, joya musical y teatral, además de crítica implacable de las costumbres de la aristocracia, o sin la simpatía de *La serva padrona*, modelo de ligereza y sencillez, a la vez que comedia genial, con su suave ironía sobre el machismo y el clasismo? Curiosamente este modesto *intermezzo* (entremés), escrito para sólo dos cantantes y prácticamente desprovisto de elementos escenográficos, es considerado como cumbre de la ópera cómica sentimental de principios del siglo XVIII. Con la transparencia de sus arias y dúos, y su manejo fluido y eficaz del recitativo (gran acierto del libretista e incentivo para un fino trabajo actoral), el autor logra una caracterización sorprendente de los personajes y de las distintas situaciones, produciendo un efecto a la vez conmovedor y picante, amable e irónico, pícaro e impertinente.

Por su parte, la Cantata 51 de Bach, con el vocalismo virtuosístico de sus arias, el carácter armónico del recitativo y de la segunda aria, y el empleo, en el *Alleluia* final, del “duo de moda” (trompeta y voz, compitiendo en maravillosa sincronía), muestra la influencia de la ópera seria italiana, llena por una parte de alardes técnicos y, por la otra, preocupada por la expresión retórica de los afectos. No casualmente Bach adaptaría más tarde al alemán (como Salmo 51, *Tilge, Höchster, meine Sünden*, BWV 1083) el *Stabat Mater* de Pergolesi, que refleja plenamente la destreza y la expresividad alcanzada entonces por la escuela napolitana.

Se trata, pues, de dos obras emblemáticas de su tiempo, justamente célebres y además vigentes en el repertorio vocal de nuestros días. Desglosar sus particularidades, situarlas en su contexto histórico y artístico, y con ello permitir al intérprete y al oyente entenderlas mejor, es la intención del presente trabajo.



# CAPÍTULO I

## LA ERA DEL BARROCO

El barroco se suele situar entre los años 1600 y 1750, es decir, en un lapso de siglo y medio. Dado el tema de este trabajo, que se ubica en el barroco tardío, aquí se hará referencia sólo a los acontecimientos más notables —tanto del ámbito político-social como del cultural— para enmarcar la actividad de los compositores estudiados. Por lo tanto, esta exposición se concentrará en Europa occidental, y especialmente en Alemania e Italia, durante la vida de J. S. Bach (1685-1750).

### A. POLÍTICA Y SOCIEDAD

El siglo XVII fue la era de la revolución científica, el cambio de orientación más importante en la historia de la ciencia. Sin embargo, a la par con ella, en el ámbito religioso se refuerza el poder de la Inquisición y se mantienen los excesivos privilegios de los grandes dignatarios eclesiásticos, mientras en la esfera socio-política se sufre el poder absoluto de los reyes, el lujo excesivo de los nobles y la explotación desmedida de las clases más bajas mediante el cobro de impuestos ordinarios y extraordinarios para sustentar tanto el ocio de la nobleza y el alto clero como las frecuentes guerras entre los estados.

Se desata una serie de conflictos, el más grave de los cuales es la **Guerra de los Treinta Años**, que comienza como disputa religiosa entre los principados germánicos y acaba por enfrentar a varias naciones. Última de las guerras religiosas, fue inicialmente un conflicto, dentro del Sacro Imperio Romano Germánico, entre los estados partidarios de la Reforma y los partidarios de la Contrarreforma, pero con la intervención paulatina de las distintas potencias europeas se convirtió en una guerra general, representando un punto culminante de la rivalidad entre los Borbones (Francia) y los Habsburgo (imperio español y principados alemanes, con Austria a la cabeza) por la hegemonía en Europa. No obstante la paz alcanzada, se producirán en años posteriores nuevas guerras entre ambas dinastías.

El mayor impacto de esta guerra es la total devastación de territorios enteros. Alemania y Bohemia quedan muy dañadas y con una población significativamente reducida (hasta en un 30%). Tan sólo los ejércitos suecos destruyen en Alemania 2,000 castillos, 18,000 villas y 1,500 aldeas.

El tratado de Westfalia ratifica la cláusula de paz religiosa de Augsburgo, con lo cual se estabilizan las relaciones entre protestantismo y catolicismo, pero también se relaja la estructura interna del Sacro Imperio Romano Germánico, ahora fragmentado en gran número de estados, entre los cuales Austria y Brandeburgo son los más importantes; los príncipes y autoridades regionales adquieren soberanía propia. Se reconoce como países libres a la Confederación Helvética (Suiza) y las Provincias Unidas (Holanda). Se desvanece la supremacía de la casa de Austria, España pierde su hegemonía, Suecia y Holanda asumen categoría de grandes potencias y Francia se convierte en la primera nación de Europa.

En el siglo XVIII, el **Siglo de las Luces**, continúa el poder absoluto, ahora como “despotismo ilustrado”. La época tendrá el sello francés en la diplomacia y la cultura, aunque otras potencias se hallen presentes en la escena europea: el imperio austríaco y el imperio ruso, que apenas a comienzos del siglo comienza a figurar en la escena internacional. Inglaterra, aunque inmersa en conflictos internos, sigue creciendo como potencia colonial, ante todo con sus dominios americanos, e interviene en la Guerra de Sucesión Española para contrarrestar el expansionismo de Luis XIV. Mientras tanto, Prusia, a través del fortalecimiento de su ejército, comienza a desempeñar un rol de importancia.

La época de Bach y Haendel se inicia bajo el signo de Luis XIV, el Rey Sol, soberano teórico del absolutismo, de la *grandeur* como sistema político y estímulo económico, y se cierra bajo el signo de Federico II el Grande, rey de Prusia, teórico del arte militar y dueño de Europa. Ambos se vinculan mediante la cultura (francesa también para Federico II) y especialmente por la música. Luis XIV fue experto bailarín y creó instituciones que permitieron a la música francesa desarrollar un estilo propio y llegar a la cumbre. Federico II, no sólo melómano y mecenas sino también hábil compositor y excelente flautista (discípulo de Quantz, el flautista más importante del siglo XVIII), fue uno de los soberanos ilustrados que hicieron de la música el decorado principal de su corte.

La era está marcada principalmente por el tratado de Utrecht (1713), que pone fin a la **Guerra de Sucesión Española**, y el de Aquisgrán (1748), que acaba con la **Guerra de Sucesión Austríaca**.

**La Guerra de Sucesión española** (1701-1713) fue un conflicto internacional que tuvo como causa la muerte sin descendencia de Carlos II de España, último representante de la Casa de Habsburgo, y como consecuencia la instauración de la Casa de Borbón en el trono de España. Tanto el rey de Francia, Luis XIV, de la casa de Borbón, como el emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, Leopoldo I de Austria, de la casa de Habsburgo, alegaban derechos a la sucesión española. Para la monarquía hispánica las principales consecuencias fueron la pérdida de sus posesiones europeas y la desaparición de la Corona de Aragón, que puso fin al modelo de monarquía compuesta de los Habsburgo españoles.

**La Guerra de Sucesión Austríaca** (1740-1748) fue desatada por la rivalidad entre Francia y Austria sobre la sucesión de Carlos VI, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico y padre de María Teresa de Austria, cuyos derechos al trono fueron cuestionados por Francia, que apoyaba al elector bávaro Carlos Alberto. Federico II de Prusia, aprovechó la situación para arrebatar a Austria la región polaca de Silesia. Finalmente, María Teresa, con el apoyo de Hungría, logró afianzarse en el trono, pero no logró recuperar Silesia y tuvo que ceder sus posesiones en Parma, Piacenza y el poniente de Lombardía.

Estas crisis europeas —de las que sólo pudo librarse Inglaterra, dotada de un parlamento responsable y libre— no pudieron solucionarse mediante la diplomacia y llevaron a conflictos que, además de resultar muy ruinosos tanto para los vencidos como para los vencedores, dañaron gravemente el sistema social.

Aunque el Siglo de las Luces haya aportado tanto a la cultura —mediante la propagación de las ideas (acelerada por la difusión de los periódicos) y el aprecio por la erudición, el pensamiento creativo y la filosofía realista—, sufrió las trabas y estragos del despotismo. Mientras, por un lado, la segunda revolución inglesa (1688) sin derramamiento de sangre establece derechos del hombre que se reflejarían luego en la conciencia política de Europa (mayor tolerancia religiosa, gobierno parlamentario, separación de poderes, libertad de prensa y expresión), por el otro, en 1685 Luis XIV, imbuido de un prepotente espíritu contrarreformista, revoca el Edicto de Nantes (con el que cien años antes su abuelo, Enrique IV, había dado fin a las guerras de religión), y la consecuente

fuga de miles de artesanos y comerciantes hugonotes tiene para Francia desastrosas consecuencias económicas.

Es decir, ni los acontecimientos políticos ni las nuevas ideas cambiaron la esencia de la realidad social. Desde luego las controversias políticas hicieron más consciente al soberano “ilustrado” de la necesidad de otorgar libertad civil a sus súbditos, pero al no convertirse ésta en designio político, subsistió la contradicción entre pensamiento y acción, entre las intenciones y la aplicación concreta de los principios.

## **B. CULTURA**

A mediados del siglo XVII, tras la Paz de Westfalia, existe un ambiente de agitación intelectual. Se trata entonces de establecer una filosofía basada en el axioma y la verdad absoluta como base para el conocimiento. Ésta alcanza su madurez con la *Ética* de Baruch Spinoza, que expone una visión panteísta del universo, donde Dios y la Naturaleza son uno. Esta idea se convierte en el fundamento para la Ilustración, desde Isaac Newton hasta Thomas Jefferson, aunque ésta se ve influida también por Blaise Pascal, Gottfried Leibniz, Galileo Galilei y otros pensadores.

Sir Isaac Newton, brillante matemático y físico, que fusionó las pruebas axiomáticas y las observaciones físicas en sistemas coherentes de predicciones verificables, marcó con sus *Principios matemáticos de la filosofía natural* el rumbo de la ciencia en el siglo siguiente. Pero él no estaba solo en su revolución sistemática del pensamiento, sino era simplemente el más famoso y visible de sus ejemplos. La búsqueda de leyes uniformes para los fenómenos naturales se reflejó en una gran variedad de estudios.

Dentro de la progresiva individualización de la civilización moderna, el período 1680-1720 se caracteriza por un rechazo sistemático de la experiencia anterior, una ruptura intelectual con los principios morales, políticos, sociales, científicos, religiosos y estéticos codificados en una larga tradición. Se pasará de Bossuet y Leibniz a Voltaire y Montesquieu. El derecho natural prevalecerá sobre el derecho divino; al autoritarismo y al rígido sistema de clases sociales se opondrán las primeras declaraciones de principios de igualdad y libertad. Después de la era del **racionalismo**,

ocupada en sentar los principios básicos del conocimiento, la **Ilustración** se dedicará a descifrar la mente de Dios mediante el estudio de la creación y la deducción de las verdades básicas del mundo.

La excitación intelectual prevaleciente en Inglaterra y Francia revelaba el descubrimiento de nuevos problemas, junto con la legítima intención de extender el discurso a estratos sociales más amplios. Los complejos elementos intelectuales de la nueva época se desarrollaban en un número infinito de debates, entre ellos: la investigación sobre los límites del intelecto humano, por parte de John Locke (1689); el examen crítico de la Biblia en la obra de Richard Simon (1678-1689); el escepticismo y criticismo de Pierre Bayle, que lo llevan a proclamar una moral no dependiente de la religión, sino posible aun en el ateísmo (1683), y el epicureísmo de Saint Évremond.

Fue tal la cantidad de corrientes de pensamiento, que acabaron en franca contraposición entre sí, y sólo más adelante, al realizarse una fusión homogénea de intereses y argumentos, se impuso la filosofía del Iluminismo.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Basso, Alberto. *Historia de la Música*, vol. 6, "La época de Bach y Haendel". Ed. Andrés Ruiz Tarazona. Trad. Verónica y Beatriz Morla. Madrid, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y Turner Libros, S.A., 1999. pp. 6-7.

## 1. La filosofía

### LOS TRES GRANDES RACIONALISTAS DEL SIGLO XVII



#### **René Descartes** (1596 - 1650)

Filósofo, científico y matemático francés. Padre de la filosofía moderna, centra su estudio en el problema del conocimiento, base de cualquier estudio aplicado. Rechaza las verdades recibidas (como la escolástica) y combate activamente los prejuicios.

#### **Baruch Spinoza** (1632-1677)

Filósofo y teólogo holandés, es el exponente más completo del panteísmo durante la edad moderna. En su *Ética demostrada según el orden geométrico* plantea que el universo es idéntico a Dios, "sustancia" incausada de todas las cosas, entidad metafísica, base amplia y autosuficiente de toda realidad.

#### **Gottfried Leibniz** (1646-1716)

Filósofo, lógico, matemático, jurista y político alemán. Realiza importantes contribuciones en la metafísica y la epistemología. Su filosofía se enlaza con la tradición escolástica y anticipa la lógica moderna y la filosofía analítica.

### EMPIRISTAS INGLESES

#### **Thomas Hobbes** (1588-1679)

Sus teorías mecanicistas y naturalistas provocan desconfianza y polémica en círculos políticos y eclesiásticos.

#### **John Locke** (1632-1704)

Defiende la experiencia de los sentidos como vía de conocimiento, en vez de la especulación intuitiva o la deducción.

### PENSADORES FRANCESES DEL SIGLO XVIII

#### **Charles-Louis de Montesquieu** (1689-1755)

Escritor y jurista, conocido universalmente por sus *Cartas persas* y *El espíritu de las leyes*.

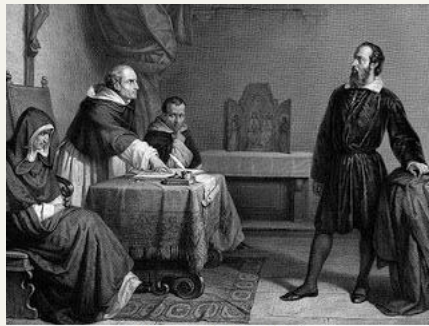
#### **François Marie Arouet, Voltaire** (1694-1778)

Escritor, historiador, filósofo y abogado, colaborador de la *Enciclopedia* y gran divulgador de la filosofía, las ciencias naturales y sociales, impone su sello al siglo XVIII y expresa claramente el espíritu de la Ilustración, enfatizando el poder de la razón y de la ciencia, así como el respeto hacia la humanidad.

## 2. La ciencia

### Galileo Galilei (1564-1642)

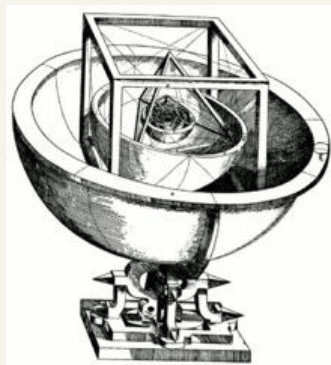
Astrónomo, filósofo, matemático y físico italiano. En el *Diálogo sobre los principales sistemas del mundo*, resquebrajó los principios anteriores del conocimiento e introdujo las bases del método científico. Para Albert Einstein y Stephen Hawking, es el padre de la ciencia moderna.



Galileo ante la inquisición.

### Johannes Kepler (1571 - 1630)

Astrónomo y matemático alemán, figura clave en la revolución científica, es fundamentalmente conocido por sus leyes sobre el movimiento de los planetas en su órbita alrededor del Sol.



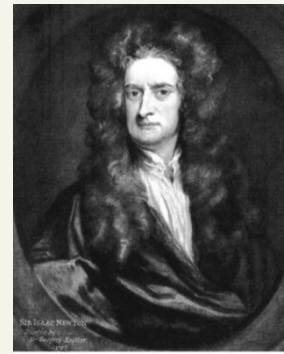
Modelo platónico del Sistema Solar presentado por Kepler en su obra *Mysterium Cosmographicum* (1596).

### Blaise Pascal (1623-1662)

Matemático, físico, filósofo y escritor francés. Hizo contribuciones a las matemáticas y las ciencias naturales (calculadoras mecánicas, teoría de la probabilidad, fluidos, presión y vacío).

### Robert Boyle (1627–1691)

Químico, físico e inventor irlandés, es considerado hoy como el primer químico moderno por abordar la química ya no como arte auxiliar del alquimista o del físico sino como ciencia de la composición de las sustancias.



Isaac Newton (1642-1727)

**Isaac Newton** (1642-1727) matemático y físico británico, hace aportaciones científicas fundamentales y, paralelamente a Leibniz, inventa el cálculo infinitesimal.

### 1660

Se funda la **Real Sociedad de Londres para mejorar el Conocimiento Natural**.

### 1663

**Robert Hooke** (1635-1703) descubre las células en el microscopio.

### 1687

**Isaac Newton** publica *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica*.

### 3. Las bellas artes

Como estilo artístico el barroco surge en Italia a principios del siglo XVII y de ahí se irradia hacia la mayor parte de Europa, asentándose sobre el sustrato ideológico del **absolutismo** y el **contrarreformismo** dentro de una época de penuria económica, en que el hombre se siente particularmente turbado y desengañado. En la primera parte del siglo XVIII sufre en muchos aspectos una reformulación formalista, una fase de decadencia (barroquismo) que puede describirse como amanerada, recargada y exagerada, y que confluiría con el Rococó.

En relación con el Renacimiento, el arte barroco es más **refinado** y **ornamentado**, con pervivencia de un cierto racionalismo clasicista pero con **formas más dinámicas y efectistas** y un **gusto por lo sorprendente y anecdótico** (como las ilusiones ópticas y los golpes de efecto). Se observa una preponderancia de la representación **realista**, pero también existe una cierta **distorsión** de las formas en efectos **forzados y violentos**, fuertes **contrastes** de luces y sombras y cierta tendencia al **desequilibrio** y la **exageración**.

El barroco realmente expresa nuevos valores. Representa una actitud diferente, más cerca del romanticismo que del Renacimiento. Las artes, tanto las plásticas como las escénicas, cumplen una doble función: impresionar (incluso “ofuscar”) y al mismo tiempo “transmitir” contenidos ideológicos. Por ello, los artistas de esta época exploran el virtuosismo junto con el realismo, y así despiertan la fantasía y la imaginación en el espectador, el lector, o el oyente, con el cual tratan de relacionarse directamente a través de la emoción. Frente al disfrute desinhibido de los sentidos está la conciencia de la inevitabilidad de la muerte: el lema “*memento mori*” (“recuerda que has de morir”) es el *Leivmotiv* de una sociedad acosada por problemas existenciales. El dolor y la angustia del hombre, en busca de anclajes sólidos, impregna el arte barroco.

Como estilo general, el barroco es tan sólo una intención de base. Las formas que adopte en la praxis serán tan variadas como se pueda imaginar. En la pintura, por ejemplo, hay dos grandes figuras rivales: **Michelangelo Merisi da Caravaggio**, con su naturalismo tenebrista; y **Annibale Carracci**, que con su hermano y su primo cultiva el estilo clasicista. La secularización de la época propicia el desarrollo de algunos géneros profanos, como el bodegón o el paisaje, que empieza a cobrar una autonomía inusitada. Las complejas composiciones del barroco, la diversidad de focos



de luz, la abundancia de elementos, todo, puede aplicarse perfectamente a un paisaje, tal y como puede verse en la *Recepción del Embajador Imperial en el Palacio Ducal* de Canaletto.

Ante la necesidad de enfrentar el protestantismo, la iglesia católica se vale principalmente de las artes plásticas, impulsando un tipo de arte que sea sencillo, directo, fácil de leer, pero también de gran impacto expresivo. Por su parte la rama protestante, desafecta a la representación visual, irá desarrollando estas mismas características en la música, elemento central de su liturgia.

Como el arte también sirve al poder político, contribuye a afirmar el esplendor de las monarquías absolutas. Además, la alta nobleza y la creciente burguesía patrocinan el arte y propician su expansión. Los mecenas privados se multiplican, y el afán de coleccionismo incita a los pintores a llevar a cabo una producción de pequeño o mediano formato, destinada a llenar los gabinetes de curiosidades, que alojan también objetos científicos o exóticos bienes importados de Asia y América

Por otra parte, el racionalismo del siglo XVII requiere interpretar el conjunto de las acciones mediante la inteligencia y la lógica. La aritmética —reflejo del orden perfecto— presidirá también la capacidad poética, para que el espíritu creativo adquiriera una sistematización racional y científica. La estética tiende hacia un ideal de precisión propio de las ciencias naturales; por ende, la música se vislumbra como ideal artístico y científico a la vez.

La filosofía encamina entonces su investigación hacia el campo musical para encontrar la correspondencia con determinadas leyes naturales. Como antes Descartes (1618) y Bacon (1626), Leibniz concede a la música un fundamento matemático; por otra parte, le atribuye una cualidad intuitiva (percepción confusa de elementos fantásticos) que la convierten en símbolo de la armonía divina preestablecida. Según Leibniz, la percepción del artista es clara pero no precisa; sin embargo, puede ser correcta y compatible con el conocimiento intelectual. Leibniz trata de demostrar una continuidad cósmica, en contraste con la “teoría de los sentimientos”, que con sus fórmulas musicales simbólicas pretende representar figurativamente los sentimientos renegando del poder de la inteligencia.

A partir de la tercera década del siglo XVIII, se rechaza la época precedente. La investigación filosófica pone de moda términos como ingenio, fantasía, sentimiento, “un no sé qué” y, sobre todo, el *gusto* y la *galantería* que se adoptan como sinónimos de delicadeza y variedad en la composición. La discusión no va al fondo de los problemas (lo que da consistencia real a la personalidad artística, los aspectos íntimos de la creación), sino simplemente a lo que satisface la vista, la inteligencia y la moda. El movimiento cultural es académico y tiene incluso algo de reaccionario y retórico; se repliega a la propia apariencia. La poética no se basa en un criterio estético propio de la obra sino en el modelo que la obra debe seguir para ser estética.

### a) Literatura

<b>RASGOS</b>	
<b>ESTILOS LITERARIOS:</b>	<b>Eufismo</b> (Inglaterra) <b>Preciosismo</b> (Francia) <b>Conceptismo</b> y <b>culteranismo</b> (España)
<b>FORMAS</b>	<b>Formas estróficas tradicionales</b> (terceto, cuarteto, redondilla, romance, lira, octava, soneto, etc.)
<b>VOCABULARIO</b>	<b>Neologismos</b> y <b>arcaísmos</b> <b>Alusiones a la mitología, historia y geografía</b> de Grecia y Roma
<b>TEMAS</b>	La belleza <b>natural</b> La existencia humana como constante y paulatino <b>morir</b>
<b>FIGURAS DE DICCIÓN</b>	<b>Hipérbaton</b> <b>Elipsis</b>
<b>FIGURAS DE PENSAMIENTO</b>	<b>Metáfora</b> <b>Alegoría</b> <b>Sinécdoque</b> <b>Comparación</b>
<b>OTRAS PARTICULARIDADES</b>	Búsqueda de <b>efectos sensoriales</b> (luz, brillo, sonoridad) Ruptura del equilibrio entre <b>forma</b> y <b>contenido</b>

<b>AUTORES Y OBRAS</b>	
<b>Los tres grandes dramaturgos franceses del siglo XVII</b>	<b>Poesía y teatro en España e Hispanoamérica</b>
<p><b>Pierre Corneille (1606-1684)</b></p> <p>Refleja los valores y los grandes interrogantes de su época. Lo <i>cornelliano</i> implica a la vez voluntad y heroísmo, fuerza y densidad literaria, grandeza de alma, integridad y oposición irreductible en los puntos de vista.</p> <p>Tragedias: <i>El Cid, Horacio, Cinna o la Clemencia de Augusto, La Muerte de Pompeyo, Medea, Cinna, Andrómeda, Edipo.</i></p> <p><b>Jean-Baptiste Poquelin, Molière (1622-1673)</b></p> <p>Dramaturgo, humorista y actor francés y uno de los más grandes comediógrafos de la literatura occidental, es el padre de la <i>Comédie Française</i>.</p> <p>Comedias: <i>Tartufo, El misántropo o El atrabiliario enamorado, El médico a palos, El avaro, El burgués gentilhomme, Las mujeres sabias, El enfermo imaginario.</i></p> <p><b>Jean Racine (1639-1699)</b></p> <p>Su estilo es claro, de léxico reducido, pero siempre elevado; su lenguaje, rico en imágenes, alcanza un gran lirismo.</p> <p>Tragedias: <i>Fedra, Andrómaca y Atalía</i>, al lado de <i>Ifigenia, Mitrídates, Bayaceto, Esther.</i></p>	<p style="text-align: center;"><b>Félix Lope de Vega (1562 - 1635)</b></p> <p>Sonetos, Rimas sacras, <i>La Dorotea, Fuenteovejuna, Peribáñez y el Comendador de Ocaña, El caballero de Olmedo, El mejor alcalde, el Rey.</i></p> <p style="text-align: center;"><b>Francisco de Quevedo (1580 - 1645)</b></p> <p>Poemas, Letrillas, <i>Sueños y discursos, Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, La hora de todos y la Fortuna con seso.</i></p> <p style="text-align: center;"><b>Luis de Góngora (1561 - 1612)</b></p> <p><i>Fábua de Polifemo y Galatea, Soledades.</i></p> <p style="text-align: center;"><b>Pedro Calderón de la Barca (1600 - 1681)</b></p> <p><i>El alcalde de Zalamea, La vida es sueño, El gran teatro del mundo.</i></p> <p style="text-align: center;"><b>Sor Juana Inés de la Cruz (1651 - 1695)</b></p> <p>Poesía amorosa, Villancicos, <i>Primero sueño, Amor es más laberinto, Los empeños de una casa.</i></p> <p style="text-align: center;"><b>Juan Ruiz de Alarcón (ca. 1581-1639)</b></p> <p><i>La verdad sospechosa, Las paredes oyen, Los pechos privilegiados.</i></p> <p style="text-align: center;"><b>Tirso de Molina (1579 - 1648)</b></p> <p><i>El burlador de Sevilla y convidado de piedra, El condenado por desconfiado, Don Gil de las calzas verdes, El vergonzoso en palacio.</i></p>
<b>Otros literatos franceses</b>	<b>Poesía inglesa</b>
<p>Francisco, duque de <b>La Rochefoucauld (1613-1680)</b></p> <p>Escritor, aristócrata y militar francés, autor de <i>Reflexiones o sentencias y máximas morales (1665)</i>, clásico de la aforística universal.</p> <p><b>Jean de La Fontaine (1621-1695)</b></p> <p>Fabulista cuyas narraciones se inspiran en obras de Ariosto, Boccaccio, Rabelais y Margarita de Navarra.</p> <p><b>Nicolás Boileau (1636 - 1711)</b></p> <p>Poeta, crítico y principal teórico de la poesía francesa del Siglo XVII. Representa la estética clásica y fue apodado <i>legislador del Parnaso.</i></p>	<p style="text-align: center;"><b>John Milton (1608-1674)</b></p> <p>Su obra épica <i>Paraíso perdido</i> es una de las cumbres de la poesía inglesa, con un ritmo majestuoso y un lenguaje tan solemne como íntimo y personal. En él recrea la historia de Adán y Eva hasta su expulsión del paraíso, añadiéndole una gran carga simbólica. Escribió también <i>Paraíso recobrado</i> (sobre Cristo resistiendo las tentaciones del Diablo) y <i>Sansón agonista.</i></p>

## b) Arquitectura

### RASGOS

#### Dinamismo:

**Fuertes contrastes** en la perspectiva: recta-curva, claro-oscuro, cerca-lejos, etc.

Tendencia a dotar a los edificios de **movimiento**, empleando líneas curvas, espirales, elíptica oval, planta de planos oblicuos, etc. (espacios dinámicos).

Alternancia de líneas **cóncavo-convexas**. Abandono de líneas rectas y superficies planas.

Representación o sugerencia del **infinito** (caminos que se pierden, bóveda celeste, juegos de espejos que alteran las perspectivas, columnas que abarcan dos o tres pisos).

#### Empleo de formas clásicas transformadas:

Columnas, arcos, frontones y frisos, tratados de manera diferente.

Bóvedas y cúpulas (muchas veces ovaladas).

#### Visión del edificio como una **gran escultura**:

Gran riqueza decorativa y exuberancia formal tanto en los espacios interiores como exteriores (aunque éstos sean más sobrios).

### AUTORES Y OBRAS

**Pietro Berrettini da Cortona** (1596-1669)

Arquitecto del Papa Urbano VIII.

*San Lucas y santa Martina, Santa Maria de la Pace.*

**Gian Lorenzo Bernini** (1598-1680)

Escultor, arquitecto y pintor italiano.

*Palacio Barberini, Plaza de San Pedro, San Andrés del Quirinal.*



Escalera de Borromini en el *Palacio Barberini*. Vista de arriba a abajo.

**Francesco Borromini** (1599-1667)

Suizo-italiano.

*San Carlo alle Quattro Fontane*



Palacio de Versailles, *Patio de mármol.*

**Louis Le Vau** (1612-1670)

Arquitecto de Luis XIV

*Palacio de Versalles, Hotel Lambert, Iglesia de Saint Sulpice.*

**Christopher Wren** (1632 - 1723)

Científico y arquitecto inglés, reconstructor de las iglesias de Londres tras el gran incendio de 1666.

