

pítulos corres-
ia, NH, Organ
assical French
is detallado se
rgue français,

Tradiciones e innovaciones alemanas, 1690-1750

R. Fuller, *Eigh-*
ersity, 1965. El
Music, ed. Ro-
eve panorama
el incluido en
ed. rev., Lon-
cquet es el de
ir sous le règne
sic de Anthony
into instrumen-
in the Baroque

inglés: Jean-Phi-
Dover Publica-
ameau es Tho-
nt, Cambridge,

LA NUEVA CANTATA LUTERANA

Durante aproximadamente los diez años en torno a 1700, surgió un nuevo tipo de obra vocal religiosa luterana en la parte occidental de Sajonia conocida como Turingia (Fig. 16-1). Desde allí se extendió rápidamente a todas las ciudades luteranas de la región. Este nuevo género fue llamado «cantata» por el principal autor responsable de su creación; en los escritos modernos se la suele llamar «cantata madrigal» o «nueva cantata», es uno de los dos últimos nuevos géneros del periodo barroco.

El poeta más directamente involucrado en la creación de la nueva cantata luterana fue Erdmann Neumeister (1671-1756), teólogo de un pueblo cercano a Weissenfels que estudió en la universidad de Leipzig. Tras su graduación en 1695, continuó en la universidad para dar una serie de conferencias que fueron publicadas en 1707 por Christian Friedrich Hunold, quien reclamó falsamente su autoría, bajo el título *Die allerneueste Art, zur reinen und galanten Poesie zu gelangen* (*La última manera de llegar a dominar la poesía pura y galante*). En estas conferencias, Neumeister presentó sus ideas sobre un nuevo tipo de cantata sacra, una obra relativamente breve que consta de unos pocos recitativos y arias que van alternando. Al respecto, Neumeister dice que, «una cantata se parece a un fragmento extraído de una ópera». De hecho, sus conferencias trataban fundamentalmente sobre cómo escribir libretos de ópera en alemán imitando a los de tipo italiano, lo que refleja el hecho de que en ese momento se estaban representando en Leipzig óperas en alemán, una novedad de la época.

En los versos para los recitativos, explica Neumeister, la rima debe ser irregular o evitarse del todo, y las líneas de la poesía no deben tener cesuras (cortes internos regulares) ni una escansión métrica regular. Los yambos, los troqueos y los dáctilos deben seguirse de cerca entre sí. La expresión y el significado deben ser claros y sencillos. Los versos alemanes de este tipo, similares a los *versi sciolti* italianos, eran desconocidos antes de esta época.

Las arias, por otra parte, deben tener rima regular y escansión métrica. Los poemas alemanes con estas dos características habían sido introducidos por Martin Opitz en 1624; generalmente se llamaban «odas». Neumeister explica que los textos de las arias para óperas y cantatas difieren de los de las odas en varios aspectos importantes. Las odas eran siempre multiestróficas, mientras que las arias debían tener una única estrofa, para

auté de l'harmonie,

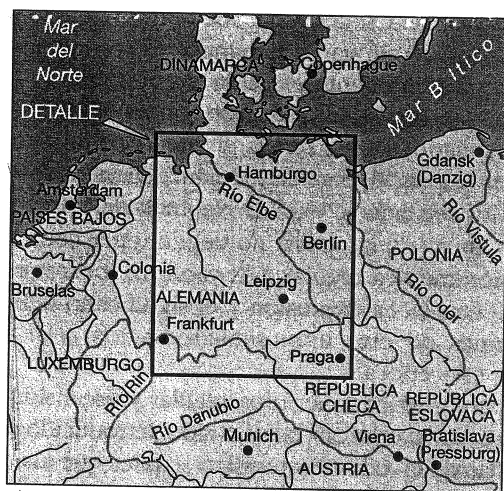


FIGURA 16-1. Sajonia y Turingia en torno al año 1700; mapas de detalle y de contexto.

que el compositor pu
único texto. Un text
mática o teatral, y de
tar su maestría, mient
«melodías comunes y
ficado propio, de mo
textos de oda. Finalm
aría debe estar escrito
contextualizarlo. Neur
los más importantes c

El género alemán
bíblicos intercalados
que los oratorios pue
recitativos, no repre
Aunque Neumeist
de una ópera, sus pri
suponen el uso de un
los personajes.

Al comienzo, Neur
de una cantata de cár
latti. Sin embargo, pre
finalmente fueron pub
tos textos constan de
de textos para recitati
contrarse en arias de
de Neumeister son: 1)
tura vinculados delibe
recitativo en las arias
y 2) la alternancia reg
tata, en contraposición.