**Jules Hardouin Mansart** (1646-1708)

Arquitecto de Luis XIV

*Palacio de Versalles, cúpula de Los Inválidos.*

**Johann B. Fischer von Erlach** (1656-1723)

Austriaco

*Iglesia de San Carlos.*

**Johann Balthasar Neumann** (1687-1753)

Alemán

*Catedral de Würzburg (Capilla Schönborn).*

**Bartolomeo Rastrelli** (1700-1771)

Italiano

*Palacio de Invierno (San Petersburgo).*

c) Escultura

RASGOS	AUTORES Y OBRAS
<div data-bbox="415 331 643 688" data-label="Image"> </div> <div data-bbox="386 716 667 751" data-label="Caption"> <p><i>Apolo y Dafne</i> (Bernini)</p> </div> <div data-bbox="203 787 358 821" data-label="Section-Header"> <p><b>Naturalismo</b></p> </div> <div data-bbox="277 825 852 1035" data-label="Text"> <p>Figuras con el mayor realismo posible, con volumen y efectos de claroscuro. Planeación de cada escultura para un sitio específico, tomando en cuenta la iluminación; aunque está subordinada a la arquitectura, forma un conjunto con ella.</p> </div> <div data-bbox="203 1073 524 1106" data-label="Section-Header"> <p><b>Movimiento de las figuras</b></p> </div> <div data-bbox="277 1108 852 1247" data-label="Text"> <p>Predominio de composiciones abiertas, en diagonal, en aspa, formando líneas sinuosas. Formas menos geométricas que en el Renacimiento.</p> </div> <div data-bbox="203 1285 363 1318" data-label="Section-Header"> <p><b>Expresividad</b></p> </div> <div data-bbox="277 1320 852 1425" data-label="Text"> <p>Rostro, manos y gestos corporales captados en el momento más dramático de la acción, a veces demasiado teatralmente.</p> </div> <div data-bbox="203 1463 289 1497" data-label="Section-Header"> <p><b>Temas</b></p> </div> <div data-bbox="256 1499 852 1604" data-label="Text"> <p><b>Mitológicos y religiosos:</b> apoteosis de los santos, martirio, exaltación; inmaculada concepción de María; alegorías (triunfo de la fe sobre el error).</p> </div> <div data-bbox="256 1606 852 1675" data-label="Text"> <p><b>Exaltación del individuo:</b> retratos, bustos, sepulcros (fugacidad de la vida).</p> </div>	<div data-bbox="1192 373 1471 737" data-label="Image"> </div> <div data-bbox="1256 795 1511 863" data-label="Text"> <p><b>Gian Lorenzo Bernini</b> (1598-1680)</p> </div> <div data-bbox="1419 867 1511 900" data-label="Text"> <p>Italiano</p> </div> <div data-bbox="1045 900 1511 934" data-label="Text"> <p><i>Apolo y Dafne, Éxtasis de Santa Teresa.</i></p> </div> <div data-bbox="1143 974 1511 1005" data-label="Text"> <p><b>François Girardon</b> (1628-1715)</p> </div> <div data-bbox="1419 1010 1511 1043" data-label="Text"> <p>Francés</p> </div> <div data-bbox="932 1045 1511 1079" data-label="Text"> <p><i>Apolo y las ninfas, Tumba del cardenal Richelieu.</i></p> </div> <div data-bbox="1045 1119 1511 1150" data-label="Text"> <p><b>Charles Antoine Coysevox</b> (1640-1720)</p> </div> <div data-bbox="1419 1155 1511 1188" data-label="Text"> <p>Francés</p> </div> <div data-bbox="1273 1190 1511 1224" data-label="Text"> <p><i>Palacio de Versalles</i></p> </div> <div data-bbox="1208 1264 1511 1295" data-label="Text"> <p><b>Pierre Puget</b> (1620-1694)</p> </div> <div data-bbox="1419 1299 1511 1333" data-label="Text"> <p>Francés</p> </div> <div data-bbox="1305 1335 1511 1369" data-label="Text"> <p><i>Milón de Crotona</i></p> </div>

## d) Pintura

### RASGOS

#### Técnicas

Al igual que en la época renacentista, uso predominante del óleo sobre lienzo en la pintura de caballete y del fresco en la pintura mural.

#### Dos estilos

##### **Naturalismo realista** (Caravaggio):

Recursos teatrales y escenográficos.  
Expresión de los sentimientos y de las pasiones de los personajes.  
Predominio del color sobre el dibujo.  
Movimiento.  
Gusto por la línea curva.  
Abundancia de contrastes lumínicos.  
Consecución de profundidad mediante la perspectiva aérea.  
complejidad compositiva.

##### **Estilo clasicista** (Carracci):

Predominio del dibujo sobre el color.  
Construcción del espacio mediante planos sucesivos, sin diagonales bruscas.  
Las obras cerradas, con las figuras colocadas en el centro de la composición.  
Formas nítidas.  
Ausencia de contrastes violentos y actitudes exageradas.

#### Géneros

##### **Religiosa:**

Escenas de la vida de Cristo, de la Virgen y de los Santos, presentados como modelos de conducta a seguir.  
Predominio del realismo.  
Transmisión del mensaje religioso con absoluta fidelidad, incluyendo aspectos desagradables relacionados con la muerte o el martirio de los santos.

##### **Mitológica:**

De función decorativa en los palacios, representando valores morales.

##### **Retrato:**

Para exaltación del gobernante, del poderoso y del rico burgués.  
Ricos escenarios de fondo, con abundancia de telas y elementos simbólicos.

##### **Pintura costumbrista (o de género).**

Muy desarrollada en los países protestantes.  
Escenas de acontecimientos cotidianos y sencillos.

## AUTORES Y OBRAS

**Annibale Carracci** (1560-1609)

Italiano.

Bóveda de la galería del *Palacio Farnesio*, a imitación de la Capilla Sixtina

**Michelangelo Merisi da Caravaggio** (1571-1610)

Italiano.

*La crucifixión de San Pedro*, *El amor victorioso*, *El entierro de Cristo*.



*La crucifixión de San Pedro*, Caravaggio.

**Peter Paul Rubens** (1577-1640)

Flamenco.

*Las Tres gracias*.

**Georges de la Tour** (1593-1652)

Francés.

*San José carpintero*, *El tahir*.



*El tahir*, Georges de la Tour.

**Francisco de Zurbarán** (1598-1664)

Español.

*Exposición del cuerpo de San Buenaventura*.

**Diego Velázquez** (1599-1660)

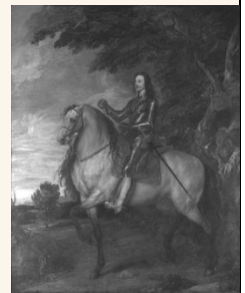
Español.

*Las meninas* 1656

**Anthony van Dyck** (1599 - 1641)

Flamenco.

Retratos de príncipes, reyes y diplomáticos.



*El rey Carlos I*, Van Dyck

**Claudio de Lorena** (1600 - 1682)

Francés.

*Marina con las troyanas quemando los barcos*.

**Rembrandt Harmenszoon van Rijn** (1606-1669)

Holandés.

*La tormenta en el mar de Galilea*.

# CAPÍTULO II

## LA MUSICA BARROCA

### A. ANTECEDENTES

La aparición de la nueva era musical que se abre con el siglo XVII está vinculada estrechamente al desarrollo artístico del canto, a su inclusión cada vez mayor en los espectáculos teatrales cortesanos, a la experimentación policoral de tendencia homofónica y a la reacción contra el oscurecimiento de la palabra por los procedimientos contrapuntísticos más complicados.

—Durante el siglo XVI el motete y el madrigal alcanzan una gran elaboración formal y expresiva, y logran representar mejor, dentro de la polifonía, las ideas y los afectos. Paralelamente se desarrolla significativamente la técnica vocal, logrando una mayor extensión y efectos virtuosísticos como los *passaggi* (coloraturas), la *messa di voce* (*crescendo-diminuendo* en una sola nota, o *filado*) y el *trillo* (repetición rápida y expresiva de una misma nota).

—En Italia la música vocal e instrumental tiene cada vez más cabida en espectáculos como los dramas bucólicos, en los que abundan canciones y coros —por ejemplo, *Aminta* de Torquato Tasso (1544-1595) o *Il pastor fido* de Giovanni Battista Guarini (1538-1612),— y las comedias madrigalescas venecianas, en las que los parlamentos de los personajes, al igual que los del coro, son siempre cantados a varias voces.

—Al mismo tiempo, en Venecia Giovanni Gabrieli (1563-1612) experimenta con música policoral y desarrolla un estilo *concertato*, basado tanto en el contraste tímbrico como en el diálogo y la oposición de dos o más grupos de voces, con tendencia hacia la homofonía y el pensamiento armónico.

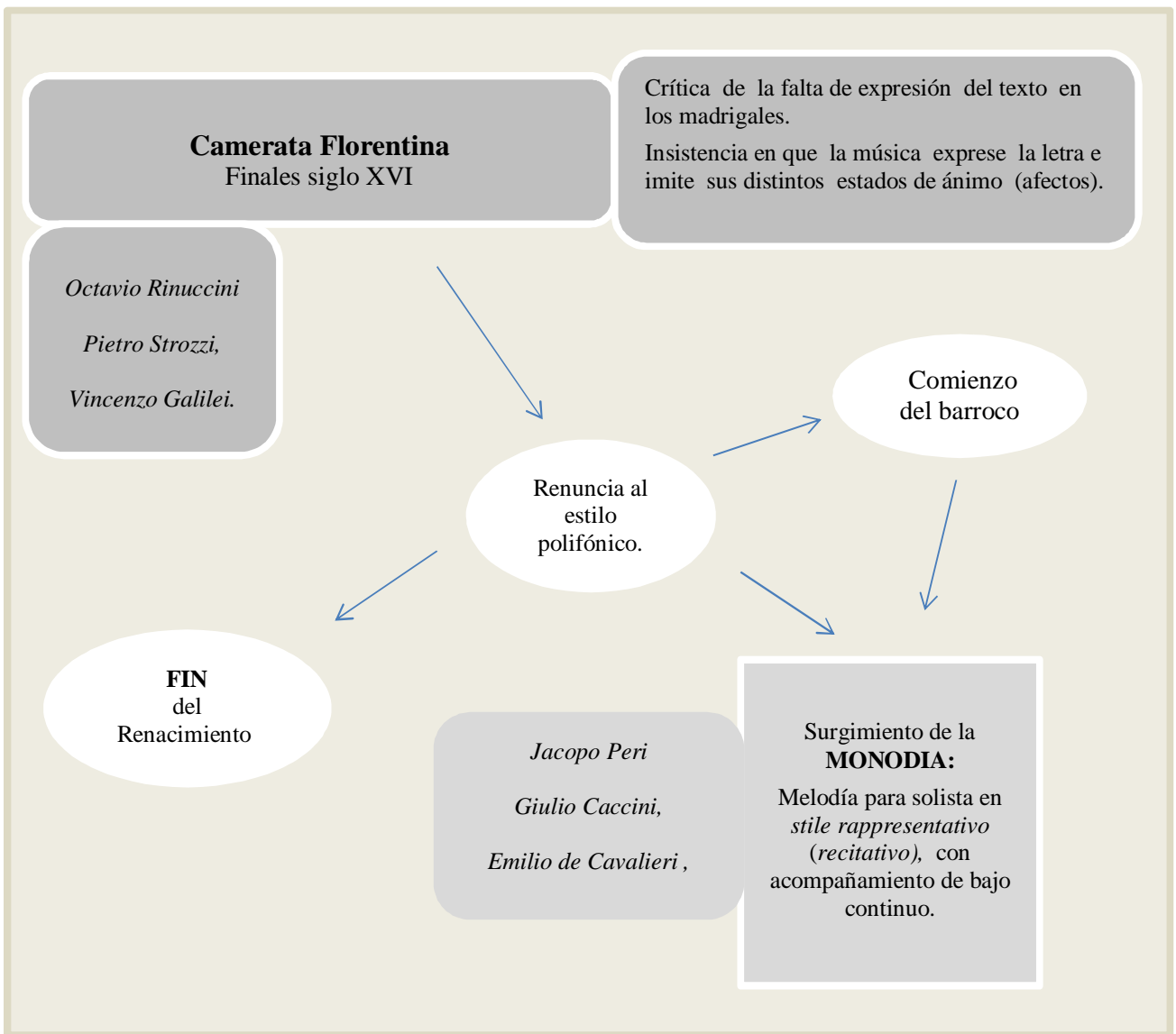
—Por su parte, el contrapunto ha llegado a ser tan elaborado y complejo que muchas veces resulta imposible distinguir el texto. Esto suscita reacciones a favor de la simplificación. Sin embargo, en el campo de la música sacra (motete, misa, etc.) la transparente polifonía de Pierluigi Palestrina (1525-1594) consigue conciliar satisfactoriamente la relación texto-música, salvando el contrapunto y resaltando a la vez la pronunciación y el sentido de las palabras.



Es en este clima en el que se confronta la tradición polifónica y se da una discusión teórica en torno a la relación entre la palabra y la música. La *camerata* florentina (círculo literario y musical auspiciado por el conde Bardi) se pronuncia por la “monodia” y el enfoque retórico de la música, como medios para una clara y elocuente declamación del texto, simplemente realizado por el canto. Tomando como modelo las tragedias griegas (que ellos imaginaban totalmente cantadas en la antigüedad, pero que en el Renacimiento se representaban —con el texto traducido— intercalando sólo algunos coros polifónicos), la *camerata* propuso un modelo de drama cantado, sostenido en la monodia como recurso para imitar en la música el discurso de un orador, que desde la época clásica griega había demostrado plenamente su capacidad de hacer aflorar los sentimientos del público. No en balde formaban parte de la *camerata* el músico Vincenzo Galilei y los poetas Ottavio Rinuccini y Gabriello Chiabera, que serían los primeros libretistas en la historia de la ópera.

Así, en vísperas del siglo XVII, se produjo la invención del *stile rappresentativo* (recitativo) y, con él, de la ópera como espectáculo teatral totalmente cantado, si bien las nuevas obras fueron inicialmente designadas como *dramma per musica* o *favola in música*; la palabra “ópera” (abreviación del término *opera in musica*: obra o acción puesta en música) apareció hacia 1650.

El surgimiento de la *monodia* cambia completamente el sentido de la música, dando predominio absoluto a la palabra. Lo que la *camerata* ha propuesto se convierte ahora en el *stile nuovo*: el estilo moderno (*seconda prattica*) de la monodia acompañada, opuesto al *stile antico* (*prima prattica*) de Palestrina, estilo antiguo, apegado al contrapunto riguroso *a cappella*. La *expressio verborum* (expresión de las palabras) se convertirá, por lo menos al principio, en el aspecto fundamental de la música, dando principio a lo que hoy llamamos estilo barroco.



## B. EVOLUCIÓN

A partir del año 1600 la música, tanto en los palacios como en la iglesia, se vio inmersa gradualmente en el nuevo estilo (el que hoy llamamos barroco), que alcanzaría su culminación más de cien años después, sobre todo en la obra de *Georg Friedrich Haendel* (1685-1759) y *Johann Sebastián Bach* (1685-1750), quienes, por su admirable síntesis del contrapunto y la armonía, siguen siendo modelos de perfección musical. Por otro lado, el decidido apoyo de Bach a la afinación *bien temperada*, afianzó un sistema básico para el desarrollo musical futuro.

El barroco musical abarca un período largo, prolífico y variado, en el que se dan:

1. La aparición de la ópera, el oratorio y la cantata.
2. El surgimiento y desarrollo del “*stile rappresentativo*” o “*recitativo*”.
3. La creación de la sonata para solista, trío o dúo de cámara.
4. El preludio y la fuga.
5. El preludio coral y la fantasía coral.
6. Las formas del *concerto grosso* y el concierto para solista.
7. La primera culminación de la ópera, con Scarlatti y Haendel.
8. La primera culminación del concierto, con Vivaldi y Bach.
9. La primera culminación del *oratorio*, con Haendel.
10. El estilo dramático *concertato* (*concertare*: combatir, rivalizar).
11. Las obras de Bach.
12. El periodo más rico de la música para órgano.
13. El periodo más ilustre de la música en la iglesia protestante.

Para estudiar la música de la época barroca se contemplan tres periodos, fechados por su duración en Italia (pues en otros países comienzan diez o veinte años más tarde).<sup>2</sup>

<b>Barroco temprano:</b>	1580-1630
<b>Barroco medio:</b>	1630-1680
<b>Barroco tardío:</b>	1680-1730 <sup>3</sup>

<sup>2</sup> En música se suele situar el final del barroco en 1750, haciendo referencia a la muerte de Bach, o bien, en 1759, relacionándolo con la muerte de Haendel.

<sup>3</sup> Fechas tomadas de: Bukofzer F. Manfred. *La música en la época barroca*. Madrid: Alianza Editorial, 1ª reimpresión, 2000, p.31.

## 1. Características generales

- **Barroco temprano** (Peri, Caccini, Cavalieri, Monteverdi)
  1. Dos ideas básicas:
    - a) Oposición al contrapunto.
    - b) Interpretación muy apasionada del texto, plasmado en los recitados muy emotivos de ritmo libre.
  - 2.- Necesidad extraordinaria de la disonancia. Armonía de carácter experimental y pretonal.
  3. Diferenciación entre música vocal e instrumental. Se considera de mayor importancia la música vocal.
  
- **Barroco medio** (Carissimi, Lully, Charpentier, Purcell)
  1. Creación del estilo “*bel canto*”, aplicado a la cantata, el oratorio y la ópera.
  2. Diferenciación entre *aria* y *recitativo*.
  3. Recuperación de la textura contrapuntística.
  4. Reducción de los modos a mayor y menor.
  5. Uso aún rudimentario de la tonalidad, limitado al tratamiento libre de la disonancia,
  6. Igualdad entre música vocal y música instrumental.
  
- **Barroco Tardío** (A. Scarlatti, Vivaldi, Couperin, Rameau, Haendel, Bach)
  1. Tonalidad plenamente establecida.
  2. Progresiones reguladas de acordes.
  3. Tratamiento reglamentado de la disonancia.
  4. Estructuras formales.
  5. Formalización de la armonía tonal.
  6. Aparición del estilo “*concierto*”. Mayor importancia al ritmo mecánico.
  7. Predominio de la música instrumental sobre la vocal.

## 2. El barroco tardío

El período de Bach y Haendel, que en la cultura italiana se ha identificado con el de la Arcadia,<sup>4</sup> puede dividirse en dos fases: 1680-1720 y 1720-1760. En esta última se muestran cambios de estructuras y de instituciones, diferenciaciones del lenguaje, nuevas perspectivas de actuación y diversificaciones de la expresión (la tendencia a lo sentimental se acentúa a medida que se avanza hacia la mitad del siglo XVIII).

En particular, los años 1720-1725 resultan cruciales en el ámbito musical:

**Haendel** se convierte en *master of orchestra* (director musical) del Haymarket de Londres (1720) e inicia la era de mayor esplendor de la ópera en Inglaterra.

**Benedetto Marcello** manda editar *Il teatro alla moda* (1720) y *L'estro poetico-armonico* (1724-1725).

**Telemann** se traslada a Hamburgo (1721) como superintendente de la música en las cinco iglesias principales y director del *Collegium musicum* y de la ópera.

**Rameau** publica el *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722).

**Bach**, con el primer libro de *Das wohltemperiertes Klavier* (1722), impulsa la adopción de la escala temperada. Al otorgársele en 1723 el puesto de *Thomaskantor* en Leipzig, adquiere un status que le permitirá dedicarse a crear sus cantatas, sus pasiones y sus grandes obras de especulación musical.

**Couperin** publica sus *Concerts* (1722-1724) y las dos *Apoteosi* (1725).

**Vivaldi** publica *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* (1724-1725).

Muere **Alessandro Scarlatti** (1725).

---

<sup>4</sup> La *Accademia degli Arcadi* (Academia de los Árcades), fue fundada en Roma en 1689, en honor de la Reina Cristina de Suecia, que tras renunciar al trono y convertirse al catolicismo (1654), residió allí, formó un círculo literario (1656) y fue una importante patrona de la música, a la cual Alessandro Scarlatti, Alessandro Stradella y Arcangelo Corelli le dedicaron obras. El propósito de la academia era reformar la dicción de la poesía italiana (corrompida por el rebuscamiento barroco) inspirándose en la literatura pastoral y en una imaginaria edad de oro bucólica desarrollada en la región de Arcadia (centro del Peloponeso). Sus ideales eran la sencillez y un sentido de equilibrio y belleza; bajo la influencia racionalista de Descartes, proclamaban el retorno a la poesía clásica. Entre sus miembros estuvieron los notables literatos Menzini, Redi, Rolli, Guidi y Metastasio (autor del libreto de *Il re pastore* de Mozart), así como el compositor Giovanni Bononcini. El joven Haendel asistió a sus reuniones, y Goethe hace una interesante reseña sobre la academia en su *Viaje a Italia*. En 1925 la academia se transformó en el instituto histórico *Arcadia - Accademia Letteraria Italiana*.

Por otra parte, aparece ya en el horizonte el nuevo “estilo galante”, que según Hugh Ottaway,<sup>5</sup> acentúa la importancia de la comunicación y de la sencillez. Así, Telemann, por ejemplo, decía que la música “... no debe ser un esfuerzo, una ciencia oculta o una especie de magia negra... Quien escribe para la mayoría debe hacerlo mejor que quien escribe para la minoría”. Esta circunstancia señala claramente la aparición en aquel momento de un público nuevo, el *público burgués*. De hecho, los conceptos de *style galant* y *style bourgeois* se convirtieron rápidamente en sinónimos en lo que a la música se refiere.

El “estilo galante”, es ya un estilo hecho y derecho en la década de 1720, y como tal fue reconocido por los teóricos del momento. Johann David Heinichen (*Nuevo método básico*, 1711) es el primer teórico musical que usa el término francés *goût*, e insiste sobre todo en el concepto de “gusto del mundo” como acertada combinación de todos los estilos. Esto desembocaría a su vez en el concepto de “**galantería**”. Johann Mattheson (*La nueva orquesta*, 1713) exige que la composición, además de *Melodía* y *Armonía* tenga *Galantería*. Comparando la composición con un vestido, la armonía sería la tela, la melodía el diseño (*façon*) y el bordado (*broderie*) la *galanterie*.

La categoría de lo **sublime** —especie de éxtasis poético, formado por símbolos emotivos (sentimientos) e imágenes fantásticas— se impone como punto culminante de la experiencia estética, aunque aún no se logre la representación espectacular de la naturaleza, que en la segunda mitad del siglo XVIII llevará a “lo bello” al borde de lo horroroso.

El *goût* se convierte en el instrumento para alcanzar la *galanterie*, y las teorías sobre el gusto conducen a un examen de los estilos (el estilo se identifica con lo bello a la moda). Desde el punto de vista nacional se discuten **tres estilos** (italiano, francés y alemán), implicando no sólo los principios del discurso musical sino también la costumbre y el prestigio de la escuela. En la cuestión de los géneros, fundamental para la “representación de los sentimientos” y la definición del gusto, se enfrentan **dos estilos**: vocal e instrumental.

---

<sup>5</sup> Hugh Ottaway: (1925- 1979). Compositor británico de música de concierto, ofreció grandes aportaciones a la música del siglo XX, caracterizado por su lealtad a la tonalidad.

Respecto a la “cualidad emotiva”, el género vocal prevalece netamente sobre el instrumental, pues el *stile espressivo* se concibe como la perfecta unión de la música y la poesía. Así, cuando se quiere exaltar el valor de una pieza instrumental se especifica que está imitando el estilo vocal; esta errónea visión (asociada a la teoría de los sentimientos) predomina en Italia, no tan afecta al disfrute “auditivo” sino más bien al espectáculo y al virtuosismo del canto; por ello los compositores de música instrumental se van al extranjero, en un éxodo que contribuye a difundir las formas y el estilo italianos, mientras en la propia Italia se sufre un debilitamiento progresivo de la conciencia instrumental. Sin embargo, una vez que en la música instrumental se logra cristalizar los “sentimientos” que ya se producían en la música vocal, el estilo expresivo abarca la totalidad de la creación musical.

Al mismo tiempo, el lenguaje de la música se transforma con la adopción del sistema temperado, el progresivo abandono del bajo continuo, la disminución de la fuerza contrapuntística, el predominio de la homofonía, la compactación del contingente instrumental, y las nuevas formas, más abiertas y espaciales.

## **C. RETÓRICA**

La retórica, como disciplina que tiene por objeto de estudio la producción y análisis de los discursos desde la perspectiva de la elocuencia y la persuasión, tiene sus orígenes hacia el siglo V a. C. Desde entonces, en diversas etapas, ha jugado un papel determinante en el desarrollo cultural de occidente. Durante los siglos XVI, XVII y XVIII, la retórica imprimió un sello particular a la vida cultural, educativa, religiosa, social y, de manera especial, a la actividad artística de Europa. No sólo la literatura, la poesía o el teatro resintieron su influencia, también la pintura, la escultura, la arquitectura y, sobre todo, la música. Todas estas artes, seducidas por el deslumbrante atractivo de su eficacia persuasiva, adoptaron los principios y métodos de esta antigua disciplina.

Todos los conceptos musicales relacionados con la retórica proceden de la extensa literatura sobre oratoria y retórica de los antiguos escritores griegos y romanos, especialmente Aristóteles, Cicerón y Quintiliano. El redescubrimiento en 1416 de la “*Institutio oratoria*” de este último proporcionó

una de las fuentes primarias sobre la cual se basó la naciente unión entre retórica y música en el siglo XVI.

Durante el periodo barroco la retórica y la oratoria proporcionaron una gran cantidad de conceptos implícitos en la teoría y la práctica de la composición. A principios del siglo XVII, las analogías entre retórica y música impregnaban todos los niveles del pensamiento musical, tanto en los campos del estilo, forma, expresión y métodos de composición, como en el de la praxis interpretativa.

La retórica antigua presenta sucesivamente cuatro partes principales mediante las cuales se elabora y se pronuncia el discurso oratorio: “*inventio*”, “*dispositio*”, *elocutio*” y “*actio*”.<sup>6</sup>

1. ***Inventio***: Abarca lo relativo a la concepción del discurso. Invención de los argumentos o tesis en el caso de la oratoria o literatura; de las ideas o temas musicales en el caso de la música.
2. ***Dispositio***: Organiza lo hallado en la “*inventio*”, distribuyendo los argumentos o ideas musicales en ciertos apartados o partes:
  - a) ***Exordium (proemium)***: (Con *proposición, división e insinuación*). Breve parte inicial del discurso, que debe despertar la atención y la disposición favorable del juez hacia el asunto.
  - b) ***Narratio***: Exposición de los hechos o datos.
  - c) ***Argumentatio***: Explicación y defensa del punto de vista del orador.  
*Contiene:*
    - i. ***Propositio***: Enunciación del objetivo del discurso. Puede completarse o sustituirse con una exposición más detallada, ya sea: *partitio*: división en varios puntos, o bien, *narratio*: relato breve, claro y verosímil del transcurso de la acción que motiva el discurso.
    - ii. ***Confirmatio***: Pruebas que confirman lo que se quiere defender.
    - iii. ***Refutatio***: Refuta la demostración del contrario
  - d) ***Epílogo (peroratio, concludio)***. Breve parte final que recoge lo demostrado como cierto en la *argumentatio* y exige del juez un fallo favorable.

---

<sup>6</sup> Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1993, p. 34.



3. **Elocutio:** La *elocutio* es la fase donde el discurso es verbalizado. Elaboración de oraciones gramaticalmente correctas, en forma precisa, clara y elegante, con el objeto de que sirvan para convencer. Se distingue en especial por la *decoratio* o el conjunto de procedimientos que propician la "desviación" de las normas habituales de expresión, conocidas con el nombre de *figuras retóricas*. En música ocurren procesos análogos con las figuras retórico musicales.
4. **Actio, hipócrisis o pronuntiatio:** La ejecución del discurso ante el público. En ésta se hacen consideraciones sobre la gesticulación y manejo vocal óptimos para lograr la efectividad del discurso. En el caso de la música, es el apartado retórico donde se hacen recomendaciones a los ejecutantes de como "decir" la música.

Algunos retóricos consideraron la *memoria* y la *pronuntiatio* como partes de la retórica posteriores a la “*elocutio*”, por referirse ya no a la elaboración del discurso sino a su realización verbal y formación del orador, pues la *memoria* propone métodos mnemotécnicos<sup>7</sup> de aprendizaje de la pieza oratoria y de los recursos en general, y la *pronuntiatio* (o *actio*) recomienda procedimientos para modular y hacer valer la voz, combinándola con los gestos.

Ya en 1563, en un manuscrito titulado *Precepta musicae peticae*, Gallus Dessler se refería a una organización formal de la música que adoptaría las divisiones de un discurso en *exordium*, *medium* y *finis*. Un plan similar aparece en el tratado de Burmeister de 1606. En ambos escritos la terminología retórica es llevada al punto de definir la estructura de una composición, un enfoque que permanecería válido hasta bien entrado el siglo XVIII. En 1739, en su *Vollkommene Capellmeister*, Mattheson expuso un esquema de composición musical completamente organizado y racional, modelado sobre las partes de la teoría retórica destinadas a encontrar y presentar argumentos relacionados con el discurso oral. A pesar de que ni Mattheson ni ningún otro teórico barroco hayan aplicado estos preceptos retóricos de forma rígida a cada composición musical, está claro que tales conceptos no sólo ayudaban a los compositores en cierta medida, sino que servían evidentemente como rutinas técnicas del proceso compositivo.

---

<sup>7</sup> Proceso intelectual que consiste en establecer una asociación o vínculo para recordar una cosa. La diferencia que existe entre memoria y mnemotécnica es que, mientras que la primera puede definirse como la capacidad de ingresar, mantener y recuperar cierta información; la segunda es una técnica que se utiliza para poder recordar algo: <http://definicion.de/mnemotecnia/#ixzz32AqbV14d>

La vitalidad de tales conceptos es evidente a través de todo el periodo barroco y también más tarde. Un orador tiene que encontrar primero una idea (*inventio*) antes de poder desarrollar su discurso, así el compositor barroco tiene que inventar una idea musical que constituya una base adecuada para la construcción y el posterior desarrollo. Cada idea musical tiene que expresar un elemento afectivo más o menos implícito en el texto al que está unida. Desde luego, no todo texto poético poseía una idea afectiva adecuada para la invención musical. Sin embargo la retórica una y otra vez proporcionaba los medios para asistir el *ars inveniendi*, los recursos creativos del compositor.

En su *Der General-Bass in der Composition* (1728), Heinichen ampliaba la analogía con la retórica al incluir los “*loci topici*”, los recursos estandarizados disponibles para ayudar al orador a descubrir “tópicos” (es decir, ideas) para un discurso formal. Los *loci topici* son categorías organizadas de tópicos de donde se pueden coger ideas aptas para la invención. Quintiliano los había descrito como “*sedes argumentorum*”, algo así como sedes o fuentes de argumentos. Al nivel más elemental los había ejemplificados con sus bien conocidas tres preguntas básicas que se deberían formular en ocasión de una disputa legal: si una cosa *es* (*an sit*= si existe), qué es (*quid sit*) y de qué manera es (*quale sit*). Heinichen empleó los *loci circumstantiarum* como fuentes de ideas musicales para los textos del aria: por ejemplo, establecer una secuencia de antecedente y concomitante o consecuente – como podría ser la secuencia de un recitativo, seguido de la primera sección de un aria y la segunda sección del aria u otro recitativo. En *Der Vollkommene Cappelmeister* Mattheson le criticó por limitarse sólo a los *loci circumstantiarum* y abogó por el pleno empleo de los numerosos otros *loci* comúnmente usados por los retóricos, como los *loci descriptionis*, *loci notationis* y *loci causae materialis*.

En cuanto a las **figuras musicales**, hay numerosos conflictos en la terminología y en la descripción de las figuras entre los varios escritores, y no existe una clara y definida Doctrina de las Figuras Musicales para el barroco y la música posterior, a pesar de las frecuentes referencias a un tal sistema por parte de Schweitzer, Kretschmar, Schering, Bukofzer y otros. El más detallado catálogo de figuras musicales es una lista de aproximadamente 160 formas diferentes, recopilada con diferentes grados de exactitud a partir de los tratados de los siglos XVII y XVIII.<sup>8</sup> Estos tratados recogen las figuras retórico musicales más importantes, las más representativas las podemos agrupar en torno a las 7 categorías que establece *The New Grove Dictionary of Music and*

---

<sup>8</sup> Iván Cartas Martín: “Retórica Musical. El Madrigal *Io pur respiro* de Carlo Gesualdo”. *Revista de comunicación y nuevas tecnologías*, Icono 14, No. 5. Madrid, 2005.– ISSN: 1697 – 8293. P.9.