Neumeister abando
ciudades, difundiendo
1700 y 1701, reunió su
todos conformados sol
dades importantes de
Estos textos fueron pue
bargo, estas composici
ger para un texto anter

El primer ciclo de t
so en 1704 con el títul
sas en lugar de una pie
a reemplazar la música
ciertos, las arias y las a

Neumeister escribió
fueron puestos en mús
sitios. Y realizó otros
ría de las cuales fueror



que el compositor pueda combinar su música con la declamación y la expresión de un único texto. Un texto de aria debe expresar un afecto específico de una manera dramática o teatral, y debe estar diseñado para dar al compositor oportunidades de ejercitar su maestría, mientras que los textos de las odas están destinados a ser cantados con «melodías comunes y fáciles». La primera parte de un texto de aria debe tener un significado propio, de modo que pueda ser repetido al final, lo que nunca sucede con los textos de oda. Finalmente, a diferencia de la oda, que puede ser autónoma, un texto de aria debe estar escrito de modo tal que requiera de un recitativo anterior u otra aria para contextualizarlo. Neumeister menciona varios géneros de música vocal que usan arias, los más importantes de los cuales son la ópera, el oratorio y la cantata.

El género alemán al que Neumeister llama «oratorio» consta realmente de pasajes bíblicos intercalados con las arias, como el «aria de concierto» antes comentada. Dado que los oratorios puestos como ejemplo por Neumeister no contienen versos para los recitativos, no representan ninguna novedad en el año 1695.

Aunque Neumeister comparó este nuevo tipo de cantata sacra con un fragmento de una ópera, sus primeros textos de cantata, a diferencia de una escena operística, suponen el uso de una única voz, ocasionalmente dos, y no contienen diálogos entre los personajes.

Al comienzo, Neumeister parece estar describiendo una versión alemana del texto de una cantata de cámara italiana, como los puestos en música por Alessandro Scarlatti. Sin embargo, presenta como ejemplos varias cantatas de contenido religioso, que finalmente fueron publicadas en su colección de textos de cantatas sacras en 1716. Estos textos constan de dos a cuatro textos de aria que alternan con un número similar de textos para recitativos. Mientras que la yuxtaposición de recitativo y aria puede encontrarse en arias de concierto anteriores, los nuevos rasgos de los textos de cantatas de Neumeister son: 1) su uso exclusivo de textos de recitativo y aria de nueva escritura vinculados deliberadamente en contenido y expresión, mientras que los textos de recitativo en las arias de cantatas anteriores estaban casi siempre tomados de la Biblia; y 2) la alternancia regular entre recitativos y arias importantes en el núcleo de la cantata, en contraposición a obras anteriores, cuyos recitativos son generalmente cortos.

Neumeister abandonó Leipzig en 1697 para trabajar como pastor en otras muchas ciudades, difundiendo el nuevo género de la cantata allí adonde fue. Entre los años 1700 y 1701, reunió su primer ciclo completo de textos de cantata en el nuevo estilo, todos conformados solamente por recitativos y arias, para los domingos y las festividades importantes de todo el año litúrgico en Weissenfels, cerca de su pueblo natal. Estos textos fueron puestos en música por Johann Philipp Krieger (1649-1725). Sin embargo, estas composiciones se han perdido y sólo disponemos de la música de Krieger para un texto anterior de Neumeister sin recitativos.

El primer ciclo de textos de cantata de Neumeister en el nuevo estilo fue reimpresso en 1704 con el título *Geistliche Kantaten statt einer Kirchenmusik* (Cantatas religiosas en lugar de una pieza de música sacra), dando a entender que estaban destinados a reemplazar la música vocal religiosa de los tipos tradicionales más antiguos —los conciertos, las arias y las arias de concierto, con o sin textos y melodías de corales.

Neumeister escribió otro ciclo de textos de cantata para Rudolstadt en 1708, que fueron puestos en música por Philipp Heinrich Erlebach (1657-1714) y otros compositores. Y realizó otros dos ciclos de cantatas para Eisenach en 1711 y 1714, la mayoría de las cuales fueron puestas en música por Georg Philipp Telemann (1681-1767).

Después de trasladarse a Hamburgo en 1721, Telemann continuó poniendo en música textos de cantata de Neumeister. Entre tanto, el tipo de texto de cantata de Neumeister fue adoptado por una legión de poetas religiosos, entre los que estaban Neukirch, König, Postel, Richey, Rambach, Lehms y Franck. Sus textos fueron puestos en música en prácticamente todas las ciudades luteranas de Alemania alrededor de la década de 1720.

A partir del ciclo de 1708, Neumeister comenzó a incluir en sus libretos de cantata textos de movimientos breves para conjunto vocal. En las colecciones de 1711 y 1714 agregó pasajes bíblicos y estrofas de coral para ser cantadas por conjuntos o coros, siempre manteniendo el núcleo central de recitativos y arias no bíblicos. Un buen ejemplo de este tipo ampliado de la cantata de Neumeister es *Gott der Hoffnung erfülle euch* (*El Dios de la esperanza os colme*, W. 43), que George Philipp Telemann compuso en 1717 para la iglesia de la corte del duque Johann Wilhelm de Sajonia-Eisenach.

El texto de *Gott der Hoffnung erfülle euch* de Telemann combina pasajes bíblicos con la poesía original para recitativos y arias de Neumeister. Al igual que muchas de las cantatas de Neumeister y sus imitadores, sigue el esquema de un sermón: presentación de un pasaje bíblico, interpretación del mismo y aplicación de la lección que contiene, algunas veces dividida en reflexión y exhortación.