*musicians*.<sup>9</sup> En ocasiones, distintos autores se refieren con una terminología diferente a la misma figura. (*ver Anexo II*).

## D. MUSICA VOCAL

### 1. El bel canto

Surge en el barroco medio, entre 1630 y 1640. Contribuyó al cambio de algunas formas con su nueva concepción de la melodía y la armonía. Este estilo representa la reacción de los músicos frente a los poetas, la música se coordinó, en lugar de subordinarse con las letras. El *bel canto* fue en esencia música vocal plasmada en la cantata, el oratorio y la ópera. A partir de ellas su influencia se extendió también a la música instrumental.

La simplicidad del bel canto, debe contemplarse desde la perspectiva del estilo monódico. La melodía asumió una fluidez animada y no interrumpida por las coloraturas exuberantes del cantante, aunque se siguieron usando secciones floridas para plasmar determinadas letras, se abandonó el virtuosismo ostentoso en favor de un idioma vocal más comedido. Las melodías del bel canto eran menos ostentosas que las de la monodia.

El ritmo se basó en pautas de danzas estilizadas, en especial de la zarabanda y el courante, cuya uniformidad permitía la libre expresión de la letra. La armonía del estilo *bel canto* difería de la del primer barroco por su notable sencillez.

El *bel canto* trajo consigo la diferencia importante entre recitativo y aria. El recitativo, se hizo más comedido y menos “afectivo” (al contrario de la monodia).

En el barroco tardío, la estilización instrumental del bel canto afectó al canto virtuosístico, que comenzó a competir con la interpretación instrumental virtuosística.

---

<sup>9</sup> Sady Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, 1980.

En cuanto a dificultad técnica, muchas obras barrocas pueden parecer relativamente simples, pero aun así su interpretación no es tan sencilla. Para cumplir con las exigencias de los compositores, las voces deben poseer, más que una gran extensión hacia el agudo, riqueza de timbre, capacidad para expresar muy diversos sentimientos (*affetti*) y agilidad para cantar los variados giros melódicos empleados en las **glosas** y las gracias. Comparando al cantante con el orador, *Pierfrancesco Tosi* menciona en su tratado distintos efectos vocales asociados al discurso, incluyendo adornos como la “*messa di voce*”,<sup>10</sup> las apoyaturas, el trino, el *trillo* y las *glosas* de las cadencias.

El canto en la música barroca tuvo principalmente intérpretes masculinos. Aunque en la ópera y la música de cámara intervinieron mujeres cantantes, predominaban siempre los varones; por su parte las iglesias reclutaron exclusivamente falsetistas y niños. A principios del siglo XVI el compositor Niccolò Vicentino hizo una primera distinción; denominó sus trabajos corales como *a voce piena* cuando debían ser interpretados por un coro mixto (con un *sol 6* como nota más aguda<sup>11</sup> para el soprano, al igual que en Monteverdi) y *a voce muttata* cuando debían ser cantadas sólo por voces masculinas<sup>12</sup> (con un *re6* como nota más alta para el soprano).<sup>13</sup> Desgraciadamente el resultado sonoro de este tipo de ensambles no era del todo satisfactorio para los compositores; en el caso de los falsetistas, por su timbre poco agradable e inferior al de una soprano femenina, además de sus bruscos cambios de color y su limitado rango vocal; en el caso de los niños, primero por su escasa atención al estudio y luego porque, precisamente cuando comenzaban a tomar la música con mayor seriedad, los cambios propios de la pubertad hacían que todo el trabajo anterior se quedara sin rendir el fruto esperado.

En Roma era impensable que las mujeres accedieran a los escenarios o a los coros, a causa del decreto del papa Sixto V, quien comenzó la tradición de excluir a las mujeres del canto en las

---

<sup>10</sup> La *messa di voce* consiste en atacar una nota *piano* o *pianissimo* y hacerla crecer hasta *forte* sin interrumpir el sonido, y sin respirar hacerla decrecer hasta el *piano* donde había empezado.



<sup>12</sup> Histomusica: [http://www.histomusica.com/hitos/110\\_renacimiento\\_opera.html](http://www.histomusica.com/hitos/110_renacimiento_opera.html).



celebraciones litúrgicas, interpretando a su manera lo escrito por San pablo: “Como en todas las iglesias de los santos, que las mujeres callen en las reuniones, pues no les está permitido tomar la palabra.” (I Corintios 14:34) y “Que las mujeres escuchen la instrucción en silencio, con todo respeto. No permito que ellas enseñen, ni que pretendan imponer su autoridad sobre el marido: al contrario, que permanezcan calladas.” (I Timoteo 2: 11,12)

La solución del problema resultó compleja y consistió en mantener artificialmente la voz del niño aplicando con un objetivo musical “moderno” los procedimientos de la castración usados desde la antigüedad en el Oriente y permitirle así un entrenamiento prolongado y una larga carrera profesional; esto provocó el sorprendente fenómeno del gran cantante castrado. Habilitados por sus largos años de estudio para cantar las melodías más agudas de la polifonía y vistos como una trinidad al unir las voces del hombre, la mujer y la del niño, volviéndose los hombres más prominentes y respetados de toda Europa en el siglo XVIII.

## **2. La música sacra**

Debido a todos los problemas políticos y religiosos, aumentó el abismo cultural entre el sur católico y las partes protestantes de Alemania del centro y norte. La música se vio influenciada por Italia y Francia. Los compositores católicos adaptaban el estilo italiano sin hacer cambios esenciales. Pero los compositores protestantes combinaron su *coral* con el estilo *concertato*.

El **coral** era un himno alemán cantado al unísono por la congregación, al principio sin acompañamiento. El acompañamiento del coral por el órgano fue invento del primer barroco. El origen de muchos era profano, numerosas melodías se tomaban de tonadas tradicionales. Al principio al estilo del coral litúrgico, después como el aria o la canción sacra. El nombre “*choral*” se deriva del concepto “*cantus choralis*” de la iglesia no reformada, que fue utilizado y modificado por Lutero. En las misas de la iglesia católica germano-romana los cantos no eran ejecutados por la congregación. Martín Lutero buscó integrar a los feligreses al momento de cantar, por lo que tradujo cantos del latín al alemán. Además aprovechó la melodía popular y adaptó textos religiosos a canciones profanas que gozaban del favoritismo del pueblo. También conservó algunas melodías gregorianas y él mismo compuso algunos textos nuevos y tal vez sus

melodías. El coral representó el pilar de su movimiento de reforma. A lo largo del barroco el coral pasó de la armonización modal, a la tonal y del ritmo libre al ritmo acompañado.

Con el uso del *concertato*, surgió una serie de discusiones dogmáticas entre pietistas, calvinistas y luteranos ortodoxos. Los pietistas, que buscaban una unión mística con Dios y realzaban la importancia de la devoción, al igual que los calvinistas, insistían en el uso de canciones comunes que todos pudiesen entonar. Mientras que los luteranos ortodoxos defendían que la música debía ser cantada por un coro profesional y no por la congregación.

La música sacra protestante, en concordancia con Lutero, tenía la función de transmitir “la palabra” de los evangelios, en dos posibles maneras:

1. “Presentada” de modo objetivo por un coral.
2. “Interpretada” de modo subjetivo por una composición libre en estilo *concertato*.

El servicio luterano mantuvo una parte importante de la música religiosa católica, principalmente las partes de la misa entonadas en canto llano, el *Magnificat*, y ciertos himnos que se cantaban en latín o en traducción alemana. Además, los motetes en *stile antico* constituyeron una gran base común. Sólo en el barroco tardío empezó a perder importancia el *stile antico* y el canto gregoriano.

La música sacra de la **iglesia anglicana** se divide en dos categorías principales: el canto *tradicional anglicano* y los *salmos medidos*, que se corresponden con el canto gregoriano de la iglesia católica, y los corales de la iglesia protestante, respectivamente.

Los salmos medidos son la única música sacra a la que no se opusieron los puritanos. Se cantaban con las llamadas “tonadas de iglesia” o tonadas del “ordinario”, que se distinguía por el santoral. Los salmos se podían interpretar sin acompañamiento, como preferían los puritanos; con acompañamiento instrumental, o con sencillas armonizaciones nota a nota.

Dentro de la segunda categoría de la música sacra están las *antifonas* (*anthems*). Estas son equivalentes a los motetes de los ritos católicos y protestantes. Con la introducción del continuo y del estilo *concertato*, fueron también sinónimo de la *cantata* y del *concertato sacro*. En oposición a

las inserciones de texto libre admitidas en la cantata, las letras de las antífonas se restringían a salmos, sin embargo, tanto unas como otros pertenecían al *variable*, o composiciones de *tempore* del año litúrgico. En Inglaterra el máximo exponente es Purcell.

En Alemania las composiciones vinculadas al coral representaron la parte menos importante de la música de la iglesia protestante. La parte más importante la constituían los conciertos sacros de composición libre, empleando todos los recursos del estilo *concertato*. Casi todos los compositores de motete coral y concertato coral (Praetorius, Johan Staden, Hassler, Scheidt, Schein, entre otros), cultivaron el concertato dramático. Esta generación de músicos alemanes evitó, al igual que los italianos el uso del continuo.

Heinrich Schütz (1585-1672) en su primera gran obra de música sacra alemana: los *Psalmen Davids* policorales (1619), adoptó el estilo de Gabrieli en composiciones para dos, tres y cuatro coros con instrumentos. En su prefacio, afirmó que había compuesto los salmos en *stylo recitativo* hasta entonces desconocido en Alemania. Schütz logró en sus *Psalmen Davids* y sus obras posteriores una unión perfecta de letra y música en el idioma alemán, como Purcell en el inglés. Aconsejaba a los compositores alemanes que llegaran a perfeccionarse en el estilo sin continuo, antes de proceder a estudiar el estilo *concertato*. Schütz nunca escribió música instrumental independiente de las composiciones vocales; todos sus esfuerzos se dirigieron hacia el objetivo vocal.

El **motete** se preserva en la música barroca, especialmente en Francia, donde la palabra fue aplicada a *petits motets*, composiciones sacras cuyo único acompañamiento era un bajo continuo, y *grands motets*, incluyendo instrumentos hasta una orquesta completa. De este último estilo de motetes Jean-Baptiste Lully fue un importante compositor. Los motetes de Lully a menudo incluyen partes de solistas y corales. Son de larga duración, incluyendo diversos movimientos en los que se utilizan solistas, coros y diversos instrumentos. Estos motetes continuaron la tradición renacentista de obras semi-seculares en latín, como por ejemplo en *Plaude laetare Gallia*, escrita para celebrar el bautismo del hijo del rey Luis XIV.

### 3. La música de cámara.

Además de la música vocal para las cortes y la iglesia, está la de entretenimiento del público fuera de éstas. El estilo “rey” para este fin fue la ópera, sin embargo, también hay oratorios, canciones, madrigales y cantatas. Por ejemplo, Haendel compuso 30 oratorios, entre ellos: *Saúl* 1739, *Israel en Egipto* 1739, *El Mesías* 1742, *Jephté* 1752, además de varios “anthems” (cánticos para coro). En 1739 comenzó a componer oratorios en inglés sobre temas bíblicos. Purcell compuso unas 50 mascaradas, canciones, composiciones corales, religiosas y profanas.

#### a) La canción:

Surgió en Italia durante el primer barroco, gracias a la influencia de la danza en la música. El empleo del continuo, hizo que las *canzonette* y *villanesca* del renacimiento tardío se transformaran en la *canción con continuo*, cuya moda se prolongó hasta finales del siglo XVII. Con la tendencia a usar cada vez más la monodia, las canciones para solistas también se hicieron populares y compartieron con el estilo monódico no sólo su combinación de voz y continuo, sino también su carácter afectivo. En las obras de Caccini y Peri hay canciones con continuo, aunque aparecen con los nombres tradicionales como: *canzonetta*, *villanesca* madrigal o *aria*. Monteverdi publicó numerosas canciones con continuo, casi todas para dos voces.

En Inglaterra suelen tener un ritmo ternario, siguen la simetría y la estructura melódica de la música de danza. Casi todos los compositores del período, incluido Purcell, escribieron canciones de naturaleza muy popular, a menudo imitaciones de tonadas escocesas e irlandesas. Con frecuencia se solía cambiar los textos de las tonadas de danzas campesinas y civiles.

En Alemania se asimiló lentamente la monodia. El punto de partida de la canción profana fue la canción para “cantar, bailar y jugar” que Hassler trajo consigo tras su periodo de aprendizaje en Italia, con las *canzonette*, *la villanesca*, y las canciones de baile de Gastoldi y Vecchi. Johann Hermann Schein (1586-1630) fue uno de los primeros músicos alemanes que adoptó la forma poética del madrigal a la música. Adoptó el diálogo airoso de la *canzonetta* monteverdiana.



El *lied con continuo* supuso la segunda cumbre del gran florecimiento de la historia de la canción alemana. Antes había alcanzado su primera cumbre con el *lied para tenor* del renacimiento; la tercera sería el *lied* para piano de los periodos clásico y romántico. El *lied* con continuo floreció en la escuela alemana del norte con compositores como: Heinrich Albert (1604-1651, primo de Schütz) y Thomas Selle (1599-1663).

En sus estratos más bajos, las canciones alemanas eran parodias de *airs de cour* y de otras canciones inspiradas en autores italianos, ingleses y franceses. En Alemania la canción inglesa adquirió mucha popularidad.

En la escuela alemana del sur figuraron: Johann y Sigmund Staden (padre e hijo), y Adam Krieger (1634-1666). Con este último la canción alemana alcanzó su perfección. El supo combinar en sus melodías la claridad del bel canto italiano, con los ritmos marcados y concisos de la canción alemana, derivado claramente de la danza. Servían de entretenimiento popular y se cantaban en las casas de la clase media ciudadanas y en las reuniones estudiantiles que se celebraban en los *collegia música* de las universidades.

## **b) El oratorio**

El oratorio era una composición dramática, sagrada, aunque no litúrgica, en la cual se presentaba un tema bíblico desarrollado en la forma de recitativo, arioso, aria, conjunto y coro, casi siempre con la ayuda de un narrador o *testo*. Según Spagna, poeta del oratorio de la época, la presencia del *testo* era la característica que diferenciaba la ópera del oratorio. Monteverdi creó el oratorio profano; su interpretación semioperística, narrada en parte y en parte actuada, es un claro testimonio de la influencia dominante de la ópera sobre otras formas vocales.

En la presentación del drama el oratorio no tomaba en cuenta el escenario, aunque no siempre fuese así en la práctica. Esta característica del oratorio era también común en la cantata de cámara; de hecho Spagna llamó a sus primeros diálogos de oratorio “cantatas”.

Los jesuitas, aprovechando la moda de la ópera, convirtieron al oratorio en un instrumento propagandístico. El nombre oratorio (salón de oración), se limitaba a designar un *lugar*, al igual

que los términos *da camera* y *da chiesa* de la música instrumental. El oratorio era el lugar donde los miembros se reunían a orar y entonar canciones devotas. *Anima e Corpo*, de Cavaliere, es un cruce entre oratorio y ópera sacra, fue estrenado en un salón del Oratorio. Su premisa estilística fue la monodia, y fijó un modelo que siguieron compositores posteriores.

Las obras de Carissimi (1605-1674) son consideradas los primeros oratorios, aunque no inventó la forma, la estableció artísticamente. Se conocen dieciséis obras, la más importante *Jephte*.

El oratorio de solista se convirtió en un sustituto de la ópera. Durante la cuaresma los teatros cerraban tradicionalmente, pero esta restricción se podía violar mediante la presentación de oratorios, con lo cual la nobleza no tenía que privarse del placer de oír a sus *castrati* predilectos.

Además de la provisión de música para los servicios religiosos, las funciones que Schütz desempeñó en la corte de Dresden, consistieron en la composición de obras que debían ser interpretadas con ocasión de las celebraciones cortesanas. En sus *Kleine geistliche Konzerte* (*Pequeños conciertos sacros*, 1636-1639), da su versión particular de la monodia, llamándola *stylo oratorio*. Entre las composiciones de carácter oratorio de Schütz están: *Auferstehungs Historie* (1623), tres *Pasiones*: según *San Lucas*, *San Juan* y *San Mateo* (1666), las *siete palabras de Cristo en la cruz* y el *Oratorio de Navidad*.

La literatura del oratorio alemán del barroco medio casi no tuvo importancia en sus comienzos. Su desarrollo parte de los dramas representados en las escuelas. Los oratorios austriacos tienen una gran influencia italiana, de los pocos oratorios en lengua alemana destaca el del emperador Leopoldo: *Die Erlösung des menschlichen Geschlechts* (1679). Los vieneses desarrollaron un tipo especial de oratoria, los llamados *sepolcri*, que se interpretaban durante la Semana Santa y tenían un estilo semioperístico.

# CAPÍTULO III

## LA CANTATA

### A. LA CANTATA DE CÁMARA.

Una cantata es, como dice la propia palabra, una composición musical cantada, para una o más voces solistas con acompañamiento instrumental, generalmente en varios movimientos y en ocasiones con un coro.

La cantata tiene su origen durante el primer barroco a principios del siglo XVII, de forma simultánea a la ópera y al oratorio. El tipo más antiguo de cantata es conocido como: *cantata da camera*, que surgió de la escuela veneciana. Para ellos la palabra *cantata* definía una “composición vocal en forma de variaciones estróficas<sup>14</sup> sobre un bajo recurrente”. En estas cantatas no existía aún la división entre *recitativo* y *aria*, aunque se muestran ya indicios de la misma.

Se basaba en una historia dramática o pastoral, narrada mediante la alternancia de recitativo y *arioso*,<sup>15</sup> tenía mucho que ver con la ópera, Doni<sup>16</sup> la llamó “diálogos sin escenario”.

Esta forma quedó definitivamente establecida, y junto con el oratorio y la ópera, fue clave para el nacimiento del “Bel Canto” (una gran contribución al desarrollo estilístico de la música barroca).

La cantata de cámara no cambió desde el barroco medio, plasmaba de manera operística una escena de carácter pastoral. Ya en el barroco tardío sus “aria” adquirieron la forma plenamente desarrollada *da capo* y sus *recitativos* ganaron en profundidad armónica.

---

<sup>14</sup> Uno de los métodos usados para “dar coherencia musical” a la composición de las primeras monodias. En él se utilizaba el mismo bajo en todas las estrofas, es el antecedente del *bajo ostinato*.

<sup>15</sup> Mezcla entre *aria* y *recitativo* que recuerda a los madrigales renacentistas, en el que la importancia de la pieza se centra fundamentalmente en el texto.

<sup>16</sup> Giovanni Battista Doni 1593-1647. Teórico de la época.

Para finales del XVII se aplicaba el término cantata a aquellas composiciones claramente fraccionadas en recitativos y arias, escritas por lo general para una sola voz, aunque también podemos encontrarnos cantatas para dos o más voces.

En el barroco tardío se le conoció también como *serena*, o *dúo de cámara*. Se convirtió en un género dirigido a un público selecto de conocedores a los que no les importaba el éxito popular. Era en esencia “música para músicos”, en la cual el compositor tenía plena libertad para realizar experimentos armónicos y someter a prueba nuevos métodos de creación para deleite propio. Al no representarse en un escenario la cantata dependía de la caracterización musical, y como consecuencia logró plasmar una identidad musical nunca conseguida por la ópera.

<b>Antecedentes</b>	
<b>Alessandro Grandi</b> (1586-1630)	Fue el primero en nombrar “Cantata” a las <i>variaciones estróficas</i> de las primeras monodias. ( <b>Caccini</b> y <b>Frecobaldi</b> simplemente llamaban a estas variaciones <i>arie</i> )
<b>Claudio Monteverdi</b> (1567-1643)	Un ejemplo aparece en el primer “madrigal” con que se inicia su libro séptimo. La monodia, “ <i>Tempo la cetra</i> ”, tiene la forma de una variación de cuatro estrofas, precedida y acabada por una sinfonía instrumental. Hay muchos ejemplos paralelos en las monodias de la época.
<b>Giulio Caccini</b> (1551-1618)	Uno de los primeros compositores de <i>recitativos</i> junto con <b>Vicenzo Galilei</b> y <b>Jacopo Peri</b> . Estableció en su tratado <i>Le Nuove Musiche</i> las normas de la monodia (Stile Moderno), según las cuales, la poesía sobrepasa en importancia a la música
<b>1er Barroco y Barroco Medio</b>	
<b>Giacomo Carissimi</b> (1605-1674)	Se le ha descartado un poco de este campo por valorar más sus oratorios, sin embargo, en sus cantatas explotó las variaciones estróficas y los dúos de cámara con contrapunto concertado.
<b>Luigi Rossi</b> (1597-1653)	Compositor y cantante. Fue principalmente compositor de cantatas, de las que se conocen unas doscientas cincuenta.

<b>Alessandro Stradella</b> (1639-1682)	Compuso casi doscientas cantatas de las que sólo conocemos una pequeña parte.
<b>Barroco Tardío</b>	
<b>Alessandro Scarlatti</b> (1660-1725)	Compuso más de seiscientas Cantatas. Sus melodías fijaron el modelo que siguió la última generación de compositores barrocos.
<b>Georg Friedrich Haendel</b> (1685-1759)	La cantata le sirvió como terreno de experimentos. Exploró en ellas todo el ámbito de su música. Compuso más de cien, y una cuarta parte de ellas requiere acompañamientos más o menos elaborados y algunas de sus arias más difíciles. Le sirvieron de modelo las cantatas de <b>Alessandro Scarlatti</b> , para hacer ejercicios en el estilo belcantista y como medio para conseguir el dominio completo del estilo italiano.

## B. LA CANTATA SACRA.

En lo que respecta a la música de iglesia protestante, el barroco tardío dio inicio con el surgimiento de la *cantata sacra*, la cual se utilizó para ritos religiosos, tanto católicos como reformistas.

El motete fue perdiendo terreno como forma independiente, había sobrevivido de manera secundaria en obras para ocasiones especiales como bodas, funerales, etc. El motete pasó a formar parte de la *cantata*, palabra acuñada por el pastor de Hamburgo **Erdmann Neumeister** (1671-1756).

En la cantata se funden dos tradiciones: el *concertato dramático* (tradición de Schütz) y la del *concertato coral* (tradición



**Erdmann Neumeister**

Weckermann-Tunder). El concertato se basaba en escencia en textos de las sacras escrituras, el texto de la cantata reformista era una paráfrasis compuesta con libertad que, o sustituía al texto bíblico o servía de inserción poética en éste.

Neusmaster daba a sus meditaciones devotas la forma de recitativo y aria, donde se dedicaba a glosar un solo sentimiento. Describió así su reforma: “Una cantata se parece a una pieza tomada de una ópera y está compuesta en estilo recitativo y arias”.

La creación de la cantata sacra a partir de la forma más profana de todas las formas dio pie a la oposición de los pietistas. Para ellos la cantata era una profanación abominable, la última desacralización de la música religiosa. Para los ortodoxos en cambio, significaba la sacralización de la música profana, ellos no veían opuestas a la música popular y a la sacra.

La estructura de las cantatas religiosas a partir de 1714 se puede resumir en una serie de elementos comunes, siendo éstos los más importantes: (*ver Anexo I*)

1. **El recitativo**, una forma expresiva de texto cantado, principalmente en forma de declamación silábica. Frecuentemente incluye secciones en arioso, más melódico y marcado por motivos característicos.
2. **El aria**, que sirve a la expansión contemplativa de un “afecto” (ira, amor, alegría, etc.); suele estar unida a un tema planteado en el ritornello introductorio y al que después se da un tratamiento concertante en la sección vocal siguiente.
3. **El coro** suele estar construido en estilo concertante a la manera del aria, o articulado en subdivisiones individuales de carácter principalmente polifónico a la manera del motete. Aquí encontramos numerosas formas mixtas.
4. **El coral** despliega una variedad ilimitada de tratamientos característica de Bach, desde el planteamiento simple a cuatro voces hasta el gran movimiento coral con instrumentos concertantes.

Destacan compositores como Buxtehude, Böhm, Philip Krieger, Pachebel, Kuhnau, Zachow, Graupner, Telemann y obviamente Bach, Graupner, y en especial Telemann, tendieron en sus

cantatas a utilizar el *style galant* que se puso de moda durante los años en que Bach escribió sus pasiones y cantatas en Leipzig.<sup>17</sup>

<p><b>Dietrich Buxtehude</b> (1637-1707)</p>	<p>Sus cantatas aún pertenecen al antiguo estilo <i>concertato</i>, no tienen ni recitativos ni arias <i>da capo</i>, sino ariosi Con acompañamientos notables.</p>	
<p><b>Philip Krieger</b> (1652-1735)</p>	<p>Fue uno de los primeros compositores que adoptó la cantata de reforma. Sus óperas le sirvieron de campo experimental para las formas que aplicó a la cantata. Muestra en sus obras la influencia italiana.</p>	
<p><b>George Böhm</b> (1661-1733)</p>	<p>Concibieron sus cantatas como <i>concertati</i>, como variaciones de coral.</p>	<p><b>Johann Christoph Pachelbel</b> (1653-1706)</p>
<p><b>Johan Kuhnau</b> (1660-1722)</p>	<p>Junto con <b>Zachow</b> fue el que más se acercó a la cantata como la concebía Bach. Empezó escribiendo obras en estilo <i>concertato</i>. En su madurez compuso cantatas con <i>recitativos secco</i> y <i>acompagnato</i>, <i>ariosi</i> y arias, con una interpretación meditativa de un texto bíblico. Kuhnau emplea en abundancia el uso de los corales.</p>	
<p><b>Friedrich Wilhelm Zachow</b> (1663 - 1712)</p>	<p>Fue maestro de <b>Haendel</b>. Se distinguió tanto como compositor de variaciones de coral como de cantatas de reforma. En las secciones para solista de sus variaciones de coral, deja a veces a un lado la melodía del coral, lo que le permite una interpretación musical libre del texto.</p>	

<sup>17</sup> Bukofzer, Manfred F. *La música en la época barroca*. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1ª reimpresión, 2000. P.279

# CAPÍTULO IV

## CANTATA BWV 51

### A. JOHANN SEBASTIAN BACH

#### PERSONALIDAD MUSICAL

Compositor e instrumentista (órgano, clavecín, violín y viola da gamba).

Su obra es considerada como cumbre de la música barroca y una de las cimas de la música universal, por su profundidad intelectual, su perfección y belleza artística, su síntesis del presente y el pasado, y su incomparable extensión. El carácter personal de su música se atribuye a tres factores:

**fusión de los estilos nacionales** (alemán, italiano y francés),  
**habilidad técnica extraordinaria y equilibrio entre polifonía y armonía**

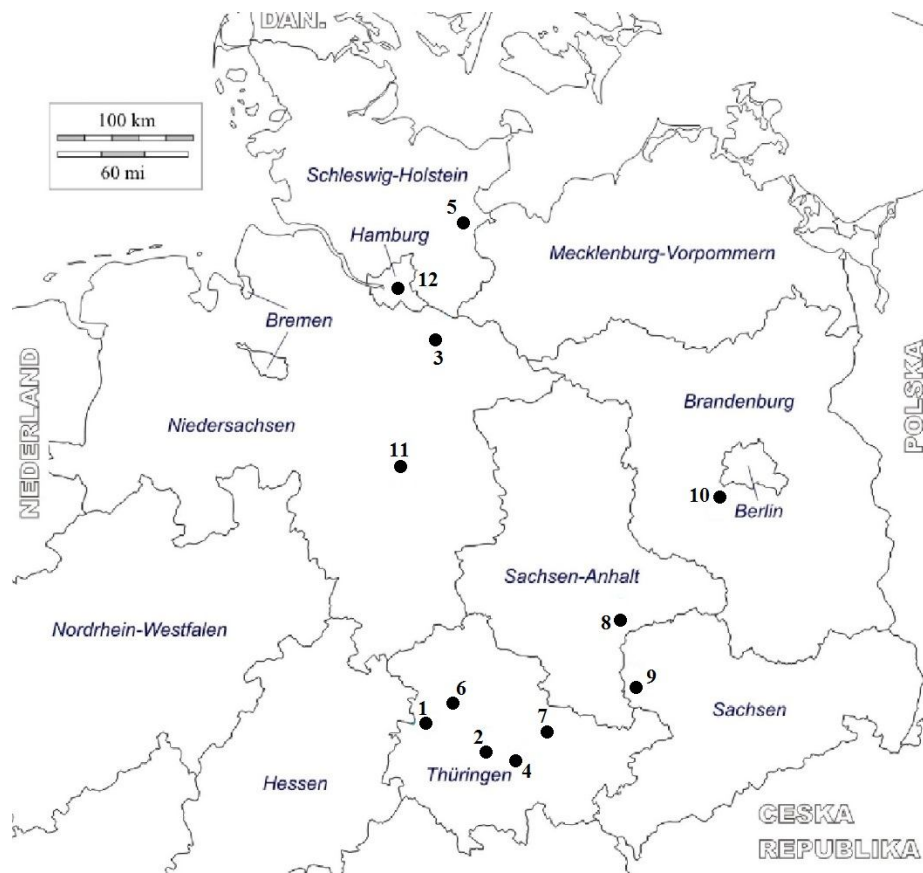


#### OBRAS MAS IMPORTANTES

- los Conciertos de Brandeburgo
- el Clave bien Temperado
- la Misa en Si menor
- la Pasión según San Mateo
- El Arte de la Fuga
- La Ofrenda Musical
- las Variaciones Goldberg
- la Toccata y fuga en re menor
- las Cantatas sacras 80, 140 y 147
- el Concierto Italiano
- la Obertura Francesa
- las suites para violonchelo solo
- las partitas y sonatas para violín solo
- las *Suites Orquestales*.



## ÁMBITO GEOGRÁFICO



- 1 Eisenach** (1685-1694)
- 2 Ohrdruf** (1694-1700)
- 3 Lüneburg** (1700-1703)[Viajes a **Hamburgo (12)** y **Celle (11)**].
- 4 Arnstadt** (1703-1707)
- 5 Lübeck** (1705)
- 6 Mühlhausen** (1707-1708)
- 7 Weimar** (1708-1717)
- 8 Köthen** (1717-1723)
- 9 Leipzig** (1723-1750)
- 10 Potsdam** (1747)

### ORÍGENES Y JUVENTUD (1685-1703)

#### Eisenach, Turingia

21.3.1685

Nace dentro de una de las familias de músicos más extraordinarias de la historia (cerca de 70 músicos profesionales, incluyendo a varios compositores e intérpretes destacados).

Es el menor de los hijos de Elizabeth Lämmerhirt y Johann Ambrosius Bach, músico municipal, talentoso violinista y trompetista, con quien puede haber comenzado su formación musical. Posiblemente conoce los instrumentos de teclado a través de su tío Johann Christoph, organista de la iglesia de San Jorge en Eisenach.

1693-1695

Asiste a la escuela luterana de latín (misma donde había estudiado Martin Lutero) y forma parte del coro.