El texto del primer coro es la presentación. Está tomado de Romanos 15, 13: «El Dios de la esperanza os colme de todo gozo y paz en la fe, hasta rebosar de esperanza por la fuerza del Espíritu Santo. Paz y júbilo, luz y amor provienen de su poder. Todas las cosas buenas que tenemos son dones del Espíritu Santo».

La aplicación se hace, como es común en los sermones, en dos pasos. El primero, en el primer recitativo, es una oración para nosotros mismos. El segundo, en la segunda aria y la estrofa de coral final, contiene una amonestación dirigida a otros.

No es sorprendente que los textos de cantata de Neumeister recuerden a los sermones, puesto que en su calidad de clérigo luterano él predicaba todas las semanas. Su nuevo tipo de cantata fue interpretado antes del sermón más que en el ofertorio, como había sido tradicional con los tipos más antiguos de *Kirchenmusik*. En general, sus textos de cantata se relacionan con las lecturas del evangelio y de la epístola asignadas al domingo o al día festivo para el que se escribía la cantata. También se suponía que el sermón comentaría esas lecturas bíblicas.

El mensaje de esperanza y alegría que contiene el texto del primer coro de *Gott der Hoffnung erfülle euch* está enfatizado por Telemann mediante los ritmos enérgicos, los arpeggios expansivos tocados por dos trompas y la tesitura aguda de las voces del coro y los violines. Para la música del primer aria, Telemann parece basar la mayor parte de su inventiva en las palabras *Stärke* («fuerza») y *Triebe* («impulso») reflejadas en las figuras de fanfarria tocadas por las cuerdas duplicándose entre sí en octavas, ocasionalmente reforzadas por las trompas. El concepto de *Freude* («júbilo») motiva los pasajes rápidos y los breves melismas en la composición de Telemann. El afecto de la segunda aria es alegría y optimismo, sugerido por la figura rítmica reinante, el tempo enérgico y la tonalidad mayor.

La manera en la que Telemann combina sus cuerpos instrumental y vocal en su primer coro se basa en el estilo de las obras vocales en latín para coro y orquesta compuestas en el norte de Italia durante las décadas cercanas al 1700; el coro declama homofónicamente, mientras la orquesta toca pasajes con ritmos motores enérgicos y una figuración viva típica de un concierto para violín —el *Gloria* de Vivaldi es un buen

ejemplo—. Como en la de un coro con las voces típicas de la música

Las dos arias de Telemann en el mismo estilo y la forma de las cinco maneras en las que las obras sacras en latín se diferencian en los dos en las arias de Telemann: 1) progresiones de acordes por la alternancia entre armonía y periodos de independencia en otra; 2) su primera aria; 3) comienzan con un período de una corta introducción del primero, pero habitualmente en la dominancia de la segunda.

Es importante advertir que en la *da capo* operística, el primero termina con una *da capo*, y los dos separados por una petición *da capo* del primero armónico. Las dos arias terminan con un *portati Ite molles ite flores*.

De hecho, una cancioncita en su alternancia entre recitativo y un motete para solista italiana, como lo hace normalmente en latín. Una cancioncita en latín para conjunto. Aunque Neumeister en latín, *Me miserum* lumen completo de texto. Aunque Neumeister la solista italiano.

La música sacra italiana de Sajonia, puesto que el motete de Dresde, especialmente católica en 1697 para siervos estuviesen influidos por Dresde, tras la fundación de Dresde, era la ópera y la nueva cantata, y esta por

En su colección de textos de libretto de cantata debidos a los compositores podrán estar disgregados en la música sacra y la ópera.

lo en música de Neumeis- an Neukirch, stos en músi- de la década

os de cantata : 1711 y 1714 o coros, siem- uen ejemplo *fülle euch* (El puso en 1717

sajes bíblicos ie muchas de món: presen- a lección que

os 15, 13: «El osar de espe- 1 de su poder.

os. El primero, ndo, en la se- la a otros. den a los ser- s las semanas. n el ofertorio, ik. En general, 1 epístola asig- 'ambién se su-

r coro de *Gott* ritmos enérgi- la de las voces e basar la ma- pulso») refleja- tre sí en octa- *eude* («júbilo») e Telemann. El ara rítmica rei-

y vocal en su orquesta com- ro declama ho- nérgicos y una ldi es un buen

ejemplo—. Como en las obras sacras italianas, la orquestación completa supone el uso de un coro con las voces duplicadas, no simplemente el cuarteto de cantantes solis- tas típico de la música sacra concertante luterana del siglo xvii.