1694-1695

En el lapso de unos pocos meses mueren su madre y su padre.

<b>Ohrdruf, Turingia</b>	
1695	Junto con su hermano Johann Jacob, se le envía ahí, donde es organista su hermano mayor, Johann Christoph (dieciséis años mayor), exdiscípulo de Pachelbel, quien puede haberle enseñado órgano. Se dice que transcribió en ese tiempo obras de Froberger, Kerll y Pachelbel.
1696-1700	Asiste al Liceo de Ohrdruf, en el que obtendrá su título siendo el segundo mejor alumno de la clase. Su formación comprende religión, historia, aritmética, ciencia natural, lectura, escritura y canto (4-5 horas semanales). Canta con el coro de la escuela en los servicios religiosos.
<b>Lüneburg, Baja Sajonia</b>	
1700-1703	Junto con su amigo Georg Erdmann, es admitido como alumno libre en la Michaelisschule de Lüneburg y es escogido para la plaza de tiple (soprano) del coro de maitines ( <i>Mettenchor</i> ), aunque al poco tiempo le cambia la voz. Sus estudios escolares comprenden luteranismo ortodoxo, lógica, retórica, latín y griego, aritmética, historia, geografía y poesía alemana. Probablemente estudia órgano en Lüneburg con G. Böhm y en Hamburgo con J. Adam Reincken. Tiene oportunidad de escuchar a la orquesta de la corte de Celle-Lüneburg y familiarizarse con las formas musicales francesas.
<b>Corte de Weimar, Turingia (1ª estancia)</b>	
1703	Es miembro de la orquesta de la corte menor, donde es posible que haya conocido al famoso violinista Paul von Westhoff y quizás haya sido asistente del organista Johann Effler.

<b>1er. PERÍODO CREATIVO, 1703-1708 (Bach joven)</b>	
<b>Organista en Arnstadt y Mühlhausen, Turingia</b>	
1703-1707	En la Neue Kirche de Arnstadt recibe amonestaciones por su carácter, su conducta, sus improvisaciones al órgano y su ausencia de dos meses (cuando permaneció más de lo previsto en Lübeck, adonde viajó para escuchar las obras de Buxtehude, con su desarrollo del <i>concertato</i> vocal y la música para órgano).
1707-1720	Primer matrimonio, con <b>María Barbara Bach</b> (su prima segunda), quien le da siete hijos, entre ellos los futuros músicos <b>Wilhelm Friedemann</b> (Halle) y <b>Carl Philipp Emanuel</b> (Berlín y Hamburgo).
	Partitas de coral (órgano). Sonatas para clavecín. Capricho por la partida de su hermano. Fuga y preludio en Mib.

1707-1708 En la Blasiuskirche de Mülhausen restaura el órgano, organiza el coro y forma alumnos (entre ellos, a J. M. Schubart y J. C. Vogler).	Inicia la composición de cantatas sacras: 15, <i>Denn du wirst meine Seele</i> ; 71, <i>Gott ist mein König</i> ; 106, <i>Actus tragicus</i> .
--	--

**2º PERÍODO CREATIVO, 1708-1717 (Bach, el organista)  
Organista y *Konzertmeister* en la corte de Weimar (2ª estancia)**

Obtiene la estabilidad necesaria para abordar la creación musical. Debe componer una cantata original al mes. Descubre la música italiana en general y el estilo de concierto en particular.	Transcripciones para órgano y clavecín de conciertos de Vivldi. Fugas sobre temas de Corelli, Legrenzi y Albinoni. Preludio y fuga en re menor. Cantatas: 21, <i>Ich hatte viel Bekümmernis</i> ; 161, <i>Komm du süße Todesstunde</i> ; 31, <i>Der Himmel lach</i> ; 147, <i>Herz und Mund und Tat und Leben</i> .
--	---

**3er. PERÍODO CREATIVO, 1717-1723 (Bach, el mentor)  
*Kapellmeister* en la corte de Köthen, Sajonia-Anhalt**

Desarrolla una fructífera amistad con el príncipe Leopold de Köthen, y se entrega a la creación. Cultiva ante todo música profana: música de cámara, orquestal y para teclado u otros instrumentos. Escribe obras didácticas para teclado, dedicadas a varios miembros de su familia. Cultiva el prelude coral y compone una <i>Pasión-oratorio</i> .	<i>Pasión según San Juan</i> . Conciertos de Brandeburgo. Cuatro Oberturas. <i>Clavierbüchlein</i> y <i>Orgelbüchlein</i> . Invenciones para dos y tres voces. Tocatas para clavecín <i>El clave bien temperado</i> (1ª parte). Suites para teclado (“francesas” e “inglesas”). Sonatas para violín, flauta o viola da gamba, con clavecín. Suites para violoncelo solo. Sonatas para violín solo.
---	--

1720 Al regresar de uno de los frecuentes viajes realizados a instancias del príncipe, se entera de que María Bárbara ha muerto, fulminada por una desconocida dolencia, y, por temor a la peste, ha sido rápidamente enterrada.	
---	--

1721-1750

Su segunda esposa, Anna Magdalena Wilcken (hija menor del trompetista de la corte, bien dotada para el canto) le profesa una ejemplar devoción, comprende su complejo mundo espiritual, participa en sus conciertos, le ayuda como copista y se convierte en la cronista de la familia Bach. Del feliz matrimonio nacen trece hijos, pero sólo seis sobreviven la infancia, entre ellos **Johann Christian** (Milán y Londres). [Ella habría de morir en la miseria en 1760.]

#### 4º PERÍODO CREATIVO, 1723-1745 (Bach, el cantor)

##### **Kantor de la Thomasschule y director de música de Leipzig, Sajonia**

Vive su período más glorioso y fructífero.

Ejerce sus funciones religioso-musicales en las iglesias de Santo Tomás y de San Nicolás. Cada domingo tiene que presentar una nueva cantata compuesta por él (acumula 295 piezas sacras, de las que se conservan sólo 190). Está obligado a proporcionar los servicios musicales necesarios en las iglesias de la ciudad, valiéndose del coro de la Thomasschule.

Da lecciones de música a los aprendices.

Desempeña diversas tareas pedagógicas en la Thomasschule (entre ellas la enseñanza del latín).

Amplía sus conocimientos copiando y profundizando en las partituras de sus antepasados.

Cumple sus obligaciones como padre.



**Iglesia de Santo Tomás**

Tres ciclos anuales de cantatas  
*Pasión según San Mateo*(1727)

*Magnificat* en Re mayor (1723)

*Oratorio de Pascua* (1725)

*Oratorio de Navidad* (1734)

*Oratorio de la Ascensión* (1735)

Misa en si menor (ca.1724-ca.1748)

*Variaciones Goldberg* (1741)

*El clave bien temperado* (2ª parte, 1744).

1736

Obtiene el título de compositor de la corte de Sajonia

<b>5° PERÍODO CREATIVO, 1746-1750 (Bach, el maestro del pasado)</b> <b>Kantor de la Thomasschule y director de música de Leipzig, Sajonia</b>	
1747 Viaja a Potsdam, invitado por el rey Federico II de Prusia. Improvisa sobre un tema escrito por el rey.	<i>La ofrenda musical</i> (sobre el tema de Federico II)
	<i>Variaciones canónicas sobre Vom Himmel hoch da komm' ich her</i> (ca. 1748)
1749-1750 Tras dos operaciones fallidas, queda casi ciego.	<i>El arte de la fuga</i>
28.7.1750 Muere en su casa, rodeado por su familia.	

<b>Impacto en el ámbito cultural</b>
<p style="text-align: right;"><i>Es como si la armonía universal estuviera dialogando consigo misma, como si lo hubiera hecho en el pecho de Dios desde la creación del mundo.</i> (Goethe)</p> <p>Bach es fuente de inspiración e influencia para posteriores compositores y músicos (entre ellos Mozart y Beethoven). Recuperada por la generación romántica, su obra ha ocupado un puesto de privilegio en el repertorio, como modelo de perfección técnica y expresividad.</p> <p>Durante los últimos años de su vida, su música fue considerada anticuada, árida, difícil, rebuscada y muy llena de adornos, contrapuesta al nuevo <i>style galant</i>, más bien homofónico, en el que apenas asomaba el contrapunto.</p> <p>Tras su muerte, su música fue olvidada casi por completo durante más de cincuenta años, hasta que, tras ser publicada su primera biografía, Mendelssohn la rescató para sus contemporáneos al dirigir su <i>Pasión según San Mateo</i> en Berlín en 1829, que fue un acontecimiento nacional en Alemania.</p>

## B. LA CANTATA EN BACH

La obra vocal de J. S. Bach no tiene nada que envidiar, en cuanto a volumen, a su producción instrumental. Conservamos 482 obras completas de un total de 525 que abarcan una amplia variedad de géneros. Casi todas sus obras musicales son religiosas (con la excepción de una veintena de cantatas profanas, un *quod libet* y 4 *lieder*), y se enmarcan en la tradición de la iglesia luterana alemana. Bach compuso la mayor parte de su obra vocal en Leipzig, entre 1723 y 1741, cuando ocupaba el puesto de Cantor y sus tareas incluían la composición de cantatas, motetes, oratorios y pasiones para las principales iglesias de la ciudad.

Bach compuso cantatas a lo largo de gran parte de su vida creativa. Él y sus contemporáneos raramente utilizaron el término “cantata” y prefirieron una terminología menos rigurosa, como *Konzert* (concierto), *Stück* (pieza) o simplemente *Musik*. Estos nombres subrayan la naturaleza flexible del género, que experimentó una notable transformación y desarrollo durante el periodo en que Bach compuso sus cantatas. Las primeras obras, compuestas en Arnstadt y Mülhausen (1707-1708), se ajustan en gran medida a las formas de finales del siglo XVII, con textos bíblicos y corales dispuestos a menudo en una serie de versos estróficos variados. Los solos son episodios breves, con melodías no estróficas, y los coros inicial y final, encuadrados por los solos y el coro central, mantienen una estructura simétrica. Tras su nombramiento como organista de la corte de Weimar en 1708, Bach compuso únicamente una sola cantata hasta 1714, cuando ocupó el puesto de *Konzertmeister* y se le exigió componer una obra de ese tipo al mes. Las veintitantas cantatas resultantes nos muestran a Bach alejándose del viejo estilo para experimentar estructuras nuevas, una evolución muy influida por los textos suministrados por su principal colaborador, Salomo Franck, poeta de la corte de Weimar. Los textos que Franck proporcionó a Bach derivaban de reformas que se remontaban al cambio de siglo, en las que partes poéticas del libreto, escritas libremente, se combinaban con textos bíblicos y corales. Una consecuencia importante de dichas reformas fue la introducción de recitativos y arias *da capo* que aproximaron aún más la cantata luterana al estilo de la italiana y le proporcionaron mayor capacidad dramática.

La única interrupción importante en la composición de cantatas religiosas se produjo durante el periodo en el que Bach fue *Kapellmeister* de la corte calvinista de Köthen (1717-1723), durante el cual todo lo que se le exigió fue la composición circunstancial de obras profanas festivas para su patrón, el príncipe Leopold. Muchas de ellas se han perdido, pero los estudiosos creen que Bach se

inspiró en varias para las cantatas que compuso más tarde en Leipzig. Donde tuvo la oportunidad de componer la música religiosa por la que sentía más afecto. Impaciente por modificar la música que se escuchaba en Santo Tomás, tomó de inmediato la decisión de componer él mismo todas las cantatas. El nuevo cantor se había impuesto una tarea formidable. El número anual de cantatas requeridas era 60. En él se incluían una para cada domingo, a partir del domingo de Adviento (el cuarto antes de Navidad e inicio del año litúrgico luterano). El resto eran cantatas compuestas para los principales días festivos.

La cantata en tiempos de Bach, se interpretaba antes y después del sermón. La primera parte servía como introducción al sermón del pastor y la segunda servía como reflexión a las palabras escuchadas; de ahí que Bach tenía que componer la música en base a las sagradas escrituras de la fecha, al himno propio de ese día y en base a las palabras que iba a decir el oficiante. Las celebraciones luteranas duraban hasta cuatro horas.

Bach planificó su trabajo en forma de cinco ciclos anuales. Cada ciclo anual comienza con el primer domingo después de la Trinidad, cuando Bach aceptó su cargo aquí, y finaliza con la fiesta de la Trinidad. El conjunto de obras que nos han llegado incluye algo más de tres de los cinco ciclos anuales de cantatas que compuso, con el siguiente esquema:

- **Ciclo anual I** (1723 – 1724). Cantatas con gran variedad de formas, que también incluyen obras anteriores parcialmente arregladas.
- **Ciclo anual II** (1724-1725). Cantatas corales (con el primer y último versos de un himno intactos y los versos intermedios generalmente dispuestos en estrofas libres); desde Semana Santa en adelante recupera la forma de trabajo habitual, componiendo, entre otras, nueve cantatas sobre textos de la poetisa de Leipzig Mariane von Ziegler.
- **Ciclo anual III** (1725 –1727). Cantatas de varias formas, incluyendo obras a gran escala en dos partes, cantatas en solo y en diálogo. Usó antiguos movimientos de conciertos o suites como sinfonías introductorias o, añadiéndole la parte vocal, como coros o arias.

## C. CANTATA 51

### 1. Contexto

La cantata *Jauchzet Gott in allen landen* (¡Alabad a Dios en todas partes!) fue escrita para interpretarse el 15° domingo después de la Trinidad (17 de septiembre) de 1730. Sin embargo, podía interpretarse en cualquier otra ocasión, ya que el texto es un canto de alabanza y amor a Dios, sin relación directa con las lecturas de ese domingo. El mismo manuscrito de Bach indica: “para el 15 ° domingo después de la Trinidad *et in ogni tempo*" ("y en cualquier momento").<sup>18</sup>

Las lecturas prescritas para ese día eran la amonestación de Pablo a "andar en el Espíritu" y la parte del Sermón de la Montaña que exhorta a no preocuparse por las necesidades materiales sino a buscar primeramente el reino de Dios.

### EPÍSTOLA DE PABLO A LOS GÁLATAS, 5:25-6:10:

5:25 Si vivimos por el Espíritu, andemos también por el Espíritu.  
5:26 No nos hagamos vanagloriosos, irritándonos unos a otros, envidiándonos unos a otros.  
6:1 Hermanos, si alguno fuere sorprendido en alguna falta, vosotros que sois espirituales, restauradle con espíritu de mansedumbre, considerándote a ti mismo, no sea que tú también seas tentado.  
6:2 Sobrellevad los unos las cargas de los otros, y cumplid así la ley de Cristo.  
6:3 Porque el que se cree ser algo, no siendo nada, a sí mismo se engaña.  
6:4 Así que, cada uno someta a prueba su propia obra, y entonces tendrá motivo de gloriarse sólo respecto de sí mismo, y no en otro;  
6:5 porque cada uno llevará su propia carga.  
6:6 El que es enseñado en la palabra, haga partícipe de toda cosa buena al que lo instruye.  
6:7 No os engañéis; Dios no puede ser burlado: pues todo lo que el hombre sembrare, eso también segará.  
6:8 Porque el que siembra para su carne, de la carne segará corrupción; mas el que

<sup>18</sup> Para esa misma fecha litúrgica Bach destinó otras tres cantatas, todas compuestas en Leipzig: BWV 138, *Warum betrübst du dich, mein Herz* (1723), BWV 99, *Was Gott tut, das ist wohlgetan* (1724) y BWV 100 *Was Gott tut, das ist wohlgetan* (1732).



siembra para el Espíritu, del Espíritu segará vida eterna.

6:9 No nos cansemos, pues, de hacer bien; porque a su tiempo segaremos, si no desmayamos.

6:10 Así que, según tengamos oportunidad, hagamos bien a todos, y mayormente a los de la familia de la fe.

### **EVANGELIO DE MATEO (6:23-34).**

6:23 Pero si tu ojo es maligno, todo tu cuerpo estará en tinieblas. Así que, si la luz que en ti hay es tinieblas, ¿cuántas no serán las mismas tinieblas?

6:24 Ninguno puede servir a dos señores; porque o aborrecerá al uno y amará al otro, o estimará al uno y menospreciará al otro. No podéis servir a Dios y a las riquezas.

6:25 Por tanto os digo: No os afanáis por vuestra vida, qué habéis de comer o qué habéis de beber; ni por vuestro cuerpo, qué habéis de vestir. ¿No es la vida más que el alimento, y el cuerpo más que el vestido?

6:26 Mirad las aves del cielo, que no siembran, ni siegan, ni recogen en graneros; y vuestro Padre celestial las alimenta. ¿No valéis vosotros mucho más que ellas?

6:27 ¿Y quién de vosotros podrá, por mucho que se afane, añadir a su estatura un codo?

6:28 Y por el vestido, ¿por qué os afanáis? Considerad los lirios del campo, cómo crecen: no trabajan ni hilan;

6:29 pero os digo, que ni aun Salomón con toda su gloria se vistió así como uno de ellos.

6:30 Y si la hierba del campo que hoy es, y mañana se echa en el horno, Dios la viste así, ¿no hará mucho más a vosotros, hombres de poca fe?

6:31 No os afanáis, pues, diciendo: ¿Qué comeremos, o qué beberemos, o qué vestiremos?

6:32 Porque los gentiles buscan todas estas cosas; pero vuestro Padre celestial sabe que tenéis necesidad de todas estas cosas.

6:33 Mas buscad primeramente el reino de Dios y su justicia, y todas estas cosas os serán añadidas.

6:34 Así que, no os afanáis por el día de mañana, porque el día de mañana traerá su afán. Basta a cada día su propio mal.

Ha habido cierta especulación sobre la identidad de la cantante para quien escribió Bach su Cantata 51 y sobre su propósito exacto, pues por una parte las mujeres no cantaban en la iglesia en la época de Bach (como he mencionado anteriormente) y por otra la obra es demasiado complicada para un niño soprano. La parte para trompeta probablemente fue interpretada por Gottfried Reiche (1667-1734), trompetista principal de Bach en Leipzig.



**Gottfried Reiche**

Esta cantata, más que cualquier otra, muestra la influencia del nuevo estilo italiano en Bach, no sólo por el tratamiento artístico de las dos arias y los recitativos, sino también por la virtuosística brillantez del *¡Aleluya!*<sup>19</sup>

La cantata se divide en cinco movimientos. Los textos del primero y tercer movimiento son anónimos; según Murray W. Young, J. S. Bach mismo pudo haber sido el libretista.<sup>20</sup> El texto del segundo parafrasea al comienzo algunos salmos bíblicos. El cuarto es de Johann Gramann.<sup>21</sup>

## 1. ARIA

*Jauchzet Gott in allen Landen!  
Was der Himmel und die Welt  
an Geschöpfen in sich hält,  
müsse dessen Ruhm erhöhen  
und wir wollen unserm Gott  
gleichfalls jetzt ein Opfer bringen,  
daß Er uns in Kreuz und Noth  
allezeit hat beigestanden.*

¡Alabad a Dios en todas partes!  
Lo que el cielo y el mundo  
como criaturas contiene,  
tiene que ensalzar su gloria,  
y nosotros a nuestro Dios  
igualmente vamos a traerle ahora una  
ofrenda,  
pues Él en la angustia y la necesidad,  
todo el tiempo nos ha socorrido.

---

<sup>19</sup> Aryeh Oron: <http://www.bach-cantatas.com/BWV51.htm>

<sup>20</sup> Murray W. Young: <http://www.bach-cantatas.com/BWV51.htm>

<sup>21</sup> Johann Gramann (o Graumann), también conocido como *Johannes Poliander* (1487–1541). Líder luterano alemán, fue rector de la Thomasschule en Leipzig y escribió varios himnos.

## 2. RECITATIVO

*Wir beten zu dem Tempel an,  
da Gottes Ehre wohnt,  
da dessen Treu' so täglich neu  
mit lauter Segen lohnet.  
Wir preisen, was er an uns hat getan.  
Muß gleich der schwache Mund  
von seinen Wundern lallen,  
so kann ein schlechtes Lob  
ihm dennoch wohlgefallen.*

Rendimos adoración en el templo,<sup>22</sup>  
donde habita la gloria de Dios,  
donde su fidelidad, así a diario renovada,  
con fuertes bendiciones recompensa.  
Alabamos lo que ha hecho en nosotros.  
Y si ahora la débil boca tiene  
que balbucir sobre sus maravillas,  
entonces que una defectuosa alabanza  
pueda no obstante agradecerle.

## 3. ARIA

*Höchster, mache deine Güte  
ferner alle Morgen neu.  
So soll für die Vätertreu'  
auch ein dankbares Gemüte  
durch ein frommes Leben weisen,  
daß wir deine Kinder heißen.*

Altísimo, haz que tu bondad  
se renueve todas las mañanas.  
Así, a cambio de la fidelidad del Padre,  
también un alma agradecida  
mediante una piadosa vida ha de mostrar  
que nosotros nos decimos hijos tuyos.

## 4. CORAL

*Sei Lob und Preis mit Ehren  
Gott Vater, Sohn, Heiligem Geist!  
Der woll' in uns vermehren,  
was er uns aus Gnaden verheißt,  
daß wir ihm fest vertrauen,  
gänzlich uns lass'n auf ihn,  
von Herzen auf ihn bauen,  
daß uns'r Herz, Mut und Sinn  
ihm festiglich anhangen;  
drauf singen wir zur Stund:  
amen! Wir werdn 's erlangen,  
glaub'n wir aus Herzens Grund.*

¡Alabanza, honor y gloria  
a Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo!  
Que multiplique en nosotros  
lo que por su gracia nos ha prometido,  
para que confiemos firmemente en Él,  
nos entreguemos por completo a Él,  
en Él de corazón nos apoyemos,  
y que nuestro corazón, mente y voluntad  
de Él sólidamente dependan;  
por eso cantamos ahora:  
¡amén! Lo vamos a alcanzar,  
creemos desde el fondo del alma.

## 5. ARIA

*Halleluja!*

¡Aleluya!<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Salmo 26,8: "Amo la morada de tu Casa, el lugar de asiento de tu gloria." Salmo 138,2: "Hacia tu santo templo me prosterno. Doy gracias a tu nombre por tu amor y tu lealtad, pues tu promesa ha superado tu renombre."

<sup>23</sup> Traducción: Alfredo Mendoza M.

## 2. Análisis

### **Primer movimiento:**

Aria (Allegro).....“Jauchzet Gott in allen Landen”.

Instrumentación: Trompeta en Do, 2 Violines, Viola, Bajo continuo.

Tonalidades: Do mayor, Sol mayor, La menor, Mi menor, Si mayor.

Forma: A-B-A

Es un *aria da capo*<sup>24</sup> (forma A-B-A). Con la soprano tratada de forma similar al instrumento solista en una obra *concertante*.<sup>25</sup>

La parte “**A**” abarca desde el **compás 1** hasta el **38**, incluyendo el ritornelo que sirve de preludio, interludio y postludio. La parte “**B**” inicia en el **compás 39** y termina con un “cierre” en el **compás 63**, que conecta de nuevo a la parte “**A**”. Al final de la parte “**B**” (cc. 62-65) se inserta el texto de “**A**”. formando una figura retórica, la epanadiplosis (terminación de una proposición con las mismas palabras con que había comenzado una proposición anterior correlativa, en este caso la parte A). Junto con el texto citado, la transición entre las dos partes se suaviza pasando de Mi menor a Do mayor, concluyendo melódica y armónicamente en el V grado (Sol).

Visto retóricamente, las partes de la *dispositio* se ubican así:

La introducción (**Compás 1 a 8**) es el *exordio*.

La *narratio* del **compás 9 al 30**.

---

<sup>24</sup> *Aria da capo* (o *aria col da capo*) es un tipo de aria que se caracteriza por su forma ternaria, es decir en tres partes. La primera sección de las arias da capo es una entidad musical completa, que termina en la tónica, y que en principio podía ser cantada sola. La segunda sección contrasta con la primera en su textura musical, carácter o tempo. La tercera sección normalmente no está escrita en las partituras, el compositor se limitaba a indicar que se repitiera la primera parte con las palabras “da capo” (que en italiano significa “desde el principio”). En esta tercera parte el cantante debía ejecutar toda serie de variaciones y adornos que considerara apropiadas para su lucimiento. [[http://es.wikipedia.org/wiki/Aria\\_da\\_capo](http://es.wikipedia.org/wiki/Aria_da_capo)]

<sup>25</sup> Forma musical, mezcla de los géneros sinfonía y concierto. Randel, Don Michael. “*Diccionario Harvard de la Música*”, Editorial Diana, 1984.

La *argumentatio* del compás 31 al 38.

En el compás 67 da inicio el *epílogo*, que es la re exposición.

La *peroratio* aparece junto con el cierre en el compás 28.

Esta aria explota el virtuosismo propio de un dúo que estaba de moda en la época: trompeta y voz. Lleva acompañamiento de cuerdas. Los solistas – soprano, trompeta, y en ocasiones también el 1er violín – participan en juegos de coloraturas que son frecuentemente interrumpidos o acompañados por los motivos del *ritornello* (*tutti*).

La trompeta expone al comienzo su jubilosa fanfarria y enseguida la soprano exhorta a toda la creación a alabar al Señor. en Bach no constituye un fin en sí mismo, sino está siempre al servicio de la interpretación musical del texto). Una sensación de alegría intensa predomina en todo. Se desarrolla con el juego de varios “motivos”.<sup>26</sup> Utilizando varios tipos de imitaciones.

Ejemplo:

Motivo (b): Aparece primero en la trompeta.



En el compás 7 hace una imitación variada del motivo.<sup>27</sup>



<sup>26</sup> Motivo: breve figura melódica o rítmica que constituye la célula primaria de un fragmento musical. Varios motivos pueden constituir un tema o frase. [Randel, Don Michael. *Diccionario Harvard de la Música*, Editorial Diana, 1984.]

<sup>27</sup> El siguiente gráfico representa las tres formas de imitación, por ejemplo, la Imitación inversa utiliza los mismos intervallos de la melodía en sentido contrario.





Este único recitativo se divide en 2 secciones. Está acompañado en su primera parte por las cuerdas<sup>28</sup> (*sección A, compases 1 a 8*). La *sección B (compases 9 a 24)* sólo es acompañada por el continuo. En esta segunda mitad las dos últimas líneas de texto: “Muss gleich der schwache Mund”, se expanden a una sección separada en dos subsecciones (b, b’). Todas estas divisiones tienen la finalidad de darle carácter e intención al texto.

Aunque el movimiento está marcado en la partitura como un recitativo, su naturaleza altamente melismática de la parte vocal es tal que podría ser llamado un *arioso*.<sup>29</sup>

El comienzo del texto parafrasea dos distintos versículos de los Salmos 26:8<sup>30</sup> y 138:2<sup>31</sup>

### Tratamiento del texto:

Como lo antes dicho, el texto está separado en dos secciones para marcar la intención de las frases. La primera sección (compases 1 al 8) comienza solemne, es una reflexión sobre los dones obtenidos en el templo de Dios. En la segunda sección (a partir del **compás 9**) expresa la idea de que nuestro lenguaje sólo nos permite “*balbucear*” los milagros de Dios, las palabras no son suficientes para describir su gloria; pero aun siendo mal expresadas las alabanzas son agradables a los oídos de Dios. La palabra “*lallen*” (*balbucear*) está adornada de tal forma que la música da la sensación de “tartamudeo”, dándole mayor intención expresiva a la palabra. La música acompaña en expresión a la palabra.



<sup>28</sup> *Recitativo acompagnato.*

<sup>29</sup> Una mezcla entre aria y recitativo que recuerda a los madrigales renacentistas, en el que la importancia de la pieza se centra fundamentalmente en el texto. Según Manfred Bukofzer “el arioso no es más que un nuevo nombre del antiguo recitativo florentino, que abarcaba tanto el aria como el recitativo italiano secco”. Bukofzer, Manfred F. *La música en la época barroca*. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1ª reimpresión, 2000. P.130.

<sup>30</sup> **26:8** Declaración de integridad. Salmo de David: “*Jehová, la habitación de tu casa he amado, y el lugar de la morada de tu gloria.*”

<sup>31</sup> **138:2** Acción de gracias por el favor de Jehová. Salmo de David: “*Me postraré hacia tu santo templo, y alabaré tu nombre por tu misericordia y tu fidelidad; porque has engrandecido tu nombre, y tu palabra sobre todas las cosas.*”

### Sugerencias de articulación:

Los “balbuceos” pueden ser interpretados de dos formas:

### Ejemplos:

#### Compás 11:

a)<sup>32</sup>



11

von sei- nen Wundern lal - - - - - len,

b)<sup>33</sup>



11

von sei- nen Wundern lal - - - - - len,

### Tercer movimiento:

Aria. Andante “Höchster, mache deine Güte”.

**Instrumentación:** Bajo continuo.

---

<sup>32</sup> Así aparece articulada la frase en la partitura. Lo interpreta Emma Kirkby: CD: *Bach Magnificat Cantata 51 Bach, Jauchzet Gott In Allen Landen*, Emma Kirkby, John Eliot Gardiner, Monteverdi Choir. Digital Classics Phillips, 1985.

<sup>33</sup> Lucia Popp CD: *Cantate BWV 51 Jauchzet Gott in allen Landen*. Lucia Popp, soprano. Carole Dawn-Reinhart, trompette. Amsterdamer Kammerorchester Direction Marinus Voorberg. 1979. FonoTeam GmbH, Hamburg, hecho en Estados Unidos.



### **Descripción:**

Esta segunda aria es acompañada por el continuo solamente. Con su ritmo de siciliana,<sup>34</sup> esta parte tiene un carácter más íntimo y fervoroso, ya que el texto se dirige más al Padre, como una oración sincera a Dios.

La dificultad técnica que presenta esta parte radica en las coloraturas expresivas en la soprano.

**Exordio:** Abarca la introducción y la entrada de la voz. **Compás 1 a 5.**

**Narratio:** **Compás 6 a 17.**

**Argumentatio:** al iniciar la parte **B. Compás 18 hasta 36.**

**Epílogo:** Re exposición **Compás 37 a 55.**

### **Importancia del texto:**

Igual que en el primer movimiento, la importancia del texto se resalta con la “*messa di voce*” y las “*coloraturas*”.

La palabra “Hochter” (Altísimo), es la más importante, su primera aparición la hace con una nota larga para que sea la “*messa di voce*” la que se encargue de dar el carácter expresivo.

Lo más notable del manejo armónico en este movimiento es la progresión de 7as con la que inicia. A lo largo de toda el aria aparece este motivo. Este tipo de progresión es mucho más recurrente en periodos históricos posteriores como en el romanticismo. No quiero decir con esto que las séptimas no se utilizaran, ni que Bach se “adelantó” a su “época”, pero las séptimas debían prepararse y resolverse para poder ser utilizadas, más aún, tratándose de un canto a Dios; además el uso de 7ª mayor (I7, IV7 en mayor, III7 y VI7 en menor) es considerado estrictamente muy disonante para su uso libre. Este motivo no sólo está preparado para resolver “correctamente”, sino que al estar arpegiado se vuelve más sutil.