Las dos arias de Telemann en *Gott der Hoffnung erfülle euch* también reflejan el estilo y la forma de la música sacra italiana de la época. Es posible señalar al menos cinco maneras en las que las arias de cantata de Telemann se parecen a las arias de las obras sacras en latín de compositores italianos coetáneos: 1) los periodos amplia- dos en las arias de Telemann están impulsados por ritmos motores continuos y pro- gresiones de acordes normalizadas, entre ellas las secuencias; 2) están estructuradas por la alternancia entre *ritornelli* orquestales que comienzan y terminan con la misma armonía y periodos vocales que comienzan en una tonalidad y terminan con una ca- dencia en otra; 3) su punto más lejano de separación armónica está hacia la mitad del aria; 4) comienzan con un fragmento vocal breve (un *motto*), que se desarrolla des- pués de una corta interpolación instrumental; y 5) el último periodo vocal retoma mú- sica del primero, pero modificada y transportada; el primer periodo vocal termina ha- bitualmente en la dominante, mientras que el último concluye en la tónica.

Es importante advertir que ninguna de las dos arias de esta cantata está en la for- ma *da capo* operística. En la forma operística, la repetición abarca casi siempre dos periodos, el primero terminando en la dominante, el segundo finalizando en la tóni- ca, y los dos separados por un *ritornello* en la tonalidad de la dominante. En la re- petición *da capo* del aria de ópera típica de la época no hay adaptación o transporte armónico. Las dos arias de Telemann, por tanto, reflejan la forma *Kirchenarie* a la que antes nos hemos referido, ejemplificada con las arias del motete para solista de Bon- porti *Ite molles ite flores*.

De hecho, una cantata de Neumeister sin coro, como las de su primer ciclo, con su alternancia entre recitativos y arias que no están en la forma *da capo*, recuerda a un motete para solista italiano del mismo periodo, salvo que no termina con un ale- luya, como lo hace normalmente uno de estos motetes, y que su texto está en alemán y no en latín. Una cantata de Neumeister con coros de inicio y de cierre es más como un motete para conjunto italiano de la época o una composición sobre un texto litúr- gico. Aunque Neumeister no menciona estos parecidos, sí incluye un texto de «canta- ta en latín», *Me miserum!*, en las lecturas de 1695. Ese texto fue reimpresso en su vo- lumen completo de textos de cantata en 1716 y fue puesto en música por Telemann. Aunque Neumeister la llamó «cantata en latín», difiere muy poco de un motete para solista italiano.

La música sacra italiana más reciente llegó rápidamente a Telemann y a sus colegas de Sajonia, puesto que los músicos italianos y los formados en Italia estaban en la corte de Dresde, especialmente desde que el elector de Sajonia se convirtió a la religión católica en 1697 para ser rey de Polonia. Era natural que los compositores de Sajonia estuviesen influidos por la nueva música sacra italiana que se difundía por su capital, Dresde, tras la fundación de la capilla católica en la corte. Para el luterano común, sin embargo, era la ópera y no la música sacra italiana la que servía de inspiración para la nueva cantata, y esta percepción generó controversias.

En su colección de textos de 1704, Neumeister previó objeciones a su nuevo tipo de libreto de cantata debido a su similitud con la ópera: «Casi puede suponerse que mu- chos podrán estar disgustados en su espíritu y preguntar cómo pueden reconciliarse la música sacra y la ópera». Respondió con una pregunta retórica: «¿Podría acaso este tipo

de poesía, a pesar de seguir el ejemplo de la poesía teatral, verse santificada por estar dedicada al servicio de Dios». Agregó tres citas de las Sagradas Escrituras: I Cor 14, 7, I im 4, 4-5 y Fil 1, 18. En la segunda de éstas, el apóstol Pablo confirma la idea de Neumeister, un principio central para los luteranos: «Porque todo lo que Dios ha creado es bueno y no se ha de rechazar nada si se come con acción de gracias; pues queda santificado por la palabra de Dios y por la oración». En la primera cita, Pablo compara la utilidad relativa de hablar en lenguas y profetizar, enfatizando la necesidad de comunicación: «Así sucede con los instrumentos musicales inanimados, como la flauta o la cítara. Si no dan distintamente los sonidos, ¿cómo se conocerá lo que toca la flauta o la cítara?». En la última, Pablo redime a Onésimo de cualquier deuda, como Cristo ha redimido nuestros pecados por la gracia de Dios. En su conjunto, las tres citas bíblicas insinúan que las formas operísticas pueden ser sacrificadas si, por su poder para comunicar, llevan al creyente a aceptar la gracia de Dios. Por su poder para inspirar emociones fuertes, la poesía y la música operísticas pueden llevar a los miembros de la congregación a recibir el Evangelio por la intervención del Espíritu Santo y, de esta manera, aceptar la salvación. El sucesor de Johann Schelle como maestro de capilla de la iglesia de Santo Tomás en Leipzig, Johann Kuhnau (1660-1722), escribió (1709) que los recitativos y las arias en las cantatas sacras «intentan provocar en el oyente devoción santa, amor, júbilo, tristeza, asombro y cosas similares». En su libro *Zufällige Gedancken von der Kirchenmusic (Ideas ocasionales sobre la música religiosa)* de 1721, el teólogo luterano Gottfried Scheibel escribió con entusiasmo acerca del papel de la música para movilizar los afectos de los fieles de acuerdo con el Evangelio. Fue incluso más lejos, llegando a aprobar la interpretación en las iglesias de arias de ópera con textos religiosos en sustitución de la poesía original.

Quienes se oponían a la innovación de Neumeister también fueron escuchados. Cuando Johann Mattheson (1781-1764) fue nombrado maestro de capilla de la catedral de Hamburgo en 1715, entró en conflicto con el cantor mayor (maestro de capilla) de la escuela latina de la ciudad, Joachim Gerstenbüttel (1647-1721), por su uso de recitativos y arias en las cantatas religiosas. Entre 1726 y 1728, Mattheson intercambió dos panfletos sobre el tema con Joachim Meyer (1661-1732) de Gotinga, aunque antes, en *Das neu-eröffnete Orchester* (1713), Mattheson había tomado una posición moderada: «Sería igualmente bueno si algunas veces se mostrara una mayor moderación en estas piezas [religiosas], y si éstas y el acompañamiento, incluso en arias y recitativos, fuesen compuestos con más seriedad y solidez de la que se requiere en la música de cámara o teatral». Johann Sebastian Bach (1685-1750) respondió a la exigencia de «seriedad y solidez» resaltando el contrapunto en sus cantatas.

LAS CANTATAS DE BACH

Tras suceder a Johann Kuhnau como maestro de capilla en Leipzig en 1723, Bach compuso cinco ciclos anuales de cantatas derivadas del nuevo tipo textual iniciado por Neumeister. Las cantatas de los dos primeros ciclos fueron escritas a razón de una por semana. La mayoría de ellas incluye importantes movimientos corales. «Seriedad y solidez» son los sellos de su música.

El puesto de Leipzig fue el último de Bach. Tanto éste como los anteriores se encontraban en Sajonia y Turingia, donde Bach había nacido y crecido, y donde la nue-

va cantata había surgido. En Mühlhausen era el *Stadtppfeifer* jefe de la banda de la cantata, musicalizado y dirigido durante un breve período. En 1700 obtuvo una beca para estudiar en Weimarnburg, cerca de Hamburgo, en la región en la que había nacido. En la iglesia de Arnstadt (1702) fue organista y luego concertino en el corte de Cöthen (1717-1750). Hasta que llegó a Leipzig en 1723 de la edición de libros y cortes rurales. Arnstadt no pudo conseguirlo aun así conseguía en

Los puestos ocupados por él, ayudado, especialmente en Mühlhausen, se extendía por gran parte de Sajonia. En los puestos lo obtuvo como organista o a la interjección de la iglesia, mucho más brillante que el órgano, Bach fue la tercera vez que éste fuese rechazado. Sin títulos universitarios, el puesto de Leipzig no fue aceptado en las iglesias de la ciudad. También a la enseñanza en Santo Tomás y a la formación de la banda.

En cada sitio, Bach no pudo coincidir relativamente con las exigencias de Mühlhausen y en sus primeros años en el órgano. Una vez que, en Weimarnburg, los cortes de la corte en Weimarnburg y su corte en Cöthen e interjección produjo una gran cantidad de cantatas que ha perdido. En Leipzig eligió componer e interpretar cantatas religiosas concertante para el corte de sus funciones.

En cada puesto, Bach no estuvo bastante motivado con ciertas perspectivas. Bach supo progresar y superar limitaciones financieras y cortes de Dresde.

En Mühlhausen, 1700, varios movimientos corales

ada por estar
: I Cor 14, 7,
idea de Neu-
ha creado es
s queda san-
o compara la
l de comuni-
lauta o la cí-
la flauta o la
Cristo ha res-
is bíblicas in-
: para comu-
ar emociones
la congrega-
esta manera,
la de la igle-
) que los re-
evocación san-
e *Gedancken*
:1, el teólogo
música para
so más lejos,
extos religio-

escuchados.
a de la cate-
stro de capi-
, por su uso
theson inter-
otinga, aun-
do una posi-
una mayor
, incluso en
e se requiere
spondió a la
as.

a 1723, Bach
iniciado por
n de una por-
riedad y soli-
riores se en-
onde la nue-

va cantata había surgido durante su juventud. Bach nació en Eisenach, donde su padre era el *Stadtppfeifer* jefe y donde Neumeister escribió su tercer y cuarto ciclos de textos de cantata, musicalizados por Telemann. A la muerte de su padre, en 1695, Bach vivió y estudió durante un breve periodo de tiempo con un hermano mayor cerca de Ohrdruf. En 1700 obtuvo una beca como estudiante de la coral en la escuela latina de la lejana Lüneburg, cerca de Hamburgo. Tras graduarse en 1702, Bach tuvo una serie de puestos en la región en la que había nacido: músico de la corte en Weimar (1703), organista de la iglesia de Arnstadt (1703-1707), organista de la iglesia de Mühlhausen (1707-1708), organista y luego concertino en la corte de Weimar (1708-1717), maestro de capilla en la corte de Cöthen (1717-1723) y, por último, cantor y maestro de capilla en Leipzig (1723-1750). Hasta que llegó a Leipzig, una gran ciudad universitaria y cosmopolita y centro de la edición de libros, los puestos de Bach estuvieron situados en ciudades pequeñas y cortes rurales. Arnstadt, por ejemplo, tenía una población de sólo 3.800 habitantes, y aun así conseguía emplear a tres organistas de iglesia a tiempo completo.