---

<sup>34</sup> Uno de los ritmos no básicos de la **suite francesa**, pieza musical compuesta por varios movimientos breves cuyo origen son distintos tipos de danzas barrocas. Peña. Joaquín, e Higinio Inglés, ed. “*Diccionario de la Música Labor*”. Barcelona: Editorial Labor, 1954.

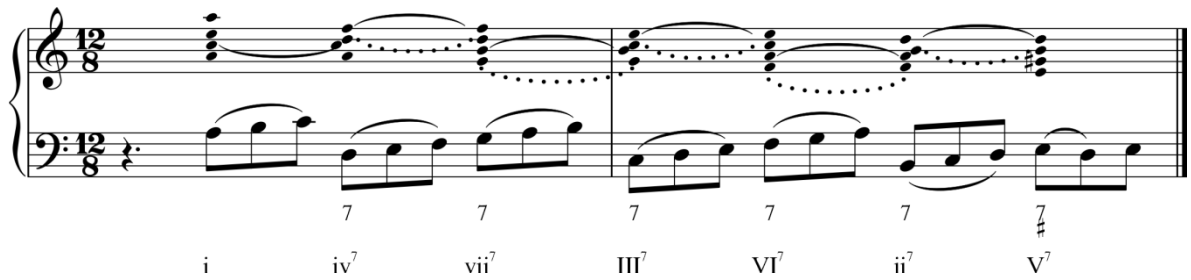
**Motivo:**

Continuo

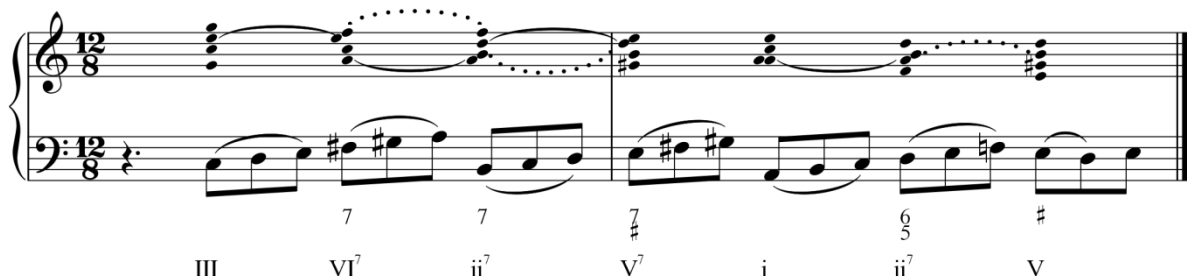


**Resolución y preparación de acordes:**

Este ejemplo muestra la forma en que debe ser acompañado el motivo. Al usar estas inversiones los acordes son preparados y resueltos “correctamente”.



En el **compás 35** utiliza el motivo variado para volver al tema.



### **Cuarto Movimiento:**

Choral. Moderato.....“Sei Lob und Preis mit Ehren”.

### **Instrumentación:**

2 Violines, Bajo continuo.

### **Descripción:**

Bach utiliza para este cuarto movimiento el texto de un coral de Johann Gramann.<sup>35</sup>

La melodía aparece como un *cantus firmus*.<sup>36</sup>

Aunque la partitura marca este movimiento como un “Coral”, éste aparece únicamente en la soprano. El acompañamiento es una “Fuga”. Tiene un “sujeto” que es desarrollado por los violines y el continuo (compases de exposición en la tonalidad original y la primera modulación). Aunque falta la recapitulación para serlo propiamente contiene elementos de la fuga como el *stretto*,<sup>37</sup> que en vez de hacer una re-exposición del tema conecta directamente al *Alleluia*. La función del *stretto*, además de ser de cierre, también funciona como puente para unir el coral con el aria final. Esta conexión con el siguiente movimiento hace pensar en un principio que podría ser un solo movimiento dividido en dos grandes partes, pero ya que el último movimiento no contiene motivos de éste concluimos que son dos fugas independientes. Cada una tiene su exposición y desarrollo de sujetos distintos. El uso libre de elementos de la fuga puede encontrarse en el libro de León Stein *Structure & Style*,<sup>38</sup> donde explica cómo a finales del barroco la forma es tan libre que la fuga ha sido llamada más una textura que un patrón, y sugiere que es preferible hablar de ella como procedimiento más que como forma.

---

<sup>35</sup> “Nun lob, mein Seel, den Herren” (Bach utiliza el mismo versículo en un contexto diferente al cerrar su cantata “*dir Wirdanken, Gott, wirdankend dir*,” BWV 29).

<sup>36</sup> Es la melodía del coral. El *canto firme*. **cantus firmus** (en latín, “canto fijo”) Es la forma tradicional del coral. Es una melodía previa que sirve de base de una composición polifónica, y que en ocasiones se escribe aparte para ser tocada en notas de larga duración.

<sup>37</sup> *Stretto*: recurso o procedimiento imitativo, se emplea habitualmente al final de una fuga, se trata de intercalar los motivos del sujeto para elevar la tensión antes de concluir la fuga.

<sup>38</sup> Stein, León. *Structure & Style. The Study and Analysis of Musical Forms*. Miami, Summy-Birchard Music, 1979.

## Elementos de la fuga de acuerdo a Leon Stein:

La palabra fuga es derivada del latín fuga, vuelo. La fuga es una obra polifónica para dos o más voces o instrumentos, la cual desarrolla, por medios contrapuntísticos, un sujeto o motivo. La colección más importante de fugas es el *clave bien temperado*, en dos volúmenes, de J. S. Bach.

Antes de su perfección como forma en las obras de Bach, la fuga evolucionó a través de las siguientes fases:

1. Siglo XIII.- Principio del contrapunto imitativo en obra de Perotín; aparición del *Stimmtausch* (contrapunto doble).
2. Siglo XIV.- Tratado canónico en la *caccia*, *chace*, *rondellus* y *rota*.
3. Siglo XV.- Uso más extensivo del contrapunto por Ockeghem y Obrecht.
4. Siglo XVI.-
  - a. La forma motete de Josquin des Prés (c. 1500) consistente de secciones cortas, cada sección tratando su propio sujeto imitativamente.
  - b. Transición de la técnica del motete al órgano en la *canzona* para órgano, los *ricercari* politemáticos de Cavazzoni (con reducción en el número de sujetos, secciones más largas y recurrencia de sujetos más frecuente) y *ricercari* monotemáticos de Luzzasco Luzzaschi.
5. Siglo XVII.- El término fuga se empezó a usar como un término genérico de obra imitativa. La insipiente fuga es revelada en el libro *Fugen, oder wie es die Italianner nennen, Canzone alla Francese* (Fugas, o como son llamadas por los Italianos, Canzonas Francesas), B. Schmid, Tablaturbuch, 1607.
6. Predecesores importantes de Bach en el desarrollo de la fuga para órgano, incluidos Briegel (1626-1712), Wecker (1632-1695), y J. C. Bach (1642-1703).
7. La perfección de la forma fuga en los trabajos de J. S. Bach.

Volviendo al cuarto movimiento de la cantata, la **exposición** es la introducción del coral. (*Exordio*).

## Compases 1 a 10.

The image shows a musical score for three instruments: Violin 1, Violin 2, and Continuo. The score is written in 3/4 time and consists of ten measures. Violin 1 starts with a quarter rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. Violin 2 is silent for the first four measures and then enters with a quarter rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. The Continuo part starts with a quarter rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. The score is divided into three systems: measures 1-4, 5-8, and 9-10. The first system shows the initial entries of the instruments. The second system shows the instruments playing together with various melodic lines and rests. The third system shows the instruments playing together, with the Continuo part ending with a quarter rest in the final measure.

El **desarrollo** comienza en el **compás 11** con el inicio del coral, es muy simétrico, está dividido en partes iguales, con frases de 3 o 4 compases. Los episodios están divididos de acuerdo al coral, están marcados por el texto:

### Ejemplo:

**Episodio 1 (compás 11)** Con Texto “Sei Lob und Preis mit Ehren...” hasta **compás 20**. (*Narratio*).

La entrada consecutiva de las voces es una *anaphora*<sup>39</sup> entre las cuerdas y el continuo, forma una repetición casi a modo de canon, el comienzo del violín 1 es imitado por el continuo y después por el violín 2.

<sup>39</sup> Ver anexo II. Retórica, figuras musicales.

11

Violin 1 *p* *mf*

Violin 2

Soprano Sei Lob und Preis mit Eh ren

Continuo

16

Gott Va ter, Sohn, hei li gem Geist!

**Episodio 2 (compás 21)** Sin Texto. Interludio hasta **compás 33**. Aquí inicia la **Argumentatio**.

21

Violin 1 *mf*

Violin 2

Continuo

27

31

**Episodio 3 (compás 34) Con Texto “der woll in uns ver mehren...” hasta compás 43.**

Comienza con una *anaphora* al igual que el episodio 1, pero la inicia el violín 2.

33

Violin 1

Violin 2

Soprano

Der woll' in uns ver meh ren,

38

was er uns aus Gna den\_ ver heisst,

*Anaphora*

**Episodio 4 (compás 44) Sin Texto. Interludio hasta compás 54.**

44

Violin 1

Violin 2

50

Y así sucesivamente. El *epílogo* entra en el **compás 98** hasta **106**. La *peroratio* aparece en el **compás 107**, termina con el *stretto* del final.

Para finalizar el coral utiliza el “*stretto*” como cierre y como puente para el aleluya. (**Compás 113**).

113

*stretto con la segunda parte del sujeto*

Violín 1

Violín 2

Soprano

Continuo

Al le lu ja, al

### **Quinto Movimiento:**

Alleluja. Allegro.....“Alleluja”.

**Instrumentación:** Trompeta en Do, 2 Violines, Viola, Bajo continuo.

### **Descripción:**

El Aleluya final se convierte prácticamente en un concierto para soprano y trompeta con acompañamiento de orquesta. La soprano tiene un papel virtuoso que recorre todo un camino de escalas y coloraturas, y llega al *Do sobreagudo (Do7)*<sup>40</sup> A diferencia de la fuga anterior, ésta si se desarrolla a cuatro voces (trompeta, violín I-II y soprano), mediante un tejido contrapuntístico muy elaborado, que involucra también al bajo y la viola, por más que éstos figuren esencialmente como instrumentos de acompañamiento.

<sup>40</sup> Do sobreagudo, índice 7:





La **exposición** es presentada por la soprano y la trompeta en los primeros 9 compases. (*Exordio*)

The musical score shows the beginning of the 'Exordio' section. It consists of four staves. The top staff is for the Trompeta (Trumpet), which is mostly silent. The second staff is for the Soprano, with lyrics 'Al le lu ja, al le lu ja,'. The third staff is for the Tpt. (Trumpet), starting at measure 5 with a melodic line. The bottom staff is for the Sop. (Soprano), with lyrics 'al le lu ja'.

El **desarrollo** comienza en el compás 10 (*Narratio*). En la fuga anterior los episodios estaban separados en función del texto. En esta no sucede tanto así puesto que el texto sólo es “*Alleluja*”, le da su espacio como a todas las otras voces, para que cada una exponga las variaciones del sujeto. Un detalle curioso es que trompeta y voz siempre se desarrollan juntas. Un ejemplo de esto es al inicio del desarrollo; exponen trompeta y soprano, que son los solistas y callan junto con el texto. Ahí inicia un interludio que abarca 28 compases. La trompeta entra en el **compás 41** para anunciar la entrada de la soprano en el **compás 45** (*Epílogo*).

El cierre de la fuga aparece en el **compás 96**. (*Peroratio*). Con las notas pedal se descansa de todos los juegos melódicos anteriores para resaltar la atención en la última coloratura de la soprano.

96

Trompeta

Soprano

Violin I

Violin II

Viola

Continuo

al le lu

102

ja, al le lu ja!

# CAPÍTULO V

## LA ÓPERA.

### A. LA ÓPERA EN EL SIGLO XVII

En Italia, la ópera se desarrolló pronto como empresa que dependía de los ingresos de taquilla; los centros más importantes fueron Venecia, Roma y Nápoles. Lo mismo sucedió después en Londres. En cambio en Francia la ópera se creó bajo el patrocinio real.

Ca. 1594-1598	<i>Dafne</i> , con música de Jacopo Peri y Giulio Caccini.	Extraviada.
1600	<i>Euridice</i> con texto de Rinuccini y música de Peri.	Ópera más antigua que se conserva.
1637	Apertura del Teatro San Cassiano en Venecia.	Primer teatro construido para representar óperas, abierto también al público burgués (no sólo a la nobleza).
1640-1650	Apertura de otros 10 teatros para ópera en Venecia.	

**Claudio Monteverdi** (1567-1643) fue el primer gran compositor de ópera. Sus tendencias dramáticas y expresivas revelan una concepción de la disonancia que ya no tiene que ver con las ideas renacentistas. Al igual que la *camerata*, reconoció la *seconda prattica* y el dominio de la letra sobre la armonía, pero lo aplicó a la polifonía, en vez de ir en contra de ella, como hicieron los florentinos. La mitad de su vida fue maestro de capilla en San Marcos; uno de sus sucesores ahí fue su alumno **Francesco Cavalli**, que también era compositor de óperas.

**Henry Purcell** (1659-1695), considerado el “Mozart” inglés, pues también murió joven y compuso obras de gran perfección, dejó una ópera y varias semióperas.

**Jean Baptiste Lully** (1632-1687) denominó a sus óperas *tragédies lyriques*. Introdujo una ceremoniosa música de marcha al comienzo de cada ópera y la denominó *ouverture*. Anexaba a los actos un *divertissement*, género de entretenimiento cortesano basado en el coro y el ballet, sin

relación con la acción y abierto a la participación del público (que era exclusivamente aristocrático); en la mayoría de los casos se bailaba el minué y la gavota.

ITALIA	1567-1643	Claudio Monteverdi: Óperas <i>Orfeo</i> (1607), <i>El regreso de Ulises a su patria</i> (1640) y <i>La coronación de Popea</i> (1642)	La ópera <i>Arianna</i> se ha perdido, salvo la sección del famoso “lamento”.
	1602-1676	Francesco Cavalli: 42 óperas.	
FRANCIA	1632-1687	Jean Baptiste Lully <i>Tragédies lyriques</i> (óperas): <i>Cadmus et Hermione</i> (1673), <i>Alceste</i> (1674), <i>Thésée</i> (1675), <i>Isis</i> (1677), <i>Persée</i> (1682), <i>Amadis</i> (1686), <i>Roland</i> (1685) y <i>Armide</i> (1686).	Obtiene el privilegio real para representar óperas.
INGLATERRA	1635-1710	Thomas Betterton	Crea la <i>semiópera</i> , con carácter de mascarada, incluyendo partes recitadas e incluso danzas.
		Henry Purcell Semióperas <i>El Rey Arturo</i> (1691), <i>La reina de las hadas</i> (1692), <i>La reina de las Indias</i> (1695) y <i>La tempestad</i> (ca. 1695). Ópera <i>Dido y Eneas</i> (1689).	
ALEMANIA	1627	Estreno de la <i>Dafne</i> de Heinrich Schütz, con libreto de Martin Opitz	Primera ópera alemana

## B. LA ÓPERA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII.

El esplendor de la ópera se dio entre 1720 y la revolución francesa (1789). Nunca, ni antes ni después, fueron compuestas tantas óperas. En lo que corresponde al barroco tardío, protagonizaron ese auge, por el lado del estilo italiano, Alessandro Scarlatti, Georg Friedrich Haendel y Johann Adolf Hasse; y por el del estilo francés, Jean-Philippe Rameau.

## 1. El melodrama de Zeno y Metastasio

La época de la Arcadia<sup>41</sup> fue la época en que el teatro lírico italiano conocería el momento de mayor esplendor intelectual: el melodrama, producto aristocrático aburguesado y a veces popular, fue investido con las pasiones de los literatos y poetas, preocupados por resolver el eterno problema de la verosimilitud de las actuaciones teatrales y la adaptación de la música para captar el sentido del drama. A pesar de la crisis del género, la sociedad de entonces seguía muy apegada a ese espectáculo en el que hallaba un justo equilibrio entre arte y artificio, gusto y moda, poesía y música, escenografía y vestuario, teoría de los sentimientos y arte de la interpretación.

En la elaboración del libreto, punto de partida del melodrama (puesto que la poesía para música es su primera razón de ser), sobresalen en la primera mitad del siglo XVIII Apostolo Zeno y Pietro Trapassi (“Metastasio”), que con la gracia y elegancia de sus versos lograron sacarlo de la mediocridad.

Cuando **Apostolo Zeno** (1688-1750) empezó su carrera de poeta teatral (1695), el drama musical se encontraba en profunda decadencia: los músicos manejaban a su antojo los textos y fijaban de antemano el número de personajes, actos y escenas, así como la cantidad y orden de piezas vocales (arias, duetos y tercetos) sin cuidar la más elemental continuidad de la acción; por motivos circunstanciales se obligaba al poeta a mezclar lo cómico y lo trágico y a buscar un final feliz. Zeno se propuso acercar el melodrama a la tragedia clásica (de Eurípides a Racine), manteniendo la unidad de acción y tiempo, aunque no la de lugar (por los usos teatrales de la época, afectos a frecuentes cambios escénicos). El drama se mantiene en tono serio, se definen bien los caracteres de los personajes, la escenificación es clara, se respeta la verosimilitud, las escenas están detalladas y coherentemente articuladas, se introducen ágiles prefacios al comienzo de la ópera, las arias van al final de cada escena (para no dañar la continuidad) y se utiliza poco el coro. La fama de Zeno radica en los 36 melodramas a los que decenas de compositores pusieron música (incluso hasta principios del siglo XIX).

**Metastasio** (1698-1782), heredero de Zeno pero también renovador de la poesía melódramática, obtuvo un éxito aún mayor: sus 27 dramas tuvieron más de 800 versiones musicales. Metastasio,

---

<sup>41</sup> Ver nota 4, cap. II, p. 26.

que era una poeta destacado y original, prestó máxima atención al lenguaje y, aunque revelaba método teatral, no abusó del artificio. Su arte poético logra dosificar las tensiones, colorear equilibradamente las imágenes y unir felizmente sueño y realidad, abriéndose siempre a amplias perspectivas. Caracteriza a los personajes de manera sentimental y a veces idílica, y a menudo pone a la fábula (propicia a la expresión de anhelos y afectos) por encima de la historia.

Si bien el melodrama de Metastasio ya era musical de por sí, sus textos fueron modificados y estropeados frecuentemente por libretistas inescrupulosos, del mismo modo en que las creaciones de diversos compositores eran mezcladas libremente en los “pastiche” que preparaba el empresariado teatral, con la complicidad de los cantantes (principalmente los prepotentes castrados y las *prime donne*). Metastasio deploraba la superficialidad imperante en éstos, que por haber renunciado a la expresión de los sentimientos, estaban ya siendo relegados a un segundo término por la introducción del ballet. En efecto, aun en la reforma de Gluck el ballet se volvió parte indispensable del melodrama.

## 2. El aria

El instrumento de poder de los cantantes (que se imponían sobre poetas, músicos y empresarios) sería el *aria*, en ésta se agotaba la mayor parte del espectáculo. Con recitativos secos se unían las arias y los más insólitos duetos y conjuntos, ocasionando subdivisiones en las escenas.

A finales del siglo XVII el aria italiana era de dos tipos fundamentales: *arietta* bipartita (AB), en la que B era una “variante” de la A, y *aria col da capo*, de estructura tripartita (ABA’), en la que AB son secciones independientes y temáticamente diferenciadas, mientras que A’ es una variante de A, una respuesta con adornos que dependen a menudo del capricho de la improvisación y de las dotes vocales del cantante. En el *aria col da capo* la variación se utiliza con un sentido meramente ornamental y el tema queda como un simple esquema melódico-armónico sobre el que se insertan las formas del canto. Se trata de “colorear” (de ahí el término “canto de coloratura”) el diseño melódico original, utilizando los “floreos” (*fioriture*, adornos) del arte de la disminución (subdivisión de los valores de nota en otros más breves) y de la antigua práctica de los *passeggiati* (que cubren la distancia entre los saltos melódicos con pasajes por grados conjuntos). El *aria col da capo* se había vuelto ya paradigmática y era el elemento motor de la ópera; aunque fue

Alessandro Scarlatti quien le dio su forma definitiva, acabó siendo utilizada por todos los compositores de Europa y aplicada también al oratorio, la música sacra y las cantatas de cámara.

Después de 1720, cuando el canto de agilidad fue preferido a la cantabilidad llana y a la declamada (arioso), también la estructura tripartita fue sustituida, cuando se requería mayor pompa, por el “aria grande” —pentapartita (AA’BAA’), aunque basada en el principio *da capo*— a veces precedida, intercalada y terminada con un ritornelo instrumental que le daba un aspecto “circular” parecido al *rondeau*.

La mayor consistencia y amplitud de las arias dio lugar a una mayor concentración del planteamiento musical, reduciendo el número de escenas y arias. Si entre 1680 y 1720, el promedio de arias en un melodrama de tres actos era de 60 arias, en lo sucesivo se reduce a 20-30 para dejar sitio tanto a arias con más pausas como a ballets o coros.

La monotonía resultante del uso casi exclusivo del *aria col de capo* (por sobre la “arietta” bipartita, el aria estrófica simple y el arioso) se superó con la variedad de las actitudes expresivas que determinaban no sólo la ambientación escénica sino también el valor funcional del aria dentro de la acción. Se creó así toda una tipología del aria que llegará hasta el siglo XIX:

<b><i>Di sortita</i></b>	Para la entrada en escena del cantante principal, en que el autor despliega sus recursos técnicos y estilísticos, mostrando su vocalidad preferida;
<b><i>Di bravura</i></b>	De agilidad, en <i>allegro</i> , virtuosa y llena de adornos ( <i>trilli, arpeggi, volatine, suoni filati, picchettati</i> , etc.);
<b><i>Di portamento</i></b>	Lenta, de ritmo bien marcado, con <i>portamenti</i> y con distintos matices de intensidad y de emisión vocal.
<b><i>Cantabile</i></b>	No virtuosística, con acompañamiento sencillo y expresión tierna.
<b><i>Di mezzo carattere</i></b>	Apasionada, con acompañamiento bastante elaborado.
<b><i>Parlante</i></b>	Expresiva, vocalmente simple, con acompañamiento elaborado.
<b><i>Di sdegno (d'ira, infuriata, di strepito, agitata)</i></b>	Variante de la anterior en tiempo <i>allegro</i> , con ritmo marcado, a veces con grandes saltos interválicos.
<b><i>Senza accompagnamento</i></b>	Con el cantante solo.

<b><i>Di caccia</i></b>	Con trompa concertante.
<b><i>Di guerra</i></b>	Con trompeta concertante.
<b><i>Del sonno</i></b>	De movimiento lento y acompasado.
<b><i>Con catene</i></b>	Para un personaje encadenado.
<b><i>Di confronto</i></b>	Descriptiva, de enfrentamiento con un elemento natural.
<b><i>Di sorbetto</i></b>	Insignificante, para personajes secundarios, y por ello propicia para la degustación de helados, bebidas, etc.
<b><i>Di baule</i></b>	Preferida por un cantante, que la llevaba a todas partes en su baúl y que la insertaba a voluntad en las obras para obtener éxito.

### 3. Tipología de la *opera in musica*.

La **ópera seria** se estableció tanto en los teatros de la corte con en los privados (manejados por empresarios). Una variante fue el “**pasticcio**”, melodrama en el que la composición se repartía entre varios autores, o bien, se armaba con material procedente de diversos trabajos de uno o varios autores, sin preocuparse por la unidad dramática.

Los argumentos seguían tres filones esenciales: el histórico (generalmente de la antigüedad grecorromana), el mitológico (también copiado del clasicismo) y el fabuloso o mágico. Existían variantes como “pastoral”, “jocoso”, “tragicomedia”, “fábula en música”, etc.; también se usaban subtítulos como serenatas, acciones, fiestas, entretenimientos, etc., cuando la ópera (generalmente con un descanso más breve) se había compuesto para alguna celebración o festejo.

Ciertamente la ópera nace como un género en el que el elemento cómico no tiene cabida (piénsese, por ejemplo, en el *Orfeo* de Monteverdi), pero con la apertura del primer teatro operístico en Venecia,<sup>42</sup> se presentan por primera vez papeles divertidos, de procedencia plebeya. En la época brillante de la ópera veneciana,<sup>43</sup> los elementos trágicos y los cómicos forman parte de un todo. Incluso del joven Haendel el público veneciano espera la alternancia entre la seriedad elevada y

<sup>42</sup> San Casiano, 1637.

<sup>43</sup> Monteverdi, *El regreso de Ulises*, 1640, y *La coronación de Popea*, 1642.



la burla.<sup>44</sup> También en los primeros melodramas romanos (principios del siglo XVII) se habían unido los argumentos serios o trágicos con los cómicos.

Al comienzo del siglo XVIII éstos se separaron y cobró auge la **ópera cómica** (más tarde llamada *buffa*), de argumento ya no cortesano sino popular y casero, destinada a teatros menores y a un público más heterogéneo, elaborada por libretistas más vulgares (que a menudo usaban un estilo coloquial) e interpretada por cantantes de menor categoría y orquestas menos importantes. En consecuencia, el discurso musical es más libre y menos afectado, con menor uso del virtuosismo y con un recitativo más convincente.

La ópera cómica pura no nace sino hasta que ya se han reglamentado las características de la ópera solemne, al tiempo que los lugares preferidos para las representaciones de la *ópera seria* pasan a ser los salones de la aristocracia. Los teatros operísticos, cuya existencia depende de la recaudación, se sirven entonces de la risa para atraer al público. Al principio, este cambio ocurrió casi de pasada mediante la inclusión de los elementos cómicos en los descansos (*intermezzi*). Más tarde, animados por el éxito, los empresarios hicieron que la diversión pasase a extenderse a toda la obra.

Surgida en Nápoles (a principios del siglo XVIII) como ópera dialectal, la ópera cómica se convierte después (especialmente a partir de *Il trionfo dell'onore*, de A. Scarlatti, 1718) en un género que avanza por un camino alternativo y paralelo al de la ópera seria, hasta alcanzar su mayor esplendor en *La serva padrona* (1733), muy famosa después de la *querelle des bouffons* parisina (1752).

En Italia se consolida como *intermezzo* (intermedio) para los entreactos de una ópera seria, limitado a pocas partes vocales (a veces sólo dos), con un conjunto instrumental pequeño. Su función es relajante y su intención es parodiar y satirizar, en el marco de la vida cotidiana: bodas obligadas, matrimonio por poder y por conveniencia, despecho entre enamorados, litigios familiares, caprichos de los virtuosos (*prime donne* y *castratti*), abuso y egoísmo de los aristócratas, vanidad y estupidez de los nuevos ricos, codicia de los viejos, servidumbre astuta y patrones necios, coquetería femenina y arrebatos machistas. Tiene el sello de la comedia del arte y

---

<sup>44</sup> *Agripina*, 1709

emplea nombres ridículos (Vespetta, Pimpinone, Zamberluccho, Grilletta, Parpagnacco, Astrobolo, Palandrana, Depina, Barilotto, etc.).

A diferencia de otros géneros teatrales “hermanos” (*opéra-comique*, *Singspiel*, *ballad opera*, *zarzuela*), el *intermezzo* (luego farsa o *burletta*) es cantado en su totalidad, sin recitados, al igual que la ópera seria y sus variantes (drama jocoso, ópera semiseria). Emplea arias sencillas y recitativos, y adopta a menudo un estilo *parlante*, que luego será típico de la ópera bufa. Se compone mayoritariamente de piezas cortas, que para potenciar la comicidad son repetidas, con frecuencia hasta la ridiculez. También es más rápida la transición entre las diversas secciones de los actos. Por otra parte, aquí no hace falta el virtuosismo de las *prime donne* y los *castrati*, dado que lo que gana en importancia son los diálogos fluidos y las rápidas reacciones de los personajes ante las situaciones de la obra; más que por los solos, las obras bufas se convierten en piezas de salón gracias a la perfección artística de sus conjuntos.

#### **4. El melodrama de Alessandro Scarlatti y los maestros italianos**

En los años 1680-1725 el más importante compositor de melodramas fue **Alessandro Scarlatti** (1660-1725). Su prodigiosa actividad en todos los campos de la creación musical (oratorios, misas, motetes, cantatas de cámara, serenatas y música instrumental) culmina en la producción teatral: 66 melodramas (incluyendo tres comedias musicales), estrenados en Nápoles (45), Roma (14), Patrolino (5) y Venecia (2). Principal representante de la llamada “escuela napolitana”, es quien perfecciona la ópera barroca. Prefiere el género del “drama musical” (sinónimo de ópera seria) y emplea sobre todo argumentos tomados de la mitología, habitualmente con un final feliz.

La crítica ha dividido y caracterizado su extensa creación en tres períodos:

##### **I. 1679-1696**

Introducción instrumental indeterminada, pero frecuentemente constituida por un movimiento inicial grave y dos rápidos.

Dominio de la parte vocal sobre la instrumental, reducida al mínimo y a veces sólo con *continuo*.

Arias sencillas en forma ternaria (ABA), *col da capo*, o bien, en forma bipartita.  
Recitativo casi exclusivamente *secco*.

II. 1697-1706

Empleo constante de la *sinfonía avanti opera* (allegro-adagio-allegro).  
Arias generalmente *col da capo*, virtuosísticas y ricamente instrumentadas.  
Primeros intentos de terminar los actos con *concertati*.

III. 1707-1721

Mayor consistencia de la sinfonía.  
Mayor extensión de las arias y escritura orquestal desarrollada.  
Empleo común del recitativo *obbligato (stromentato)*.

Alrededor de él hay otros compositores que difundieron el estilo de ópera “a la Scarlatti” y contribuyeron a la vitalidad extraordinaria del melodrama en la primera mitad del siglo XVIII. En primer lugar los “napolitanos” (varios de ellos procedentes de la escuela de Francesco Durante): Niccolò Porpora, Leonardo Vinci, Leonardo Leo y Giovanni Battista Pergolesi. Después, los de otros lugares, muchas veces vinculados al extranjero: Giovanni y Antonio María Bononcini (Viena, Londres); Francesco Gasparini y Antonio Vivaldi (Venecia); Attilio Ariosti y Antonio Caldara (Viena, Berlín, Londres), y Agosto Stefanni (Hannover). Por último los alemanes Johann Joseph Fux y Carl Heinrich Graun.