Los puestos ocupados por Bach resumen un rápido ascenso en la profesión de músico, ayudado, especialmente al principio, por una red de conexiones familiares que se extendía por gran parte de Turingia. Hasta que se trasladó a Leipzig, cada uno de los puestos lo obtuvo con facilidad gracias a la sobrecogedora muestra de virtuosismo en el órgano o a la interpretación de una pieza nueva o reciente de música vocal religiosa mucho más brillante y elaborada de lo que podía esperarse. En Leipzig, sin embargo, Bach fue la tercera elección del ayuntamiento, y obtuvo el puesto sólo después de que éste fuese rechazado por Telemann y Christoph Graupner (1683-1760), ambos con títulos universitarios, al igual que todos los cantores de Leipzig desde el siglo xvi. El puesto de Leipzig no sólo daba derecho a la dirección o supervisión musical de todas las iglesias de la ciudad y a la administración de los instrumentistas municipales, sino también a la enseñanza de materias tales como el latín y la retórica en la escuela de Santo Tomás y a la formación de sus estudiantes para cantar y tocar instrumentos.

En cada sitio, Bach realizó mucho más de lo que se le exigía. La música que compuso coincidía relativamente con el puesto, más con las oportunidades de interpretación que con las exigencias del trabajo. Así, durante su estancia en Arnstadt y Mühlhausen y en sus primeros años en Weimar, compuso principalmente música para órgano. Una vez que, como concertino, tuvo autoridad administrativa sobre los músicos de la corte en Weimar, comenzó a componer más cantatas. Dado que el príncipe y su corte en Cöthen eran calvinistas, Bach no compuso allí cantatas religiosas, aunque produjo una gran cantidad de música de cámara y orquestal, buena parte de la cual se ha perdido. En Leipzig, Bach no se ocupó de sus actividades docentes y en su lugar eligió componer e interpretar muchas cantatas y otros ejemplos de música vocal religiosa concertante para grandes grupos. Más tarde, una vez que sus intereses se apartaron de sus funciones religiosas, trabajó en otros muchos géneros.

En cada puesto, Bach comenzó disfrutando de la buena voluntad general y siempre estuvo bastante mejor pagado que sus predecesores. Al final, se produjeron fricciones con ciertas personas por su ambicioso programa de conciertos. En cada caso, Bach supo progresar y salir adelante, hasta Leipzig, donde se vio frustrado por las limitaciones financieras y por su incapacidad para obtener el puesto que deseaba en la corte de Dresde.

En Mühlhausen, 1707-1708, Bach comenzó a componer obras vocales religiosas de varios movimientos con acompañamiento orquestal (*Kirchenmusik*) de los tipos más

antiguos: arias de concierto con textos bíblicos y sin recitativos y conciertos corales. Sus primeras cantatas basadas en el nuevo tipo de libreto, con recitativos y arias, fueron escritas en Weimar a partir aproximadamente del año 1713. En este sentido, Bach perteneció a la primera oleada de compositores de cantata. Compuso la música para dos libretos de Neumeister, pero prefirió textos del poeta de la corte de Weimar Salomo Franck (1659-1725), un converso temprano a la forma de la nueva cantata. Bach comenzó a tomar su propio camino con las cantatas de Weimar, haciendo hincapié en el uso de grandes coros, una colorida variedad de instrumentos y texturas contrapuntísticas.

Bach continuó esta tendencia en Leipzig. Las cantatas escritas en su primer año allí comienzan generalmente con un coro extenso, desarrollado y suntuosamente elaborado sobre un texto bíblico, y pueden incluir un movimiento basado en un coral, aproximadamente a la mitad, así como el habitual coral armonizado con sencillez al final.

El ciclo de cantatas del segundo año de Bach en Leipzig, 1724-1725, está dominado por obras basadas más ampliamente en corales. En estas cantatas corales Bach generalmente pone en música la primera y la última estrofa del texto del coral usándolas como el primer y el último movimiento de la cantata, y estos dos movimientos normalmente incorporan también la melodía. La mayor parte de los movimientos intermedios usan textos que son paráfrasis poéticas de estrofas del coral. Estas paráfrasis conservan habitualmente el significado de las estrofas de coral originales pero cambiando palabras para crear metros poéticos para las arias y versos libres para los recitativos. Aunque, por lo general, la música de estos movimientos intermedios está compuesta libremente, en algunos de ellos Bach incorpora la melodía del coral. Los conciertos corales alemanes anteriores usaban siempre las estrofas sucesivas de un texto de coral sin modificaciones; no incluían poesía específica para los recitativos y las arias. Sólo en ocho cantatas corales posteriores usó Bach exclusivamente estrofas de corales sin modificaciones, y los pocos recitativos que incluyó en esas obras son rítmicamente forzados, ya que los versos de los corales son métricos. Aunque escrita más tarde, *Ein feste Burg ist unser Gott* (Nuestro Dios es una poderosa fortaleza, A. 125) recuerda a sus can-

tatas corales típicas de los años 1720. El texto y la melodía de un coral.