Entre todos ellos **Pergolesi**, por su personalidad destacadísima y su estilo inconfundible, ha sido visto (a pesar de haber muerto a los veintiséis años) como representante mítico de esa época, hasta el punto de habersele atribuido muchas obras ajenas. Sólo alcanzó a componer cuatro dramas serios, dos comedias musicales y cuatro intermedios. No siempre tuvo éxito y el carácter del discurso pudo parecer a veces desigual, pero persiguió siempre la concisión. Lírico en la utilización del recitativo, posee el don de la expresión “cantabile”, con vetas de abandono melancólico rotundo y elegante, especialmente cuando se ambienta en el clima que le era propio. Típicamente napolitano es *Lo frate ‘nnamorato*, con sus fluidas arias, entrelazadas con recitativos secos extensos, pero siempre vitales y espirituales. En su obra cumbre, *La serva padrona*, la extraordinaria fuerza creadora de Pergolesi da a la breve partitura la categoría de una ópera bufa, al

mejorar la calidad del *intermezzo* y transformarlo mediante su acertado manejo psicológico. A pesar de las constantes repeticiones melódicas y rítmicas, y los cambios armónicos inesperados, conserva el formalismo tradicional de las arias.

## 5. La ópera fuera de Italia

La fase 1720-1760 estuvo dominada por **Johann Adolf Hasse** (1699-1783), cuya actividad operística duró cincuenta años (1721-1771). Entre Scarlatti y Hasse está, en un momento de transición, Haendel. Vendrán luego la reforma del melodrama italiano por Gluck y la cima alcanzada por Mozart.

**Georg Friedrich Haendel** (1685-1759) compuso 40 óperas, casi todas en italiano (salvo *Acis and Galatea* y sus tres primeras óperas del período hamburgués) y casi todas estrenadas en Londres, excepto *Almira* y *Agripina*, que se presentaron en Hamburgo y Venecia, respectivamente. Entre ellas destacan: *Almira* (1705), *Agripina* (1709), *Rinaldo* (1711), *Acis y Galatea* (1718), *Radamisto* (1720), *Giulio Cesare in Egitto*, la más famosa, y *Tamerlano* (1724), *Orlando* (1733), *Justino* (1737), *Serse* (1738) y *Deidamia* (1741). Aunque llega a usar en tres de sus óperas el *arioso* del modelo luliano francés (*Ariodante*, *Alcina* y *Orlando*), a lo largo de su producción mantiene básicamente el molde establecido por A. Scarlatti, tratado no obstante con mucha libertad formal en el manejo de las arias. Incluso se acerca a la comedia en sus últimas obras, reflejando una situación general de crisis en el melodrama, que sólo será resuelta por la posterior reforma de Gluck.

**Hasse**, autor de 57 melodramas (además de intermedios, *pasticci*, oratorios, música sacra e instrumental), fue discípulo de Scarlatti y Porpora en Nápoles. Casado con la famosísima cantante Faustina Bordoni, repartió su vida entre Venecia, Dresde y Viena. Es el más digno intérprete de la poesía metastasiana (32 de sus obras llevan texto de él). Fue, como Scarlatti y Haendel, un gran poeta del aria operística, pero interesado más en los valores formales que en la fuerza dramática. Emplea las técnicas del *bel canto* para resaltar la calidad musical de las palabras, y da más

importancia a la expresión vocal que al acompañamiento, usando el virtuosismo con naturalidad, como elemento inseparable del arte del canto.<sup>45</sup>

La principal resistencia a la invasión de Europa por la ópera italiana fue ofrecida durante algún tiempo por Hamburgo y París.

Mientras que Hasse no tuvo nunca la intención de crear una ópera alemana, la **Ópera de Hamburgo** (1678-1738) contribuyó al desarrollo del lenguaje musical alemán y de su literatura. En la programación abundaban los temas históricos, pero también textos bíblicos, pastoriles, fantásticos y cómicos. La escenificación era espectacular. En ese germen de ópera nacional alemana participaron Johann Theile, Reinhard Keiser, Johann S. Kusser, Johann Mattheson, Christoph Graupner, el joven Haendel y **Georg Philipp Telemann** (1681-1767), autor de 25 obras teatrales.<sup>46</sup>

El *Pimpinone* (o *El matrimonio desigual*) de Telemann (1725), con texto de Johann Philipp Praetorius (a partir de un trabajo de Pietro Pariati), y compuesto de tres intermedios, es una extraordinaria obra precursora de *La serva padrona* pergolesiana, a la vez que un intento de fusión entre la ópera italiana y la alemana (las arias pueden cantarse en uno y otro idioma, si bien los recitativos están siempre en alemán).<sup>47</sup>

Telemann mezcla elementos italianos y, sobre todo, franceses con el *Lied* alemán. En medio de ese eclecticismo se comienza a desarrollar el **Singspiel**, también llamado *Liederspiel* (comedia con canciones), género lírico casi siempre cómico que combina canto y declamación. El *Singspiel* se impondría como típicamente nacional, aunque tuvo su origen en la adaptación alemana de una *ballad opera* inglesa (1746).

A su vez, la **ballad opera** comienza con la obra cómico-satírica *The Beggar's Opera* (Ópera del mendigo, Londres, 1728), que tiene texto de John Gay y música extraída de diversas fuentes (incluyendo piezas de Haendel y Purcell) y adaptada por el compositor alemán Johann Christoph

---

<sup>45</sup> Basso, Alberto. *Historia de la Música*, vol. 6, "La época de Bach y Haendel". Ed. Andrés Ruiz Tarazona. Trad. Verónica y Beatriz Morla. Madrid, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y Turner Libros, S.A., 1999. pp. 95-96.

<sup>46</sup> Basso, Alberto. *Ibid.*, p. 96.

<sup>47</sup> Basso, Alberto. *Ibid.*, pp. 96-97.

Pepusch. Con la escenificación de la mala vida y con la sencillez de la música se intentaba frenar la invasión del melodrama italiano (Haendel, Bononcini, Porpora y Ariosti) llevando la música al plano de lo concreto y a la realidad cotidiana. El género se extinguiría en 1750 para resurgir hasta cien años más tarde.

Por su parte, Francia había encontrado en el italiano **Lully** al forjador de un teatro musical propio, de tanta fuerza que condicionó por más de un siglo la ópera francesa: la *tragédie-lyrique* o *tragédie en musique*, contrapartida de la tragedia “recitada”. Siendo una manifestación típica del absolutismo y símbolo de aristocracia, poder y privilegio social, con la llegada de los enciclopedistas la *tragédie-lyrique* acabó por ceder ante la ópera italiana, de la cual se diferenciaba por la distinta forma de entender el aria (normalmente bipartita) y el recitativo (cada vez más *arioso*).

Ya antes el abad François Ragueneau (1702 y 1705) había defendido la ópera italiana, por la originalidad de las arias, la riqueza del acompañamiento, el timbre y el virtuosismo de los cantantes, y la potencia de los violines y de los instrumentos armónicos, aun reconociendo el mayor mérito de los franceses en la elección de los libretos, la utilización de la danza, la riqueza del vestuario y las tramoyas, la mayor disciplina de las orquestas y la precisión de los instrumentos de aliento.

**Pascal Collasse** (1649-1709) creó la primera *opéra-ballet* como un espectáculo de carácter pastoril y exótico, regido por las formas galantes, en el que la coreografía tenía mucha mayor importancia que la sucesión de hechos dramáticos, de tanto impacto en la *tragédie-lyrique*. Lo superó con mucho **André Campra** (1660-1744), que cultivó por igual la *tragédie-lyrique* y la *opéra-ballet* (a la que debe su fama), empleando tanto las formas italianas (*aria col da capo*) como los estilos franceses (*ariette*). El género alcanza su punto culminante con **Jean-Philippe Rameau** (1683-1764).

Rameau, teórico de la armonía y compositor de música instrumental, fue también uno de los grandes protagonistas de la ópera francesa, sucesor y antagonista de Lully. Cultivó la *tragédie-lyrique* y la *opéra-ballet* alternadamente con la *pastorale*, la *pastorale-héroïque*, el *ballet*, y la *comédie-ballet*. Más allá de una vocalidad acorde con el estilo declamatorio y el “cantabile”, se

advierte el gran esmero de su discurso instrumental (a menudo pictórico), su pulido estilo y su coherencia, dignos de la inteligencia ilustrada del siglo de Voltaire. En 1733, su primera ópera (*Hippolyte et Aricie*) suscitó una *querelle* entre “ramistas” y “lulistas”. En ésta, como en el resto de sus óperas, empleó estilos de distinto origen: *l'ouverture* a la Lully y *l'ariette* o *petit air* junto al *aria col da capo*; declamación teatral francesa y virtuosismo del *bel canto*; contrapunto en algunos duetos y estilo de motete en los coros; *ballet* a la francesa y melodía a la italiana; armonías disonantes y modulaciones audaces; dureza del ataque y delicadeza naturalista; rigidez de planteamientos escénicos e ímpetu pasional.

La *ópera-comique* (*comédie mêlée d'ariettes*), comedia con inserciones musicales, se origina en 1714 pero su primer ejemplo importante es una obra de Charles Simon Favart (*La chercheuse d'esprit*, 1741) y su consolidación ocurre en la segunda mitad del siglo XVIII. Con su carácter antiacadémico, el género (abordado también por Rameau) se opone al modelo de Lully y se identifica con el pueblo y la burguesía comerciante.

# CAPÍTULO VI

## LA SERVA PADRONA.

### A. GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI



Este compositor (también violinista y organista) nace en la villa de Iesi, cerca de Ancona, el 4 de enero de 1710. El verdadero nombre de su familia era Draghi, pero los llamaban Pergolesi (o Pergolese) porque el abuelo era de Pergola. En las actas del conservatorio de Nápoles se le menciona como *Iesi* (por su aldea natal) y él se puso ó a sí mismo Pergolesi.

En el año 1727 perdió a su madre y sólo cinco años después también a su padre; sus tres hermanos también murieron pronto. Él mismo estuvo enfermo; se cree que sufría de espina bífida.<sup>48</sup>

En su vida adulta un caricaturista lo pintó deforme de una pierna y cojeando.

Recibió su entrenamiento elemental con el *maestro di cappella* de Iesi, Francesco Santi y estudió el violín con Francesco Mondini, maestro de música del pueblo. A través del marqués Cardolo Maria Pianetti, de Iesi, entre 1720 y 1725 se le envió al *Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo* en Nápoles, para estudiar composición con Gaetano Greco, *maestro di cappella*. A su muerte, en 1728, ocupó brevemente su puesto Leonardo Vinci, pero a los pocos meses llegó Francesco Durante, con quien Pergolesi siguió estudiando hasta su egreso del conservatorio en 1731. También estudió el violín con Domenico de Matteis.

Pergolesi no pagaba por su educación ni por su manutención, pues tomaba parte en las presentaciones musicales que realizaba el conservatorio en el área de Nápoles, primero como niño

---

<sup>48</sup> La espina bífida es una malformación congénita del tubo neural, que se caracteriza porque uno o varios arcos vertebrales posteriores no han fusionado correctamente durante la gestación y la médula espinal queda sin protección ósea.



cantor y luego como violinista y *capoparanza* (concertino), destacando por su técnica violinística y sus improvisaciones.

Debutó como compositor con el drama sacro *Li prodigi della divina grazia nella conversione di S. Guglielmo Duca d'Aquitania* (estrenado en el monasterio de S. Agnello Maggiore, 1731). En 1731 compuso una Misa en D y recibió la comisión de componer la ópera *Salustia*..

En 1732 se convirtió en *maestro di cappella* del príncipe Ferdinando Colonna Stigliano, caballero del Virrey de Nápoles. Ese año su primera comedia musical, *Lo frate 'nnamorato* se estrenó exitosamente en Nápoles. Además, para los festejos de San Emidio, santo protector de Nápoles contra los terremotos, compuso en 1732 una misa para doble coro (probablemente la Misa en F), el introito para las vísperas *Deus in adjutorium* y los salmos *Dixit Dominus*, *Laudate* y *Confitebor*.

Con motivo del cumpleaños de la emperatriz austríaca (28 de agosto de 1733) se le comisionó *Il prigionier superbo*, que llevó como entremés *La serva padrona* y tuvo varias representaciones.

En 1734 fue nombrado director asistente del *maestro di cappella* de la ciudad, Domenico Sarro, con derecho a sucederlo, pero en marzo de 1734 las tropas españolas de Carlos de Borbón (futuro Carlos III de España) tomaron la ciudad y reinstalaron el reino de Nápoles. El príncipe de Stigliano, patrón de Pergolesi, se retiró a Roma. Allí Pergolesi recibió de parte otro caballero napolitano, Marzio Domenico IV Carafa, la comisión de presentar en la iglesia de S. Lorenzo in Lucina la Misa en F, que despertó gran interés (tal vez por estar compuesta, como el *Kyrie* y el *Gloria* de Vivaldi, de varios números).

Posteriormente Pergolesi entró al servicio del Duque de Maddaloni y con él regresó a Nápoles ese mismo año. Como el duque era cellista amateur, le compuso una sinfonía con violoncello. Para el cumpleaños de la reina madre recibió el encargo de componer la ópera seria *Adriano in Siria*, junto con el entremés *Livietta e Tracollo*. En 1735 se le comisionó *L'Olimpiade* de Metastasio para Roma, obra que también fue un fracaso, aunque a lo largo del siglo se siguió ejecutando y una de sus arias fue muy apreciada.

Aparentemente en ese año era también organista de la capilla real. En todo caso, su último éxito teatral fue *Il Flaminio*, comedia musical con texto de Federico, presentada en 1735 en el Teatro Nuovo de Nápoles, estando ya Pergolesi muy enfermo. La comedia se repitió en varios años posteriores.

A comienzos de 1736 Pergolesi, con una tuberculosis muy avanzada, donó sus bienes a la tía que había vivido con él y se mudó al cercano monasterio franciscano de Pozzuoli, fundado por los ancestros de su patrón, el Duque de Maddaloni.

Su última obra fue el *Stabat mater*, escrito para la fraternidad aristocrática de la iglesia de S. Maria dei Sette Dolori in Nápoles, como reemplazo del de Alessandro Scarlatti. Su amigo y antiguo maestro Francesco Feo, que lo visitó en repetidas oportunidades, vio la obra, pero se negó a opinar sobre ella. Se supone que a Pergolesi se le abonaron diez ducados por la partitura, pero es dudoso que alguna vez le fueran pagados.

En 1736 Pergolesi murió en Pozzuoli el 16 de marzo de 1736, a los 26 años, aparentemente de tuberculosis. Sus escasas posesiones fueron vendidas para pagar sus exequias y fue enterrado en una fosa común de Pozzuoli. El marqués Domenico Corigliano di Rignano, que entonces poseía el manuscrito del *Stabat mater*. puso una placa conmemorativa de Pergolesi en la cathedral de Pozzuoli. En 1890 se le dedicaría una capilla lateral.

El catalogo de Pergolesi comprende también oratorios, dramas sacros, cantatas y duetos de cámara, y algunas obras instrumentales (tres sonatas, dos conciertos y una sinfonía). Su *Stabat mater* conservó siempre su popularidad y se volvió la obra del siglo XVIII más veces editada e impresa, y fue arreglada o adaptada por un gran número de otros compositores, Bach incluido.

Aunque Pergolesi sólo vivió 26 años, la cantidad y calidad de sus obras hacen recordad la universalidad del genio de Mozart.

## B. LA ÓPERA EN PERGOLESI

1732 Nápoles	<i>Salustia</i> , ópera seria, sobre un libreto de Zeno.	
1732 Nápoles	<i>Lo frate 'nnamorato</i> , comedia musical con libreto de Gennaro Antonio Federico (abogado y principal escritor napolitano de comedias).	Se estrenó en Nápoles con gran éxito y fue repetida en los dos años siguientes.
1733 Nápoles	<i>Il prigionier superbo</i> , ópera seria sobre el libreto de Silvani <i>La fede tradita e vendicata</i> . Llevó como entremés <i>La serva padrona</i> , con libreto de Gennaro Antonio Federico.	Se estrenó el 28 de agosto en el Teatro San Bartolomeo y tuvo varias representaciones.
1734 Nápoles	Ópera seria <i>Adriano in Siria</i> , con libreto de Metastasio, junto con el entremés <i>Livietta e Tracollo</i> , escrito por Tommaso Mariani.	La ópera tuvo como <i>primo uomo</i> al famoso cantante Caffarelli y se estrenó en el Teatro S. Bartolomeo, pero no tuvo éxito.
1735 Roma	Ópera seria <i>L'olimpiade</i> , de Metastasio.	Se estrenó en el Teatro Tordinona y también fue un fracaso.
1735 Nápoles	<i>Il Flaminio</i> , comedia musical con texto de G. A. Federico.	Estrenada en el Teatro Nuovo, fue su último éxito. Se repitió en años posteriores.

## C. LA SERVA PADRONA

### 1. Contexto

Los *intermezzi* (entremeses) eran pequeñas obras líricas que se interpretaban entre uno y otro acto de las óperas serias; así, las dos partes de *La serva padrona* (La sirvienta patrona) fueron intercaladas originalmente en los entreactos de la ópera “El prisionero soberbio” del propio Pergolesi. En esta obra encontramos por vez primera el papel de la *soubrette* es decir, una ingeniosa sirvienta más astuta que su amo.

<b>Argumento de LA SERVA PADRONA</b>
<p><b>Libreto:</b> Gennaro Antonio Federico.</p> <p><b>Personajes:</b> Uberto, un hombre maduro (B), Serpina, su criada (S); Vespone, su criado (PM).</p> <p><b>Lugar y época:</b> Italia, a principios del siglo XVIII.</p>
<p>La sirvienta Serpina (que en italiano significa pequeña serpiente), se encarga del cuidado de la casa de Uberto, un rico solterón. Serpina ha vivido con él desde niña, por lo que se da aires de dueña de la casa. Uberto para huir de sus imprudencias le anuncia que tiene intenciones de casarse. Serpina trama un plan para ser ella la futura esposa. En primer lugar le demuestra a Uberto que ya no le será posible prescindir de ella. Luego aparenta querer casarse, y le presenta a Uberto al “Capitán Tempesta”, que no es otro que Vespone, el criado de la casa, disfrazado. En vista del irascible carácter que muestra el capitán, Uberto siente compasión por Serpina. Entonces ésta le plantea un ultimátum: o paga al capitán 4000 escudos de dote o se casa él mismo con ella. Uberto escoge el matrimonio y así la sirvienta se convierte en patrona.</p>

Aunque Pergolesi consiguió con *La serva padrona* una pequeña obra maestra, no tuvo el éxito que se merecía hasta bien entrado el siglo XVIII. Rousseau y los enciclopedistas elogiaron *La Serva Padrona* como modelo de naturalidad y realismo. El libreto se tradujo a diferentes lenguas (incluyendo el sueco y el ruso), y en la última década del *Siglo de las Luces*, los *intermezzi* de Pergolesi conquistaron América (Baltimore y Nueva York). En los siglos XIX y XX, la música de Pergolesi ha sido tan apreciada que al compositor se le ha atribuido una gran lista de composiciones que no le pertenecen.

Dos décadas después de la muerte de Pergolesi *La Serva Padrona* fue el centro de las polémicas conocidas como “La querella de los bufones”, sostenida en París en 1752 (a raíz de las presentaciones de la obra) entre los defensores de la tradición lírica francesa, más espectacular y refinada,<sup>49</sup> y los partidarios de los “bufos italianos” (inclinados a una ópera más “popular”), a la cabeza de los cuales se hallaban Juan Jacobo Rousseau y los enciclopedistas, que consideraron a la obra de Pergolesi como un emblema libertario opuesto al absolutismo real representado por la *tragédie lyrique*.

<sup>49</sup> Rameau es exponente de este periodo.

Es necesario recordar que hacia 1750 Francia estaba, musicalmente hablando, muy aislada del resto de Europa, donde era evidente desde hacía tiempo la supremacía de la música italiana. En Alemania, Austria, Inglaterra, los Países Bajos y la Península Ibérica, la música italiana había barrido o al menos se había asimilado con las tradiciones locales. Solamente Francia podía todavía figurar como un bastión resistente a esta hegemonía. El símbolo de esta resistencia era la tragedia musical de Lully —en ese momento simbolizada por el viejo Rameau— y, sin embargo, la atracción de la música italiana se dejaba sentir desde hacía mucho tiempo en la práctica de la música instrumental.

El primero de agosto de 1752 una “*troupe itinerante*” italiana se instaló en la *Académie Royale de Musique* para dar representaciones de “intermezzos” y óperas bufas. Debutaron con la representación de *La serva padrona*, ésta ya había sido ofrecida en París en 1746, sin atraer la menor atención. Esta vez sí fue un éxito. La intrusión en el templo de la música francesa de estos “*buffons*” dividió a la inteligencia musical parisina en dos bandos: de un lado, los partidarios de la tragedia lírica, representante real del género francés, y del otro, los simpatizantes de la ópera-bufa, truculentos defensores de la música italiana. Entre ambos bandos nació una verdadera disputa panfletaria que animaría los círculos musicales, literarios y filosóficos de la capital francesa hasta 1754.

Karl Geiringer<sup>50</sup> describe así los hechos:

“El efecto que causó esta comedia en todos los que asistieron a la representación fue impresionante. Todo París se dividió en dos, a favor o en contra de la ópera, los cuales debatieron sus respectivos puntos de vista. La polémica se desencadenó entre ‘buffonistas’ y ‘anti-buffonistas’ ... Surgió toda una literatura en torno a la ‘Serva Padrona’, cuyos autores fueron nada menos que Rousseau, Diderot, Laharpe, Grimm y otros renombrados enciclopedistas. Incluso la todopoderosa Mme. Pompadour y la familia real tomaron parte en esta disputa, que no terminó hasta que la compañía de comediantes italianos fue expulsada de París por una escueta orden de Luis XV. Pero incluso tras esta derrota los buffonistas no se dieron por vencidos. Pierre Baurans tradujo ‘La Serva Padrona’, la reelaboró para uso de la

---

<sup>50</sup> Karl Geiringer: (1899-1989). Musicólogo, educador y biógrafo de compositores. Fue educado en Viena, pero a principios de los años del nazismo emigró a Inglaterra y finalmente a los Estados Unidos, donde tuvo una larga y distinguida carrera en varias universidades. Fue un autor prolífico y notable autoridad en Brahms, Haydn, y la familia Bach.

escena francesa y estrenó la nueva versión en 1754, bajo el título de ‘La Servante Maitresse’. Esta versión corregida y aumentada de la obra tuvo una decisiva influencia en la música francesa subsiguiente”.

Esa guerra desencadenada bajo un pretexto musical era, en el fondo, la confrontación de dos idearios estéticos, culturales y, al final, políticos. Por un lado, el clasicismo, asociado a la imagen del poder absoluto de Luis XIV; del otro, el espíritu de las Luces. La “ópera cómica” salió vencedora en este enfrentamiento dialéctico, y pasó, de ser considerada como un subgénero, a formar parte normalmente de los repertorios operísticos dieciochescos, tanto en Francia como en el resto de Europa.

Así pues, la importancia de *La serva padrona* no sólo radica en su gran calidad, sino en que abre el camino a la *opera buffa*, que con sucesivas alteraciones ha llegado hasta nuestros días, relegando para la historia a la llamada *opera seria*.

## 2. Análisis

La rápida evolución de la música en el siglo XVIII hace difícil ubicar estilísticamente “*La Serva Padrona*”, pero debemos reconocer que es una ópera barroca en la cual ya se pueden localizar elementos del estilo “nuevo”, en donde la melodía acompañada adquiere mayor importancia que el desarrollo de la polifonía.

La primera parte (intermezzo primo) consta de una introducción, dos arias, tres recitativos (entre cada sección) y un duetto como final. La segunda parte, también tiene tres recitativos, dos arias y un duetto, pero en vez de tener introducción tiene un *finale* (duetto). Esto hace a las dos secciones simétricas.

Lo que predomina es la armonía y no el contrapunto, con la misma sencillez con la que presenta la forma: sin complejidad de grados, sin modulaciones abruptas sino a tonalidades cercanas, pocos adornos, ausencia de acordes disonantes, y muy pocas modulaciones a tonalidad menor. A pesar de

contener emociones tristes en las arias, predomina el modo mayor, para indicar armónicamente que el final es feliz. Estos contrastes irónicos, aumentan el carácter cómico, en el caso propiamente de “*Serpina*”, el cambio armónico a tono menor enfatiza las intenciones de engaño del personaje, el público sabe que no se puede confiar en ella no sólo por su comportamiento insolente, sino que la misma música plasma su personalidad. Incluso el aria en el que “aparentemente” está arrepentida se encuentra en modo mayor (mientras habla para sí misma sobre el engaño que está logrando). Todo el acompañamiento de la ópera está enfocado en los estados psicológicos de los personajes.

Los recitativos están compuestos con los mismos elementos de una composición literaria: comas, cesuras, fraseo y modulaciones para los cambios anímicos. Los silencios hacen de comas, puntos, y pausas de frases, además de silencios largos para dar espacio al movimiento escénico. Los silencios duran en función de lo que el texto pide para la actuación. También estos espacios de actuación ayudan a liberar tensión poética y hacen más ligero el libreto.

## **INTERMEZZO PRIMERO**

### **1. Introducción:**

“*Uberto*”.. “*Aspetare e non venire*”

Allegro Moderato (aria de forma A-B).

### **2. Recitativo: “*Quest’è per me disgrazia...*”**

En el compás 9 utiliza notas largas y agudas para representar el llamado en voz alta “¡Serpina, Serpina!”.

En el compás 48 se inicia una progresión ascendente y una cadena de modulaciones (C, G, Am, Em), realzadas con *crescendo* y *ritardando*, con las que se describe el énfasis creciente del parlamento de Serpina: *voglio esser rispettata, voglio esser riverita, etc.*, que retóricamente constituye una **enumeración** que va de menos a más.<sup>51</sup>

Esta *enumeración* del texto concuerda con la composición, o sea, con la modulación y ascendiendo en la escala de menor a mayor altura para enfatizar esta intención. Eso hace congruente la música con el texto.

En general cuando *Uberto* quiere ser sarcástico utiliza tonos graves. Se acerca más a la voz hablada a diferencia de otras partes en donde habla con “normalidad”.

<sup>51</sup> Enumeración. Figura de construcción que permite el desarrollo del discurso mediante la acumulación de expresiones, que significan una serie de “*todos*” o “*conjuntos*”, o bien una serie de partes de un todo.



En el compás 75 *Uberto* hace otra *enumeración*, e igual que en la anterior hay una progresión, pero con más tensión para enfatizar el final del recitativo.

ch'ho più flem-ma d'u-na be - stia; ma io be-stia non sa - rò, più flem-ma non a - vrò;

Cresc.....

il gio-go squo-te - rò e quel che non ho fat -to al - fin fa - rò!

rit.....

rit.....

f

### 3. Aria de *Uberto*:

Allegro assai. “*Sempre in contrasti*”. Forma **A-B-A** (aria da capo).

Utiliza la repetición constante de los textos para darle énfasis a la comedia. (*finir si puó, finir si puó, finir si puó*).

Utiliza un motivo moduladorio (compás 58) primero en **Cm** y luego en **Fm**, para describir la sensación del llanto en *Uberto*. El texto dice: *siempre deberás “llorar” tu desgracia*. Justo en la palabra “*llorar*” hace el motivo que desarrolla de manera descendente.

Pe-rò do - vraì pur sem - pre pian - -

59  
- - - ge - re la tua dis - gra - zia.

#### 4. Recitativo “*In somma delle somme*”.

Cuando dice “*yo desventurada debo ser maltratada*” (**Compás 5**) cambia a tonalidad menor para dar énfasis a la actuación. Resuelve a menor en “*maltratada*”. Siempre acompañando los estados de ánimo de los personajes.

#### 5. **Aria de Serpina:** Allegretto. “*Stizzoso, mio stizzoso*”.

Usa la tonalidad mayor y en especial saltos dentro del arpeggio para enfatizar la burla. Le dice a *Uberto* “*gruñón, enojón, rabioso*” pero no a manera de regaño sino de coqueteo. Cuando dice: “*quieto*” utiliza notas largas para representar la “*quietud*”, sin movimiento melódico. Cuando dice: “*no hables*” hace pausas entre la palabra para enfatizar la orden. *Al decir* “*Zit*” lo hace corto para enfatizar la orden de silencio, y darle musicalidad al sonido [ʃ] que utilizamos en el habla cuando queremos que alguien guarde silencio.

La forma es **A-B-A** (aria da capo). Para la re exposición es recomendable el uso de glosas, escalas o adornos para variar la melodía.

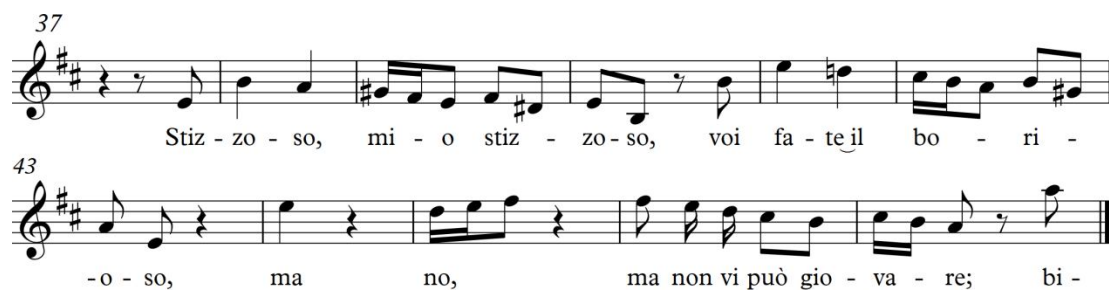
## Ejemplos:

### Compás 5:<sup>52</sup>



Stiz - zo - so, mi - o sti - zo - so, voi fa - te il bo - ri - o - so.

### Compases 39, 42 y 45:



37  
Stiz - zo - so, mi - o stiz - zo - so, voi fa - te il bo - ri -  
43  
- o - so, ma no, ma non vi può gio - va - re; bi -

### Final Opción 1:<sup>53</sup>



81  
vuol co - sì, Ser - pi - na - vuol co - sì.

<sup>52</sup> Tomado de la versión de Sonya Yoncheva en el papel de Serpina. Puede verse la obra completa en youtube con el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=NsUeywPFegQ>  
De las versiones que escuché de "La Serva Padrona" es la única que hace variaciones en la re exposición.

<sup>53</sup> Sonya Yoncheva. <https://www.youtube.com/watch?v=NsUeywPFegQ>

## Final Opción 2:<sup>54</sup>

81



vuol co - sì, Ser - pi - na\_\_ vuol co - sì.

### 6. Recitativo: “Benissimo. Hai tu inteso?”


Hay dos progresiones en el compás **10**. La segunda está Interrumpida por tonos graves para generar sarcasmo, luego resuelve con una cadencia para dar énfasis a la enumeración. “*sì, detente, mírame, sorpréndete*”

10



Sì, fer-ma - ti, guar-da - mi, me - ra - vi - gli - a - ti, fam - mi de' scher - ni,

12



chia - ma - mi asi - no - ne, dam - mi an - che un mascel - lo - ne.

En los compases **30** y **31** Uberto utiliza notas agudas para describir asombro cuando Serpina le pregunta si se casará con ella.

<sup>54</sup> Sugerido por el Maestro Alfredo Mendoza en clase.

29

E pren-de-re - te me? Cer-to. Af - fè.  
Te? Af- fè?

**7. Duetto:** Allegro. “*Lo conosco a quegli occhietti*”.

La música está en tonalidad mayor y en allegro para describir la coquetería de *Serpina*. *Uberto* contesta tratando de “calmar” las insinuaciones de *Serpina* queriendo hacerla entrar en razón. Ella lo toma como un juego, pero él si lo toma muy en serio.

Cuando *Serpina* pregunta: “¿por qué?” (Compás 28) lo hace con notas largas, para darle énfasis a su personalidad caprichosa. Cuando describe a sí misma sus virtudes el ritmo es más movido, excepto cuando dice “*qué majestad*”. *Uberto* canta en tono grave para describir su preocupación, él sabe que trata de engatusarlo y su tono es de precaución. Cuando dice: “*qué embrollo*” usa notas agudas, para enfatizar la exclamación.

La forma es más parecida a una “*forma imitativa barroca*” (parecido a una *invención*), no se puede seccionar más que en el compás 55, pero no cambia de tema, simplemente presenta variaciones de los temas de la parte A.

**INTERMEZZO SEGUNDO**

**8. Recitativo:** “*Or che fatto ti sei dalla mia parte*”.

*Uberto* hace una progresión compás 21. (“*posso o non posso*”). Para dar énfasis al juego de pedirle permiso a *Serpina* para salir.

21

Pos-so, o non pos-so? vuo-le, o non vuol la mia pa-dro-na bel-la?

En el compás 45, hacen entre los dos personajes otra progresión que enumera una a una las “cualidades” y el carácter del “Capitán Tempesta”.

45

e-gli è po-co flem-ma-ti-co. An-zi è lu - na-ti-co. Va pres-to in col-le-ra.

Ma-le. Peg-gio. Pes-si

49

E quan-do poi è in-col-le - ri - to fa-ro-vi - ne, scom-pi - gli, fra-cas-si, un vi-a vi - a.

mo.

## 9. Aria de Serpina: Larghetto. “A Serpina penserete”.

Forma: **AB-AB’-AB’’-AB-A** tratada por episodios usando la forma *rondeau*.<sup>55</sup>

Toda la parte A es lenta, para exagerar la lástima, así a pesar de estar hablando de algo aparentemente triste usa modo mayor.

La parte B, muestra el cinismo de *Serpina* con un tempo Allegro. Sus verdaderas intenciones las expresa para sí y el público.

Toda esta en “Bb” excepto un episodio en el “compás 60” que está en Gm. Es el momento “más triste” del aria, donde *Serpina* produce la mayor lástima, se muestra “arrepentida” e incluso pide perdón a *Uberto* por su comportamiento.

Al igual que en el aria anterior de *Serpina*, la re exposición puede variarse.

### Ejemplo:

#### Compás 4 y 5:

3  
A Ser-pi - na pen - se - re - te, pen - se-re - te qual-che

5  
vol - ta e qual - - - che di. -

<sup>55</sup> Lo normal del *rondeau* es **AB-AC-AB-A**, sin transición entre cada episodio. (y no A-B-A-C como suele cifrarse, la forma según Hepokoski y Darcy, en su libro *Elementos de las formas sonata*, es CÍCLICA por periodos y no reiterativa por partes).

### **10. Recitativo de Uberto:** “*Ah! Quanto mi sa male*”.

Es el único recitativo acompañado de la obra, es un monólogo en donde Uberto reflexiona sobre sus sentimientos a Serpina. Se encuentra en un dilema “moral” por descubrirse enamorado de su criada. Es el clímax de la historia, por eso es destacado de los demás recitativos con el acompañamiento, la orquesta acompaña a Uberto en su drama psicológico. Es muy descriptivo, modula y cambia de registro con cada cambio de estado de ánimo de *Uberto*.

### **11. Aria de Uberto:** Tempo giusto. “*Son imbrogliato io già*”. (Aria da capo.)

Esta aria es bastante agitada, describe a la perfección la ansiedad de Uberto. Cuando dice: “*Uberto pensa en ti*” lo hace en tono grave, son las notas más graves que usa en toda la obra, enfatizando el dilema en el que está metido.

### **12. Recitativo** “*Favorisca, signor*”

Lo más interesante (y complejo) de este recitativo es la ironía de entablar un diálogo con un personaje mudo. Lo curioso es que se logra, con Serpina de intermediaria.

### **13. Duetto.**

Tonalidad: **D**. Aria da capo. **A-B-A**

Hasta este punto no había aparecido una relación real de afecto entre ambos personajes, *Serpina* no parecía expresar amor, sino sólo salirse con la suya y convertirse en la dueña de la casa. *Uberto* trataba de salirse de la situación. Pero aquí ya cambian sus sentimientos a amor. Se descubren realmente enamorados (hasta la tramposa Serpina). Por eso esta aria está hecha más para que estén juntos.



El compás **60**. *Serpina* “Ah querido” *Uberto* “ah felicidad” Está en tono menor. De nuevo aparece el contraste entre texto y acompañamiento.

60 *Serpina*

*Uberto* Ah, ca-ro, ca-ro, ca ro, ca-ro, ca-ro, ca-ro, ca-ro, ca-ro, ca-ro, ca-ro!

Ah, gio-ja, gio-ja, gio-ja, gio-ja, gio-ja, gio-ja, gio-ja, gio-ja!

La parte **B.** (compás **78**) cambia a modo menor. Para expresar el sentimiento de “incredulidad” de *Serpina* a las muestras de amor de *Uberto*. Empieza en Bm dos compases y vuelve a D.

#### 14. Finale.

Dueto. Forma **A-A'**

El cambio está en el compás **104**. Está en “A”. Cambia a Am sólo en el compás **142** por dos frases y vuelve a “A”. Para preguntar “¿vas a estar contento?”. Igual que en el aria anterior, hace este cambio cuando *Serpina* siente “dudas” sobre los sentimientos de *Uberto*, un juego que hace Pergolesi para seguir con la burla plasmando un “*reproche coqueto*” Típico de los “*recién enamorados*” (de las mujeres principalmente, es el típico “¿me quieres?”) Termina con una coda en **176**.

# BIBLIOGRAFÍA

## LIBROS Y REVISTAS

- András Batta, Sigrid Neef. *Ópera, compositores, obras, intérpretes*. Barcelona, Ed. Könemann, 2005.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México. D.F. Ed. Porrúa. 2008.
- Basso, Alberto. *Historia de la Música*, vol. 6, “La época de Bach y Haendel”. Ed. Andrés Ruiz Tarazona. Trad. Verónica y Beatriz Morla. Madrid, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y Turner Libros, S.A., 1999.
- Bukofzer, Manfred F. *La música en la época barroca*. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1ª reimpresión, 2000.
- Cartas Martín, Iván. “Retórica musical. El madrigal *Io pur respiro* de Carlo Gesualdo”, *Revista de comunicación y nuevas tecnologías*, Icono 14, No. 5. Madrid, 2005.
- Dowley, Tim. *Bach*. Barcelona, Ediciones Robinbook, 2001.
- Fubini, Enrico. *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*. Bolonia, Società Editrice Il Mulino, 1995.
- Harnoncourt, Nikolaus. *El Diálogo Musical: Reflexiones Sobre Monteverdi, Bach y Mozart*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2003.
- Hill, John Walter. *La música barroca*. Madrid, Ediciones Akal, S.A, 2008.
- Lausberg, Heinrich, *Elementos de retórica literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1993.
- Munck, Thomas. *La Europa del siglo XVII*. Madrid, Ediciones Akal, 1994.
- Peña, Joaquín, e Higinio Anglés, ed. *Diccionario de la Música Labor*. Barcelona, Editorial Labor, 1954.
- Randel, Don Michael. *Diccionario Harvard de la Música*. México, Editorial Diana, 1984.
- Sady, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 1980.
- Schweitzer, Albert. *J.S. Bach*. Nueva York, Dover, 1911.
- Stein, León. *Structure & Style. The Study and Analysis of Musical Forms*. Miami, Summy-Birchard Music, 1979.
- Vega Cernuda, Daniel S. *Bach. Repertorio completo de la música vocal*. Barcelona, Editorial Cátedra, 2004.
- Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach, el músico sabio. La biografía definitiva del genio musical del barroco*. Barcelona, Ediciones RobinBook, 2008.

## PARTITURAS

Pergolese, Gian Battista. *La serva padrona. Intermezzi melodrammatici. Riduzione per canto e pianoforte a cura di Alceo Toni*. Milán, Società Anonima Notari, 1919. E-book: [http://imslp.us/php/linkhandler.php?path=/scores/Toni\\_Alceo\\_1969/Pergolesi\\_-\\_La\\_serva\\_padrona\\_vocalscore.pdf](http://imslp.us/php/linkhandler.php?path=/scores/Toni_Alceo_1969/Pergolesi_-_La_serva_padrona_vocalscore.pdf).

Pergolesi, G. B.. *La serva padrona. Due intermezzi. Riduzione speciale per canto e pianoforte tratta da partitura manoscritta conservata nel R. Conservatorio G. Verdi di Milano*. Milán, Florio & C., s.f. (ca. 1910). E-book [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP22700-PMLP51959-Pergolesi\\_La\\_serva\\_padrona\\_\\_Voice\\_and\\_piano\\_.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP22700-PMLP51959-Pergolesi_La_serva_padrona__Voice_and_piano_.pdf).

Bach, Johann Sebastian. *Am fünfzehnten Sonntage nach Trinitatis und für alle Zeit: Cantate „Jauchzet Gott in allen Landen“ für eine Sopranstimme*. Wilhelm Rust, editor. Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 12. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1863. E-book [http://imslp.org/wiki/Jauchzet\\_Gott\\_in\\_allen\\_Landen,\\_BWV\\_51\\_%28Bach,\\_Johann\\_Sebastian%29](http://imslp.org/wiki/Jauchzet_Gott_in_allen_Landen,_BWV_51_%28Bach,_Johann_Sebastian%29).

## SITIOS DE INTERNET

Siglos XVII y XVIII:

[http://secundaria.edumexico.net/plan%20de%20estudios/primer/Historia%20Universal1/Bimestre5/Apuntes/5\\_3%20Otros%20Estados%20europeos%20durante%20el%20siglo%20XVII.html](http://secundaria.edumexico.net/plan%20de%20estudios/primer/Historia%20Universal1/Bimestre5/Apuntes/5_3%20Otros%20Estados%20europeos%20durante%20el%20siglo%20XVII.html)

<http://www.jpuelleslopez.com/Siglo2b.htm>

<http://portalacademico.cch.unam.mx/materiales/prof/matdidac/sitpro/hist/mex/mex1/HMI/Ilustracion.pdf>

Música barroca:

[http://html.rincondelvago.com/musica-barroca\\_26.html](http://html.rincondelvago.com/musica-barroca_26.html)

Coral luterano:

<http://www.buenastareas.com/ensayos/Coral-Luterano/5279740.html>

Biografía de Bach:

[http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bach\\_sebastian.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bach_sebastian.htm)

<http://www.biografiasyvidas.com/monografia/bach/>

<http://www.biografiasyvidas.com/monografia/bach/musica.htm>

<http://www.hagaselamusica.com/ficha-compositores/barroco>

Cantatas de Bach:

<http://musicaesferas-izarraketailargia.blogspot.mx/2009/12/las-cantatas-sacras-de-johann-sebastian.html>

<http://bachiano.wordpress.com/>

<http://www.cantatasdebach.com/201.html>

<http://www.bach-cantatas.com/index.htm>

<http://trumpetland.com/index.php?section=works&id=46>

<http://www.bach-cantatas.com/BWV51.htm>

<http://societadbach.org/JSBach-vocal.htm>

[http://en.wikipedia.org/wiki/Jauchzet\\_Gott\\_in\\_allen\\_Landen](http://en.wikipedia.org/wiki/Jauchzet_Gott_in_allen_Landen)

Texto de la Cantata 51 de Bach:

<http://www.bach-cantatas.com/Texts/BWV51-Spa7.htm>

<http://www.kareol.es/obras/cancionesbach/bachbvw51.htm>

<http://www.foroclasico.com/foro/archivo/mensajes.asp?f=bach&idC=W118>

Ópera:

[http://www.histomusica.com/hitos/110\\_renacimiento\\_opera.html](http://www.histomusica.com/hitos/110_renacimiento_opera.html)

<http://www.filomusica.com/opera.html>

Estilo Galante:

[http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica\\_galante](http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_galante)

Biografía de Pergolesi:

[http://es.wikipedia.org/wiki/Giovanni\\_Battista\\_Pergolesi](http://es.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista_Pergolesi)

Texto de *La serva padrona*:

<http://www.kareol.es/obras/laservapadrona/serva.htm>

<http://www.librettidopera.it>

Partituras:

<http://imslp.org/>

## ANEXOS

## Anexo I:

### TERMINOLOGÍA SOBRE LAS CANTATAS.<sup>56</sup>

**Aria.** Pieza solística de carácter profundamente melódico, con un esquema generalmente tripartito (A-B-A<sub>1</sub>), como *aria col da capo* (aria con vuelta al principio), aunque también abierta a otras formas (A-B, A-B-A-C-A, etc.). En una obra vocal le corresponde llevar la carga emocional; por lo tanto, es la parte que más posibilidad da al compositor y al cantante de mostrar su talento.

**Aria-duetto.** Aria para dos voces.

**Arioso.** Dentro de un recitativo es una parte, normalmente corta, más cantable y melódica.

**Cantata coral.** Denominadas así por articularse en torno a un coral de la tradición religiosa de la Reforma. Generalmente realiza las distintas estrofas de un coral preexistente aplicando diversos modelos: motete coral, *concertato* coral, fantasía de coral, monodia coral, coral armonizado, variación de coral, etc. En el caso de Bach designa al ciclo que dispone el compositor a partir del 11 de junio de 1724 y hasta la fecha de la Anunciación de 1725.

**Cantus firmus.** Melodía que sirve de base para una obra polifónica, a la que se superponen uno o varios contrapuntos. Por lo general es un tema proveniente del gregoriano o, en el caso de la cantata sacra luterana (incluida la de Bach), del repertorio religioso tradicional de la Reforma (generalmente un coral).

**Coral.** Himno de la liturgia reformada, esencialmente melódico, acompasado y sencillo, destinado a la congregación, que lo canta al unísono. Consta de varias estrofas, todas cantadas con la misma melodía. En la tradición bachiana implica un texto en alemán y una melodía perteneciente a la tradición religiosa luterana. Una gran parte de las melodías de los corales viene de los himnos gregorianos en latín, que son también versificados y estróficos; en esos casos el texto alemán es una traducción del latín hecha por Lutero o sus sucesores. En las armonizaciones a cuatro voces la melodía principal generalmente está en la parte superior, aunque inicialmente se hallaba en el tenor.

**Coro.** Parte de una cantata u oratorio vocal destinada al coro, generalmente con tratamiento de motete coral o *concertato* coral con instrumentos. (Es importante no confundirlo con el coral (v. *coral*)).

**EKG.** *Evangelisches Kirchengesangbuch* (Cantoral de la Iglesia Evangélica).

**Gottesdienst.** Servicio divino, es decir, el servicio religioso (equivalente a la misa católica).

**Himno.** Composición poética de libre invención y número indefinido de estrofas. El texto en alemán sirve de base literaria al coral.

**Parodia.** Sin sentido peyorativo, designa la reelaboración de una obra mediante la sustitución de un texto por otro o la versión para otros medios vocales o instrumentales.

**Recitativo.** Desde la era barroca, es una parte declamatoria de las obras vocales, generalmente seguida de un aria o un dueto. El texto expone los sucesos o las ideas sobre las que se explayará la pieza melódica siguiente. Puede ser “seco” (con un continuo muy sobrio, en forma de acordes) o “acompañado” (*obbligato*), con orquesta. Puede incluir en partes más melódicas (v. *arioso*).

**Ritornello.** Preludio, interludio y postludio instrumental de un aria o coro.

---

<sup>56</sup> Vega Cernuda, Daniel S. *Bach. Repertorio completo de la música vocal. Barcelona*, Editorial Cátedra, 2004. Texto revisado por Alfredo Mendoza M.

## Anexo II

### FIGURAS MUSICALES<sup>57</sup>

Figuras de repetición melódica:

1. *Anadiplosis*: Repetición de una melodía de carácter concluyente al principio de una nueva parte o sección.
2. *Anaphora / Repetitio*: Repetición de diversas notas o motivos musicales en partes o voces diferentes.
3. *Auxesis /climax*: Repetición de un motivo melódico en una misma sección o voz a una distancia de segunda mayor. Es un caso especial de *Synonymia*.
4. *Complexio / Symploce / Epanalepsis /Epanadiplosis/Gradatio*: Repetición de una sección entera (desde el principio) al final de una melodía.
5. *Homoioptoton*: Repetición de una sección cerrada al final de otras secciones.
6. *Hyperbaton*: Eliminación de un sonido o idea musical del lugar esperado para subrayar el texto.
7. *Paranomasia*: Repetición de un fragmento melódico pero con nuevas adiciones o alteraciones, para dotar de mayor énfasis al discurso musical.
8. *Palillogia*: Repetición literal de un fragmento melódico en una misma voz.
9. *Poliptoton*: Repetición de un fragmento melódico en un registro o voz diferente.
10. *Synonymia*: Repetición de un fragmento melódico con diferentes notas en una misma voz; es decir, se da una transposición a un intervalo fijo entre la primera y la segunda aparición.

Figuras basadas en la imitación vinculada a la fuga:

11. *Anaphora*: Forma de fuga en la que el sujeto es repetido sólo en alguna de las partes (lo habitual es que el sujeto aparezca en todas las voces de la fuga). Está pues, muy vinculado con la *anáfora* de las figuras de repetición melódica.
12. *Apocope*: Imitación fugada en la que la repetición del sujeto está incompleta en una de las partes.
13. *Fuga imaginaria*: Canon. La repetición es literal en todas las voces y no hay variación.
14. *Fuga realis*: Imitación fugada regular, como se da en la forma musical que lleva este nombre.
15. *Hypallage*: Imitación fugada en sentido contrario.
16. *Metalepsis*: Fuga con dos sujetos (fuga doble). Éstos suenan desde el principio firmemente acoplados o se presentan individualmente en dos exposiciones sucesivas, enlazándose luego entre sí.

---

<sup>57</sup> Cartas Martín, Iván. "Retórica musical. El madrigal *lo pur respiro* de Carlo Gesualdo", en *Revista de comunicación y nuevas tecnologías*, Icono 14, No. 5. Madrid, 2005.

## Figuras formadas por estructuras disonantes:

17. *Cadentiae duriusculae*: Disonancias extrañas (ajenas a la tonalidad de origen), ocurridas antes de las notas finales de la cadencia. Suelen aparecer de forma persistente, no como notas de paso.
18. *Ellipsis*: Omisión de una consonancia esencial para la formación de un pasaje de notas de paso. Esta omisión se detecta porque suele darse en la repetición libre de un diseño melódico. Generalmente se reconduce la línea melódica hacia una nueva dirección no esperada.
19. *Heterolepsis*: Salto hacia una disonancia desde una consonancia para luego retornar a ella. A menudo se da como una o varias notas de paso.
20. *Pleonasmus*: Abundancia de armonías que, en la formación de una cadencia (entre la preparación y la resolución) constituye un *symblema* o un *Syncope* (ver n° 22) durante dos o tres compases.
21. *Prolongatio*: Extensión del efecto de una disonancia sin una suspensión (retardo) o nota de paso. Dicha extensión se produce al repetirse la nota que produce la disonancia.
22. *Syncope*: Una suspensión ordinaria (retardo).
23. *Syncoptio catachrestica*: Ocurre cuando una suspensión no resuelve de acuerdo con las reglas establecidas (por ejemplo el descenso de segunda) y, en lugar de ello:
  - a) resuelve bajando una segunda pero a otra disonancia.
  - b) prepara otra disonancia.
  - c) resuelve por un nuevo movimiento melódico.

## Figuras constituidas por intervalos.

24. *Exclamatio*: Salto melódico de 6ª menor. En la práctica general, sin embargo, cualquier intervalo ascendente o descendente mayor que una 3ª, tanto disonante como consonante, puede adoptar el carácter de exclamación o invocación, dependiendo del texto. Cuando el intervalo recae en una disonancia en ocasiones se le llama *saltus duriusculus*.
25. *Interrogatio*: “Pregunta musical”, pasaje melódico que termina en una segunda menor o en otro intervalo mayor que los intervalos previos. Suele acompañar a un texto donde también se formula una pregunta.
26. *Parrhesia*: Falsa relación, disonancia particularmente estridente (en especial, un tritono) entre voces diferentes.
27. *Passus duriusculus*: Ocurre cuando:
  - a) una parte asciende o desciende a través de un movimiento de segunda menor.
  - b) cuando un fragmento se mueve en la escala por intervalos demasiado grandes o demasiado pequeños (por ejemplo movimientos cromáticos) en relación con el fragmento anterior.
28. *Pathopoeia*: Movimiento a través de semitonos fuera de la armonía o la escala de referencia para expresar sensaciones o sentimientos como la tristeza, el terror o el miedo.

## Hypotyposis.

29. *Hypotyposis*: Bajo este concepto se engloban una serie de figuras retóricas, a menudo sin nombres específicos, destinadas a ilustrar palabras o ideas poéticas. Frecuentemente subrayan la propia imagen de la



palabra a la que se refieren. Bajo este término se engloban también los llamados *madrigalismos*, con fines similares.

30. *Anabasis*: Tiene lugar cuando una voz o fragmento refleja textualmente la idea de ascenso a través de un ascenso melódico inusual.
31. *Catabasis*: Lo contrario a la *anabasis*: en esta ocasión se refleja un descenso melódico en lugar de una ascensión.
32. *Circulatio*: Descripción musical a través de un motivo que retorna su inicio constantemente. Algunos autores, como Thuringus, encuentran una relación en esta figura con la *anaphora*, por la consecuente reiteración de sonidos.
33. *Fuga*: No en el sentido imitativo habitual, sino como un “vuelo” ilustrado por el movimiento melódico. Se asocia a un texto que sugiere ese vuelo o escapada.
34. *Hyperbole*: Pasaje melódico que excede el ámbito habitual tanto por abajo como por arriba.
35. *Metabasis / Transgressus*: Cruce desde una voz hasta otra diferente.
36. *Variatio / Passaggio*: Pasaje de embellecimiento vocal para enfatizar el texto. Puede incluir formas de ornamentación melódica como *trémolos* o diversos adornos. Whalter (*Praecepta*) se refiere a esta figura como una amplificación musical del texto.
37. *Antitheton*: Contraste musical para expresar situaciones contrarias u opuestas que pueden tener lugar sucesiva o simultáneamente. Puede ser caracterizado a través de registros opuestos en una voz, temas opuestos en texturas contrapuntísticas o contraste de texturas.
38. *Congeries*: Tiene lugar cuando un acorde en posición 5-3 pasa a otro de 6-3, que a su vez pasa a la posición inicial (5-3). Burmeister define esta figura como una acumulación de consonancias perfectas e imperfectas. Es un movimiento permitido por las reglas del contrapunto.
39. *Fauxbourdon*: Movimiento paralelo de las voces a distancia de 3ª y 6ª.
40. *Mutatio toni*: Modulaciones sucesivas por razones expresivas demandadas por el texto.
41. *Noema*: Introducción de una sección homofónica dentro de un tejido polifónico, a fin de realzar el texto. Se pueden distinguir cuatro tipos:
  - a). *Analepsis*: Dos *noemas* adyacentes.
  - b). *Mimesis*: Dos *noemas* sucesivos, el segundo en una tonalidad diferente.
  - c). *Anadiplosis*: Doble *mimesis*.
  - d). *Anaploce*: Repetición de un *noema* en una segunda voz, mientras la primera voz permanece en silencio (diálogo antifonal).

#### Figuras Formadas por Silencios.

42. *Abruptio / Aposiopesis / Homoioteleuton / Tmesis*: Se produce un silencio o pausa interrumpiendo la textura. El silencio tiene aquí un sentido extramusical proveniente del texto.
43. *Suspiratio*: Ruptura de una melodía mediante silencios con el fin de ilustrar el texto.

## Anexo III

### LIBRETO

#### La serva padrona (*La sirvienta patrona*)<sup>58</sup>

Gennarantonio Federico

(Estreno: Nápoles, 5 de septiembre de 1733).

<b>UBERTO (Humberto)</b>	Rico comerciante	<i>Bajo bufo</i>
<b>SERPINA (Culebrita)</b>	Su sirvienta	<i>Soprano</i>
<b>VESPONE (Avispón)</b>	Otro sirviente	<i>Personaje mudo</i>

La acción se desarrolla en Italia durante el siglo XVIII.

### INTERMEZZO PRIMO

(Primer entremés)

*Camera. Uberto, non interamente vestito, e Vespone, di lui servo, poi Serpina.*      *Habitación. Uberto, no enteramente vestido, y Vespone, su criado; después Serpina.*

#### 1. Introducción

**U.** Aspettare e non venire,  
stare a letto e non dormire,  
ben servire e non gradire,  
son tre cose da morire.

**U.** Esperar y que no lleguen,  
quedarse en la cama y no dormir,  
servir bien y que no agradezcan,  
son tres cosas para morir.

#### 2. Recitativo

**U.** Questa è per me disgrazia!  
Son tre ore che aspetto, e la mia serva  
portarmi il cioccolato non fa grazia,  
ed io d'uscire ho fretta.  
O flemma benedetta! Or sì, che vedo  
che per esser sì buono con costei,

**U.** ¡Esto es para mí una desgracia!  
Van tres horas que espero, y mi sirvienta  
traerme el chocolate no se digna,  
y yo de salir tengo prisa.  
¡Oh, flema bendita! Ahora sí que veo  
que, por ser bueno con ésta,

<sup>58</sup> <http://www.kareol.es/obras/laservapadrona/serva.htm> y <http://www.librettidopera.it>. Revisión de la disposición métrica del texto italiano, las acotaciones, la traducción y la numeración: Liliana Reyes B. y Alfredo Mendoza M.

la causa son di tutti i mali miei.  
(*Chiama Serpina, vicino alla scena.*)  
Serpina!.. Vien domani!  
(*a Vespone*) E tu altro che fai?  
A che quieto ne stai come un balocco?  
Come? che dici? eh sciocco!  
Vanne, rompiti presto il collo.  
Sollecita; vedi che fa. Gran fatto!  
Io m'ho cresciuta  
questa serva piccina.  
L'ho fatta di carezze, l'ho tenuta  
come mia figlia fosse! Or ella ha preso  
perciò tanta arroganza,  
fatta è sì superbona,  
che alfin di *serva* diverrà *padrona*.  
Ma bisogna risolvermi in buon'ora...  
E quest'altro babbion ci è morto ancora.

- S. (*a Vespone*) L'hai finita?  
Ho bisogno che tu mi sgridi?  
E pure io non sto comoda, ti dissi.
- U. Brava!
- S. (*a Vespone*) E torna! Se il padrone ha fretta,  
non l'ho io, il sai?
- U. Bravissima.
- S. (*a Vespone*) Di nuovo! Oh tu da senno  
vai stuzzicando la pazienza mia,  
e vuoi che un par di schiaffi alfin ti dia.  
(*Batte Vespone.*)
- U. Olà, dove si sta?  
Olà, Serpina! Non ti vuoi fermare?
- S. Lasciatemi insegnare  
La creanza a quel birbo.
- U. Ma in presenza del padrone?
- S. Adunque, perch'io son serva,  
ho da esser sopraffatta,  
ho da esser maltrattata?  
No signore, voglio esser rispettata,  
voglio esser riverita  
come fossi padrona,  
arcipadrona, padronissima.
- U. Che diavol ha Vossignoria Illustrissima?  
Sentiam, che fu?

la causa soy de todos mis males.  
(*Llama a Serpina, cerca del escenario.*)  
¡Serpina!... ¡Viene mañana!  
(*a Vespone*) Y tú ¿qué haces?  
¿Para qué estás ahí quieto como un muñeco?  
¿Cómo? ¿Qué dices? ¡Eh, tonto!  
Vete, rómpete pronto el cuello.  
Apresúrate; ve qué hace. ¡Vaya cosa!  
Yo he criado  
a esta sirvienta desde pequeña.  
¡Le he hecho caricias, la he tenido  
como si fuese mi hija! Ahora ha cobrado  
por eso tanta arrogancia,  
se ha vuelto tan orgullosa  
que al fin de *servienta* pasará a *patrona*.  
Pero debo resolverme en buena hora...  
Y este zoquete está ahí muerto todavía.

- S. (*a Vespone*) ¿Ya acabaste?  
¿Necesito que me grites?  
Pues no me parece, ya te dije.
- U. ¡Bravo!
- S. (*a Vespone*) ¡Y vuelve! Si el patrón tiene prisa,  
no la tengo yo, ¿sabes?
- U. ¡Bravísimo!
- S. (*a Vespone*) ¡De nuevo! ¡Oh! Tú adrede  
estás picando mi paciencia,  
y quieres que un par de cachetadas al fin te dé.  
(*Golpea a Vespone.*)
- U. ¡Alto! ¿Qué sucede?  
¡Alto ahí, Serpina! ¿No te quieres detener?
- S. Déjeme enseñar  
la crianza a este bribón.
- U. ¿En presencia del patrón?
- S. Entonces, porque soy criada,  
¿he de ser atropellada,  
he de ser maltratada?  
No señor, quiero ser respetada,  
quiero ser reverenciada  
como si fuera patrona,  
archipatrona, patronísima.
- U. ¿Qué diablos tiene Su Señoría Ilustrísima?  
Escuchemos, ¿qué pasó?

- S. (*adittando Vespone*) Cotesto impertinente...
- U. Queto tu!.. (*accennando a Vespone*)
- S. Venne a me...
- U. (*a Vespone*) Queto, t'ho detto!
- S. E con modi sù impropri...
- U. (*a Vespone*)  
Queto! Queto! Che sii tu maledetto!
- S. Ma me la pagherai.
- U. Io costui t'inviài...
- S. Ed a che fare?
- U. A che far? Non ti ho chiesto  
il cioccolato, io?
- S. Ben, e per questo?
- U. E m'ha da uscir l'anima aspettando  
che mi si porti?
- S. E quando  
voi prenderlo dovete?
- U. Adesso. Quando?
- S. E vi par ora questa?  
É tempo ormai di dover desinare.
- U. Adunque?
- S. Adunque?  
Io già nol preparai:  
voi di men ne farete,  
padron mio bello, e ve ne cheterete.
- U. Vespone, ora che ho preso  
già il cioccolato  
dimmi: buon pro vi faccia e sanità.  
(*Vespone ride.*)
- S. Di chi ride quell'asino?
- U. Di me, che ho più flemma d'una bestia.  
Ma io bestia non sarò,  
più flemma non avrò,  
il giogo scuoterò,
- S. (*señalando a Vespone*) Este impertinente...
- U. ¡Quieto, tú!.. (*señalando a Vespone*)
- S. Vino conmigo...
- U. (*a Vespone*) ¡Quieto, te he dicho!
- S. Y con modales tan improprios...
- U. (*a Vespone*)  
¡Quieto! ¡Quieto! ¡Maldito seas!
- S. Pero me la pagarás.
- U. Yo a éste te envié...
- S. ¿Para hacer qué?
- U. ¿Para hacer qué? ¿No te he pedido  
el chocolate, yo?
- S. Bien, ¿y por esto?
- U. ¿Y se me ha de salir el alma esperando  
que me lo traigan?
- S. ¿Y cuándo  
usted tomarlo debe?
- U. ¡Ahora! ¿Cuándo?
- S. ¿Y le parece hora ésta?  
Es tiempo ya de comer.
- U. ¿Y entonces?
- S. ¿Entonces?  
Yo antes no lo preparé:  
usted menos lo hará,  
buen patrón mío; así que se calmará.
- U. Vespone, ahora que he tomado  
el chocolate ya,  
dime: “¡buen provecho le haga y salud!”  
(*Vespone se ríe.*)
- S. ¿De qué se ríe ese burro?
- U. De mí, que tengo más flema que una bestia.  
¡Mas yo bestia no seré,  
ya flema no tendré,  
el yugo me sacudiré,

e quel che non ho fatto alfin farò!