El origen de *Ein feste Burg ist unser Gott* se remonta a los años 1600. El texto de la cantata fue escrito por Salomo Franck que Bach había usado nada de esta composición. Bach incorporó el texto de Franck al primer movimiento inicial con la primera estrofa del coral. La melodía de Luter como un *cantus firmus*, similar a la de los corales, sobreviven el primer movimiento, en algún momento en 1740 Bach reemplazó la sección central de la cantata con un movimiento nuevo. La tablatura de Franck y la versión final de Bach.

Las cantatas del nuevo ciclo están directamente conectadas con el sermón de *Ein feste Burg ist unser Gott* de 1624.

TEXTO DE CANTATA DE FRANCK ALLES, WAS VON GOTT GEBOREN (1715), COMPARADO CON LA VERSIÓN FINAL DE *EIN FESTE BURG IST UNSER GOTT*, BWV 80 (CA. 1735-1747), DE BACH

Texto de Franck, 1715	<i>Ein feste Burg ist unser Gott</i> , BWV 80
«Alles, was von Gott geboren», aria.	1. «Ein feste Burg», fantasía-coral.
«Erwäge doch», recitativo.	2. «Alles, was von Gott geboren» y «Mit unsrer Macht» combinados en un aria con <i>cantus firmus</i> de coral agregado.
«Komm in mein Herzenshaus», aria.	3. «Erwäge doch», recitativo.
«So stehe denn», recitativo.	4. «Komm in mein Herzenshaus», aria.
«Wie selig sind doch die», aria.	5. «Und wenn die Welt», coro de coral.
«Mit unsrer Macht», estrofa de coral	6. «So stehe denn», recitativo.
	7. «Wie selig sind doch die», dúo.
	8. «Das Wort sie sollen», armonización de coral.

ORDEN DEL OFICIO DEL CORO
RE

Suenan las campanas a las 8.
Se disponen las velas a las 8.
Preludio para órgano
Motete
Kyrie (música concertante)
Coral: *Allein Gott in der Höhe*
Colecta: oración breve en G
Epístola: II Tes 2, 3-8
Coral: *O Herre Gott dein gütiges*
Evangelio: Ap 15, 6-8
Credo (modo de interpretación)
Cantata
Coral: *Wir glauben all an einen Gott*
Coral: *Erhalt uns, Herr, bei deiner Gnade*
Sermón: basado en el Evangelio
«Te Deum laudamus»: cantata
Coral: *Nun danket alle Gott*
Colecta: otra oración breve
Padrenuestro
Corales (sin especificar)
Bendición
Corales: *Gott sei uns gnädig und barmherzig*

ertos corales.
arias, fueron
, Bach perte-
a para dos li-
alomo Franck
h comenzó a
en el uso de
untísticas.
rimer año allí
mente elabo-
n coral, apro-
cillez al final.
stá dominado
s Bach gene-
ral usándolas
imientos nor-
ntos interme-
aráfrasis con-
o cambiando
os recitativos.
compuesta li-
onciertos co-
o de coral sin
arias. Sólo en
rales sin mo-
amente forza-
arde, *Ein feste*
rda a sus can-

tatas corales típicas de los años 1724-1725 por su mezcla de movimientos basados en el texto y la melodía de un coral y de recitativos, arias y un dúo no basados en el coral.

El origen de *Ein feste Burg ist unser Gott*, BWV 80, abarca un periodo de veinticinco años. El texto de la cantata incluye tres arias y dos recitativos de un libreto de Salomo Franck que Bach había puesto en música en Weimar en 1715; no se ha conservado nada de esta composición. En Leipzig, en algún momento entre 1727 y 1731, Bach incorporó el texto de Franck a una cantata coral más extensa agregando un movimiento inicial con la primera estrofa *Ein feste Burg ist unser Gott* como una armonización sencilla de la melodía de Lutero. La segunda estrofa del texto del coral debía cantarse como un *cantus firmus*, simultáneamente con el texto de la primera aria de Franck. Sólo sobreviven el primer movimiento y el comienzo del segundo de esta versión. Finalmente, en algún momento entre mediados de la década de 1730 y mediados de la de 1740 Bach reemplazó la sencilla composición del coral del movimiento inicial por una fantasía monumental para coro y orquesta. Y puso otro coro basado en un coral en la sección central de la cantata, tomándolo de una versión anterior de Leipzig o componiéndolo de nuevo. La tabla de la página 470 resume la relación entre el texto de cantata de Franck y la versión final de *Ein feste Burg ist unser Gott* de Bach.

Las cantatas del nuevo tipo de las que Neumeister fue pionero estaban generalmente conectadas con el sermón tanto por su ubicación como por su contenido. *Ein feste Burg ist unser Gott* de Bach no es una excepción.