¡y lo que no he hecho al fin haré!

### 3. Aria

**U.** (*a Serpina*) Sempre in contrasti  
con te si sta,  
e qua e là;  
e su e giù;  
e sì e no;  
or questo basti;  
finir si può.

(*a Vespone*) Ma che ti pare? Ah!  
Ho io a crepare?  
Signor mio, no.

(*a Serpina*) Però dovrai  
per sempre piangere  
la tua disgrazia,  
e allor dirai  
che ben ti sta.

(*a Vespone*) Che dici tu?  
Non è così? Ah!  
Ah! che!.. no!.. sì!..  
Ma così va.

**U.** (*a Serpina*) Siempre en pleitos  
contigo uno está,  
aquí y allá,  
arriba y abajo;  
sí y no;  
ahora basta con esto;  
hay que terminar.

(*a Vespone*) Pero, ¿qué te parece? ¡Ah!  
¿He de reventar?  
Señor mío, no.

(*a Serpina*) Pero tendrás  
por siempre que llorar  
tu desgracia,  
y entonces dirás  
que bien te está.

(*a Vespone*) ¿Qué dices tú?  
¿No es así?  
¡Ah!.. ¡qué!.. ¡no!.. ¡sí!..  
Pero así es!

### 4. Recitativo

**S.** In somma delle somme,  
per attendere al vostro bene  
io mal ne ho da ricevere?

**U.** (*a Vespone*) Poveretta! la senti?

**S.** Per aver di voi cura,  
io, sventurata,  
debbo esser maltrattata?

**U.** Ma questo non va bene.

**S.** Burlate, sì!

**U.** Ma questo non conviene.

**S.** E pur qualche rimorso aver dovrete  
di farmi e dirmi ciò che dite e fate.

**U.** Così è, da dottoressa voi parlate.

**S.** Voi mi state sui scherzi, ed io m'arrabbio.

**S.** En resumidas cuentas,  
por atender a su bien  
¿yo he de recibir de ello un mal?

**U.** (*a Vespone*) ¡Pobrecilla! La escuchas?

**S.** Por tener cuidado de usted,  
yo, desventurada,  
¿debo ser maltratada?

**U.** Esto no está bien.

**S.** Se burla, ¡sí!

**U.** Pero esto no conviene.

**S.** Sin embargo, algún remordimiento deberá tener  
por hacerme y decirme lo que dice y hace.

**U.** Así es, como una doctora habla Ud.

**S.** Usted está bromeando conmigo, y yo me enojo.

U. Non v'arrabbiate, capperi! ha ragione.  
(a *Vespone*) Tu non sai che ti dir?  
Va dentro, prendimi il cappel,  
la spada, e il bastone,  
ché voglio uscir.

S. Mirate.  
Non ne fate una buona, e poi Serpina  
è di poco giudizio...

U. (Ma lei...  
che diamine vuol mai dai fatti miei?)

S. Non vo' che usciate adesso.  
Gli è mezzodì, dove volete andare?  
Andatevi a spogliare.

U. E il gran malanno!..  
che mi faresti?

S. Ohibò! non occorre altro,  
io vo' così; non uscirete;  
io l'uscio a chiave chiuderò.

U. Ma parmi questa  
massima impertinenza.  
(*Uberto chiama sempre Serpina col  
campanello.*)

S. Eh sì, suonate!

U. Serpina, il sai, che rotta m'hai la testa.

U. ¡No se enoje, caramba! Él tiene razón.  
(a *Vespone*) Tú ¿no sabes qué decir?  
Ve adentro, tráeme el sombrero,  
la espada, y el bastón,  
que quiero salir.

S. Mire!  
No haga una buena, y luego Serpina  
es de poco juicio...

U. (¿Pero ella  
qué diantre quiere con mis asuntos?)

S. No quiero que salga ahora.  
Ya es mediodía, ¿a dónde quiere ir?  
Váyase a desvestir.

U. ¡Pero qué barbaridad!  
Qué me va a hacer?

S. ¡Caramba! No pasa nada,  
lo quiero así; no saldrá;  
la salida con llave cerraré.

U. Pero me parece ésta  
la mayor impertinencia.  
(*Uberto llama siempre a Serpina con la  
campanilla.*)

S. Pues sí, ¡toque!

U. Serpina, ¿sabes que me has roto la cabeza?

## 5. Aria

S. Stizzoso, mio stizzoso  
voi fate il borioso,  
ma non vi può giovare.  
Bisogna al mio divieto  
star cheto, e non parlare.  
Zit!... Serpina vuol così.

Stizzoso, mio stizzoso  
voi fate il furioso,  
ma non vi può giovare.  
Bisogna al mio divieto  
star cheto, e non parlare.  
Zit!... Serpina vuol così.

Cred'io che m'intendete;  
da che mi conoscete  
son molti e molti dì.

S. Cascarrabias, cascarrabias mío,  
usted se hace el engreído,  
mas no le puede ayudar.  
Mi prohibición exige  
estarse quieto y no hablar.  
¡Sh!... Serpina lo quiere así.

Cascarrabias, cascarrabias mío,  
usted se hace el furioso,  
mas no le puede ayudar.  
Mi prohibición exige  
estarse quieto y no hablar.  
¡Sh!... Serpina lo quiere así.

Yo creo que me entiende;  
desde que me conoce  
son muchos y muchos días.

## 6. Recitativo

- U** Benissimo.  
 • *(a Vespone)* Hai tu inteso? Ora a suo luogo ogni cosa porrà Vossignoria, ché la padrona mia non vuol ch'io esca.
- Così va bene.
- S** *(a Vespone)* Andate, e non v'incresca.  
 • *(Vespone vuol partire e poi si ferma.)* Tu ti fermi! tu guardi! ti meravigli! oh! che vuol dir?
- Sì, fermati, guardami, meravigliati, fammi de'scherni, chiamami asinone,  
**U** dammi anche un mascellone,  
 • ch'io cheto mi starò, anzi la man ancor ti bacierò.  
*(Uberto bacia la mano a Vespone.)*
- Che fa... che fate?
- Scostati, malvagia,  
**S** vattene, insolentaccia,  
 • in ogni conto vo' finirla.  
**U** Vespone, in questo punto,  
 • in questo istante trovami una moglie,  
 • e sia anche un'arpia, a suo dispetto io mi voglio accasare, così non dovrò stare a questa manigolda più soggetto.
- Oh! qui vi cade l'asino!  
 Casatevi, che fate ben; l'approvo.
- L'approveate? Manco mal, l'approvò;  
**S** dunque io mi casserò.  
 • E prenderete me?
- U** Te?  
 • Certo.
- S** Affè?  
 • Affè.
- U** Io non so che mi tien,  
 •
- U**. Muy bien.  
*(a Vespone)* ¿Has entendido? Ahora en su lugar cada cosa pondrá Su Señoría, porque mi patrona no quiere que yo salga.
- S**. Así está bien.  
*(a Vespone)* Váyase, y no se disguste.  
*(Vespone quiere salir y después se detiene.)* ¡Tú te detienes! ¡Miras! ¡Te sorprendes! ¡Oh! ¿Qué vas a decir?
- U**. Sí, detente, mírame, sorpréndete, hazme burla, llámame borrico, dame también un puñetazo, que yo me estaré quieto, es más, la mano incluso te besaré.  
*(Uberto besa la mano a Vespone.)*
- S**. ¿Qué ha... qué hace?
- U**. Apártate, malvada, vete, insolentona, de todos modos voy a acabar con esto. Vespone, en este momento, en este instante encuéntrame una esposa, y aunque sea una arpía, a pesar de ello me quiero casar, así no habré de estar a esta sinvergüenza ya sujeto.
- S**. ¡Oh! ¡Aquí le cae el burro! Cásese, que hace bien; lo apruebo.
- U**. ¿Lo aprueba? Menos mal, lo aprobó; así que me casaré.
- S**. ¿Y se casará conmigo?
- U**. ¿Contigo?
- S**. Por supuesto.
- U**. ¿De veras?
- S**. De veras.
- U**. Yo no sé qué me detiene,





U. Oh che imbroglio egli è per me!

U. ¡Oh, qué embrollo es para mí!

## INTERMEZZO SECONDO

(Segundo entremés)

*Camera. Serpina e Vespone in abito da soldato, poi Uberto vestito per uscire.*

*Habitación. Serpina y Vespone vestido de soldado, después Uberto vestido para salir.*

### 8. Recitativo

S. (*a Vespone*)

Or che fatto ti sei dalla mia parte,  
usa, Vespone, ogn'arte:  
se l'inganno ha il suo effetto;  
se del padrone io giungo ad esser sposa,  
tu da me chiedi, e avrai;  
di casa sarai  
il secondo padrone; io tel prometto.

U. (Io crederei che la mia serva adesso,  
anzi per dir meglio, la mia padrona,  
d'uscir di casa mi darà il permesso.)

S. (Ecco! guardate: senza mia licenza  
pur si volle vestir.)

U. (Or sì, che al sommo  
giunt'è sua impertinenza.  
Temeraria! e di nozze  
richiedermi ebbe ardir.)

S. (*a Vespone*) T'asconderai  
per ora in quella stanza,  
ed a suo tempo uscirai.

U. (Oh qui sta ella;  
facciam nostro dover.)  
(*a Serpina*) Posso o non posso?  
vuole o non vuol la mia padrona bella?..

S. (*a Uberto*)  
Eh, signor, già per me è finito il gioco,  
e più tedio fra poco  
per me non sentirà.

U. Cred'io che no.

S. Prenderà moglie, già.

S. (*a Vespone*)

Ahora que te has puesto de mi parte,  
usa, Vespone, todo tu arte:  
si el engaño hace su efecto,  
si del patrón yo llevo a ser esposa,  
tú pídemme, y tendrás,  
de la casa tú serás  
el segundo patrón, te lo prometo.

U. (Yo pensaría que ahora mi sirvienta  
—o mejor dicho mi patrona—  
de salir de casa me dará el permiso.)

S. (¡Ahí está! Miren: sin mi permiso  
se ha querido vestir.)

U. (Ahora sí que al colmo  
llegó su impertinencia.  
¡Temeraria! Y bodas  
tuvo el descaro de exigirme.)

S. (*a Vespone*) Te esconderás  
por ahora en aquel cuarto  
y a su tiempo saldrás.

U. (¡Oh! Aquí está ella;  
cumplamos con nuestro deber.)  
(*a Serpina*) ¿Puedo o no puedo?  
¿Quiere o no quiere mi bella patrona?..

S. (*a Uberto*)  
Ah, señor, para mí ya acabó el juego,  
y tedio dentro de poco  
ya por mí no sentirá.

U. Creo que no.

S. Tomará esposa ya.

- U. Cred'io che s'ì;  
ma non prenderò te.
- S. Cred'io che no.
- U. Oh! affatto così è.
- S. Cred'io che s'ì:  
fa d'uopo ancor ch'io pensi a' casi miei.
- U. Pensaci, far lo dei.
- S. Io ci ho pensato.
- U. Ebben?
- S. Per me un marito io m'ho trovato.
- U. Buon prò vi faccia, e lo trovaste a un tratto  
così già detto e fatto?
- S. Più in un'ora venir suol che in cent'anni.
- U. Alla buon'ora! Posso saper chi egli è?
- S. È un militare.
- U. Come si fa chiamare?
- S. Il capitán Tempesta.
- U. Oh! brutto nome!
- S. E al nome sono i fatti  
corrispondenti;  
egli è poco flemmatico.
- U. Male.
- S. Anzi è lunatico.
- U. Peggio.
- S. Va presto in collera.
- U. Pessimo.
- S. E quando poi è incollerito,  
fa rovine, scompigli,  
fracassi, un via, via.
- U. Ci anderà mal la vostra signoria.
- S. Perché?
- U. Creo que sí;  
pero no te tomaré a ti.
- S. Creo que no.
- U. ¡Oh! Exactamente así es.
- S. Creo que sí:  
falta aún que yo piense en mis asuntos.
- U. Piénsalos, debes hacerlo.
- S. Ya los he pensado.
- U. ¿Y bien?
- S. Para mí un marido me he hallado.
- U. Buen provecho te haga. ¿Y lo hallaste de golpe  
así ya dicho y hecho?
- S. Más suele ocurrir en una hora que en cien años.
- U. ¡En buena hora! ¿Puedo saber quién es él?
- S. Es un militar.
- U. ¿Y cómo se hace llamar?
- S. El capitán Tormenta.
- U. ¡Oh! ¡Qué feo nombre!
- S. Y al nombre son los actos  
correspondientes;  
él es poco flemático.
- U. Malo.
- S. Más bien, es lunático.
- U. Peor.
- S. Rápido monta en cólera.
- U. Pésimo.
- S. Y luego, cuando está encolerizado,  
hace estropicios, desbarajustes,  
alborotos, un desastre.
- U. Lo pasará mal Su Señoría.
- S. ¿Por qué?

**U.** S'è lei così schiribizzosa  
meco, ed è serva;  
ora pensa con lui essendo sposa.  
Senza dubbio il capitán Tempesta  
in collera anderà,  
e lei di bastonate  
una tempesta avrà.

**S.** A questo poi Serpina penserà.

**U.** Me ne dispiacerebbe; alfin del bene  
io ti volli, e tu il sai.

**S.** Tanto obbligata.  
Intanto attenda a conservarsi,  
goda colla sua sposa amata,  
e di Serpina non si scordi affatto.

**U.** Ah tel perdoni il ciel!  
l'esser tu troppo boriosa  
venir mi fe' a tal atto.

**U.** Si usted es tan caprichosa  
conmigo, y es sirvienta;  
ahora piensa con él siendo esposa.  
Sin duda el capitán Tormenta  
en cólera montará  
y usted de bastonazos  
una tormenta tendrá.

**S.** En esto luego Serpina pensará.

**U.** Eso me disgustaría; con buena intención  
te he querido, y tú lo sabes.

**S.** Muy agradecida.  
Entre tanto, haga por conservarse,  
goce con su esposa amada,  
y de Serpina no se olvide por completo.

**U.** ¡Ah, que el cielo te perdone!  
El ser tú demasiado engreída  
llegar me hizo a tal acto.

## 9. Aria

**S.** A Serpina penserete  
qualche volta e qualche dì;  
e direte: Ah! poverina,  
cara un tempo ella mi fu.

(Ei mi par che già pian piano  
s'incomincia a intenerir.)

S'io poi fui impertinente,  
mi perdoni; malamente  
mi guidai, lo vedo sì.

(Ei mi stringe per la mano,  
meglio il fatto non può gir.)

**S.** En Serpina pensará  
alguna vez, y cualquier día;  
y dirá: ¡Ah, pobrecita,  
querida un tiempo fue ella por mí.

(Y me parece que ya poco a poco  
se comienza a enternecer.)

Si yo fui incluso impertinente,  
perdóneme: malamente  
me comporté, lo veo, sí.

(Él me toma de la mano,  
mejor el plan no puede ir.)

## 10. Recitativo

**U.** (Ah! quanto mi sa male  
di tal risoluzione;  
ma n'ho colpa io.)

**S.** (Di' pur fra te che vuoi;  
che ha da riuscir la cosa a modo mio.)

**U.** Orsù, non dubitare,  
che di te mai non mi saprò scordare.

**U.** (¡Ah! ¡Qué mal me sabe  
esta resolución,  
pero no tengo la culpa yo!)

**S.** (Dí para tus adentros lo que quieras,  
que ha de salir la cosa a mi modo.)

**U.** Vamos, no dudes,  
que de ti jamás me podré olvidar.

S. Vuol vedere il mio sposo?  
 U. Sì, l'avrei caro.  
 S. Io manderò per lui.  
 Giù in strada ei si trattien.  
 U. Va.  
 S. Con licenza...*(Serpina parte.)*  
 U. Or indovina chi sarà costui!  
 Forse la penitenza farà così  
 di quant'ella ha fatto al padrone;  
 s'è ver, come mi dice, un tal marito  
 la terrà fra la terra ed il bastone.  
 Ah! poveretta lei!  
 Per altro io penserei...  
 ma... ella è serva...  
 ma il primo non saresti...  
 dunque, la sposeresti?..  
 Basta... oh! no, no, non sia.  
 Su, pensieri ribaldi andate via.  
 Piano, io me l'ho allevata:  
 so poi com'ella è nata...  
 eh! che sei matto!  
 piano di grazia... eh, non pensarci affatto...  
 Ma... io ci ho passione,  
 e pur... quella meschina... e torna... o Dio!..  
 e siam da capo... Oh!.. che confusione!

U. Son imbrogliato io già,  
 ho un certo che nel core,  
 che dir per me non so  
 s'è amore o s'è pietà.  
 Sent'un che poi mi dice:  
 Uberto, pensa a te.  
 Io sto fra il sì e'l no  
 fra il voglio e fra il non voglio,  
 e sempre più m'imbroglio.  
 Ah misero, infelice,  
 che mai sarà di me!

S. ¿Quiere ver a mi esposo?  
 U. Sí, me agradaría.  
 S. Voy a mandar por él.  
 Abajo en la calle se está entreteniendo.  
 U. Anda.  
 S. Con permiso... *(Serpina sale.)*  
 U. ¡Ahora adivina quién será éste!  
 Quizá la penitencia hará así  
 de cuanto ella le hizo a su patrón;  
 si es verdad, como me dice, un marido tal  
 la tendrá entre la tierra y el bastón.  
 ¡Ah! ¡Pobrecita de ella!  
 Para otro yo pensaría...  
 pero... ella es sirvienta...  
 pero el primero no serías...  
 entonces, ¿te casarías con ella?  
 ¡Basta!... ¡Oh! No, no, que no.  
 ¡Vamos, pensamientos bellacos, retírense!  
 Calma, yo la he criado:  
 sé incluso cómo nació...  
 ¡eh! ¡que estás loco!  
 calma, por favor... ¡eh! no pienses para nada en  
 eso...  
 Pero... le tengo amor,  
 sin embargo... esa desdichada... y vuelve...  
 ¡Dios!..  
 y volvemos al principio... ¡Oh!.. ¡qué confusión!

## 11. Aria

U. Estoy confundido ya,  
 tengo algo en el corazón  
 que por mí mismo decir no puedo  
 si es amor o compasión.  
 Oigo a uno que hasta me dice:  
 Uberto, piensa en ti.  
 Yo estoy entre el sí y el no,  
 entre el quiero y el no quiero,  
 y cada vez más me confundo.  
 ¡Ah, miserable, infeliz,  
 qué será de mí!

## 12. Recitativo

*(Serpina che torna con Vespone vestito da*

*(Entra Serpina con Vespone vestito como*

*capitano.)*  
**S.** Favorisca, signor...  
passi.

**U.** (a *Serpina*) Oh padrona! È questi?

**S.** Questi è desso.

**U.** Oh brutta cosa!  
veramente ha una faccia tempestosa:  
e così, caro il capitan Tempesta,  
si sposerà già questa mia ragazza?  
o ben n'è già contento?  
*(Vespone accenna di sì.)*  
o ben, non vi ha difficoltà?  
*(Vespone accenna di no.)*  
o ben... Egli mi pare  
che abbia poche parole.

**S.** Anzi pochissime.  
*(Vespone chiama Serpina con un cenno.)*  
(a *Vespone*) Vuoi me?  
(ad *Uberto*) Con permissione.  
*(Va a Vespone con cui si mette a parlare segreto.)*

**U.** (E in braccio  
a quel brutto nibbiaccio  
deve andar questa cara colombina?)

**S.** Sapete cosa ha detto?

**U.** Di' *Serpina*.

**S.** Che vuole che mi diate  
la dote mia.

**U.** La dote tua? Che dote!  
Sei matta?

**S.** Non gridate,  
ch'egli in furia darà.

**U.** Può dar in furia  
più d'Orlando Furioso.  
che a me punto non preme.

**S.** Oh! Dio!  
*(Vespone finge di andare in collera)*  
vedete pur ch'egli già freme.

*arriba.)*  
**S.** Haga el favor, señor...  
Pase.

**U.** (a *Serpina*) Oh, patrona! ¿Es éste?

Es éste mismo.

**S.** ¡Oh, qué fea cosa!

**U.** Verdaderamente tiene una facha tormentosa:  
¿y entonces, estimado capitán Tormenta,  
se casará ya con esta muchacha mía?  
Y bien, ¿ya está contento?  
*(Vespone hace señas de que sí.)*  
Y bien, ¿no tiene dificultad?  
*(Vespone hace señas de que no.)*  
Y bien... Él me parece  
que tiene pocas palabras.

Más bien poquísimas.  
*(Vespone llama a Serpina con una seña.)*  
(a *Vespone*) ¿Me hablas?  
(ad *Uberto*) Con su permiso.  
*(Va hacia Vespone, con quien se pone a hablar en secreto.)*

**U.** (¿Y del brazo  
con ese feo milanucho  
debe ir esta querida palomita?)

**S.** ¿Sabe qué ha dicho?

**U.** Di, *Serpina*.

**S.** Que quiere que me dé  
mi dote.

**U.** ¿Tu dote? ¿Qué dote?  
¿Estás loca?

**S.** No grite,  
que se pondrá como una furia.

**U.** Puede ponerse como furia,  
más que Orlando Furioso,  
que a mí nada me importa.

**S.** ¡Oh, Dios!  
*(Vespone finge montar en cólera.)*  
Vea que él ya se está enfureciendo.

- U.** (*a Serpina*) Oh! che guai! Va là tu!  
(statti a veder che costui mi farà...)  
Ben, cosa dice?
- S.** Che vuole almeno quattromila scudi.
- U.** Canchero! Oh! questa è bella!  
vuole una bagattella!  
Ah! padron mio...  
(*Vespone vuol mettere mano allo spada*)  
Non signore... Serpina...  
che mal abbia... Vespone,  
Dove sei?
- S.** Ma, padrone,  
il vostro male andate voi cercando.
- U.** Senti un po'. Con costui hai tu concluso?
- S.** Io ho concluso e non concluso. Adesso...  
(*Finge di parlare con Vespone.*)
- U.** (Statti a veder,  
che questo maledetto capitano  
farà precipitarmi.)
- S.** Ha egli detto...
- U.** Che cosa ha detto?  
(Ei parla per interprete.)
- S.** Che, o mi date la dote  
di quattromila scudi,  
o non mi sposerà.
- U.** Ha detto?
- S.** Ha detto.
- U.** E se egli non ti sposa, a me ch'importa?
- S.** Ma che mi avrete a sposar voi.
- U.** Ha detto?
- S.** Ha detto,  
o che altrimenti in pezzi vi farà.
- U.** Oh! Questo non l'ha detto!
- S.** E lo vedrà.
- U.** (*a Serpina*) ¡Oh! ¡qué miedo! ¡Ve allá tú!  
(ve a saber éste qué me hará...)  
Y bien, ¿qué dice?
- S.** Que quiere al menos cuatro mil escudos.
- U.** ¡Diantre! ¡Oh! ¡ésta es buena!  
¡Quiere una bagatela!  
¡Ah! patrón mío...  
(*Vespone intenta echar mano a la espada*)  
No, señor... Serpina...  
que mal haya... ¡Vespone!  
¿Dónde estás?
- S.** Pero, patrón,  
su mal anda usted buscando.
- U.** Escúchame un momento. ¿Con éste ya has  
decidido?
- S.** He decidido y no he decidido. Ahora... (*Finge  
hablar con Vespone.*)
- U.** (*Ya lo verás,  
que este maldito capitán  
me hará precipitarme.*)
- S.** Él ha dicho...
- U.** ¿Qué cosa ha dicho?  
(*Él habla por intérprete.*)
- S.** Que, o me da la dote  
de cuatro mil escudos,  
o no se casará conmingo.
- U.** ¿Ha dicho?
- S.** Ha dicho.
- U.** Y si él no se casa contigo, ¿a mí qué me importa?
- S.** Sino que se tendrá que casar conmingo usted.
- U.** ¿Ha dicho?
- S.** Ha dicho,  
o que de lo contrario picadillo lo hará.
- U.** ¡Oh! ¡Esto no lo ha dicho!
- S.** Pues lo verá.

- |   |   |
|---|---|
| <p><b>U.</b> L'ha detto... Sì, signore.<br/><i>(Vespone fa cenno di minacciare Uberto)</i><br/>Eh! non s'incomodi,<br/>che giacché per me vuol così il destino...<br/>or io la sposerò.</p> | <p><b>U.</b> Lo ha dicho... Sí, señor.<br/><i>(Vespone hace gestos de amenazar a Uberto)</i><br/>¡Eh! No se incomode,<br/>que ya que para mí lo quiere así el destino...<br/>ahora yo me casaré con ella.</p> |
| <p><b>S.</b> Mi dia la destra in sua presenza.</p>  | <p><b>S.</b> Deme la mano derecha en su presencia.</p>  |
| <p><b>U.</b> <span style="float: right;">Sì.</span></p>   | <p><b>U.</b> <span style="float: right;">Sí.</span></p>   |
| <p><b>S.</b> Viva il padrone.</p>   | <p><b>S.</b> Viva el patrón.</p>  |
| <p><b>U.</b> <span style="float: right;">Va ben così?</span></p>  | <p><b>U.</b> <span style="float: right;">¿Está bien así?</span></p>   |
| <p><b>S.</b> E viva ancor Vespone.<br/><i>(Vespone si leva i mustacchi.)</i></p>  | <p><b>S.</b> Y viva también Vespone.<br/><i>(Vespone se quita los bigotes.)</i></p>   |
| <p><b>U.</b> Ah! ribaldo! tu sei?<br/>E tal inganno... Lasciami...</p>  | <p><b>U.</b> ¡Ah! ¡bribón! ¿eres tú?<br/>Y semejante engaño... Déjame...</p>  |
| <p><b>S.</b> Eh! non occorre<br/>più strepitar.<br/>Ti son già sposa, il sai.</p>   | <p><b>S.</b> ¡Eh! Ya no hace falta<br/>escandalizar.<br/>Ya soy tu esposa, lo sabes.</p>  |
| <p><b>U.</b> È ver, fatta me l'hai:<br/>ti venne buona.</p>   | <p><b>U.</b> Es cierto, me la haz hecho:<br/>te salió bien.</p>   |
| <p><b>S.</b> E di serva divenni io già padrona.</p>   | <p><b>S.</b> Y ya de sirvienta me convertí en patrona.</p>  |

## 12. Dueto

- |   |  |
|---|--|
| <p><b>S.</b> Per te ho io nel core<br/>il martellin d'amore,<br/>che mi percuote ognor.</p> | <p><b>S.</b> Por ti tengo en el corazón<br/>el martillito del amor,<br/>que me golpea sin cesar.</p> |
| <p><b>U.</b> Mi sta per te nel core<br/>con un tamburo amore,<br/>e batte forte ognor.</p>  | <p><b>U.</b> Está por ti en mi corazón<br/>con un tambor el amor,<br/>y golpea fuerte siempre.</p>   |
| <p><b>S.</b> Deh! senti il tippiti.</p>   | <p><b>S.</b> ¡Ay! ¡Oye el ti-pi-tí!</p>  |
| <p><b>U.</b> Lo sento, è vero, sì.<br/>Tu senti il tappatà.</p>                             | <p><b>U.</b> Lo oigo, es cierto, sí.<br/>¡Tú oye el ta-pa-tá!</p>                                    |
| <p><b>S.</b> È vero, il sento già.</p>  | <p><b>S.</b> Es cierto, lo oigo ya.</p>  |
| <p><b>U.</b> Ma questo ch'esser può?</p>  | <p><b>U.</b> Pero esto ¿qué puede ser?</p>   |
| <p><b>S.</b> Io nol so.</p>   | <p><b>S.</b> Yo no lo sé.</p>  |
| <p><b>U.</b> <span style="float: right;">Nol so io.</span></p>                              | <p><b>U.</b> <span style="float: right;">No lo sé yo.</span></p>                                     |

- S. Caro sposo!
- U. Cara sposa!
- S. - Oh Dio!
- U. Ben te lo puoi pensar.
- S. Io per me non so dirlo.
- U. Per me non so capirlo.
- S. Sarà,.. ma non è questo.
- U. Sarà,.. né meno è questo.
- S. Ah! furbo, ah! t'intendo.
- U. Ah! ladra, ti comprendo.
- S. - Mi vuoi tu corbellar.
- U. De mí te quieres burlar.
- S. Per te ho io nel core, etc.
- S. ¡Querido esposo!
- U. ¡Querida esposa!
- S. - ¡Oh, Dios!
- U. Bien te lo puedes imaginar.
- S. Por mí misma no puedo decirlo.
- U. Por mí mismo no puedo entenderlo.
- S. Será,.. pero no es esto.
- U. Será,.. tampoco es esto.
- S. ¡Ah! bribón, ¡ah!, te entiendo.
- U. ¡Ah! pícara, te comprendo.
- S. - De mí te quieres burlar.
- U. Por ti tengo en el corazón, etc.

### 13. Dueto Final

- S. Contento tu sarai,  
avrà amor per me?
- U. So che contento è il core  
e amore avrò per te.
- S. Di pur la verità.
- U. Quest'è la verità.
- S. Oh Dio! mi par che no.
- U. Non dubitar, oibò!
- S. Oh sposo grazioso!
- U. Diletta mia sposetta!
- S. Così mi fai goder.
- U. Sol tu mi fai goder.
- S. ¿Contento tu estarás,  
tendrás amor por mí?
- U. Sé que contento está el corazón  
y amor tendré por ti.
- S. Pero dí la verdad.
- U. Ésta es la verdad.
- S. ¡Oh, Dios! me parece que no.
- U. ¡No lo dudes, caramba!
- S. ¡Ay, esposo gracioso!
- U. ¡Querida esposita mía!
- S. Así me haces gozar.
- U. Sólo tú me haces gozar.

**FIN**