ORDEN DEL OFICIO DEL CULTO PRINCIPAL (*HAUPTGOTTESDIENST*) PARA EL DOMINGO DE REFORMA EN LEIPZIG EN VIDA DE BACH

Suenan las campanas a las 6:00 a.m.
Se disponen las velas a las 7:00 a.m.
Preludio para órgano
Motete
Kyrie (música concertante) y gloria (cantado como canto llano)
Coral: *Allein Gott in der Höh' sei Ehr*
Colecta: oración breve en alemán, texto especificado
Epístola: II Tes 2, 3-8
Coral: *O Herre Gott dein göttlich Wort*
Evangelio: Ap 15, 6-8
Credo (modo de interpretación no especificado)
Cantata
Coral: *Wir glauben all an einen Gott*
Coral: *Erbalt uns, Herr, bei deinem Wort*
Sermón: basado en el Evangelio
«Te Deum laudamus»: cantado con tambores y trompetas
Coral: *Nun danket alle Gott*
Colecta: otra oración breve en alemán
Padrenuestro
Corales (sin especificar)
Bendición
Corales: *Gott sei uns gnädig, Ein feste Burg ist unser Gott* y otros

ADO CON LA
DE BACH

tt, BWV 80

-coral.
«oren» y
binados en
us de coral

o.
shaus», aria.
oro de coral.
o.
», dúo.
monización

En primer lugar, con respecto a la ubicación de la cantata, la tabla de la página 471 enumera el orden del culto observado en Leipzig en vida de Bach el Domingo de Reforma (31 de octubre), el día para el que estaba prevista *Ein feste Burg ist unser Gott*. Supuestamente, el preludio para órgano fue una de las elaboradas composiciones de coral de Bach del tipo comentado más adelante en este capítulo. Como era habitual, el motete y el kyrie fueron tomados de la extensa colección de obras en el *stile antico* de los siglos XVI y comienzos del XVII que Bach conservaba para su uso en las iglesias de Leipzig. Los corales eran cantados por la congregación con acompañamiento de órgano, posiblemente precedidos por un preludio para órgano. En este orden del culto, hay dos corales entre la cantata y el sermón, pero otros días del año la cantata precede directamente al sermón. Algunas cantatas más largas fueron compuestas en dos partes: la primera se interpretaba antes del sermón y la segunda después del mismo.

En segundo lugar, por lo que se refiere al contenido, *Ein feste Burg ist unser Gott* de Bach estaba relacionada con el sermón, que exponía las lecturas bíblicas indicadas para el día: el evangelio y la epístola. En Leipzig, la epístola del Domingo de Reforma era II Tesalonicenses 2, 3-8, que, traducida de la Biblia luterana alemana, dice lo siguiente:

(3) No os dejéis engañar de ninguna manera. Pues Él no vendrá, a menos que la apostasía venga primero y se manifieste el Hombre de pecado, el Hijo de la corrupción, (4) que es repugnante y que se engrandece a sí mismo en contra de todo lo que lleva el nombre de Dios o es objeto de culto, hasta el extremo de sentarse en el templo de Dios como un dios y de presentarse a sí mismo como Dios. (5) ¿No os acordáis que ya os dije esto cuando estuve entre vosotros? (6) Vosotros sabéis qué es lo que le detiene para no aparecer antes de su debido tiempo. (7) Pues el plan secreto de la impiedad ya está en marcha, de modo que quien ahora la permite debe ser eliminado. (8) Y entonces aparecerá aquel malvado, a quien el Señor destruirá con el aliento de su boca y aniquilará con la manifestación de su Venida.

El evangelio de ese día era Apocalipsis 14, 6-8:

(6) Luego vi a otro ángel que volaba por lo alto del cielo y tenía una buena nueva eterna que anunciar a los que están en la tierra, a toda nación, raza, lengua y pueblo. (7) Decía con voz fuerte: «Temed a Dios y dadle gloria, porque ha llegado la hora de su Juicio; adorad al que hizo el cielo y la tierra, el mar y los manantiales de agua». (8) Y un segundo ángel le siguió, diciendo: «Cayó, cayó la gran Babilonia, la que dio a beber a todas las naciones el vino del furor».

Con lo chocante que nos puede parecer hoy, Lutero interpretó que «Hombre de pecado» equivalía al papa y Babilonia representaba a Roma. Ambos pasajes se presentaron como una profecía de que la segunda venida no tendría lugar hasta que la Iglesia católica no fuese derrocada por la Reforma protestante, cuyo comienzo se conmemoraba el Domingo de Reforma. La interpretación de las lecturas bíblicas explica la extensa metáfora de lucha en el texto de *Ein feste Burg ist unser Gott* de Bach, donde el «viejo, malvado enemigo», el Diablo o Anticristo, representa al papa. El texto y la traducción se proporcionan en la página web complementaria (<http://www.norton.com/college/music/hill>); las palabras y frases que se relacionan con el tema de la lucha contra ese enemigo malvado se identifican fácilmente.

Al igual que la r
organizado como un
en lugar de una lect
cuenta. Las palabras
una interpretación c
mente con ese propo
pensad, hijos de Dio
jar que Jesús entre e
tral «Y aunque el Dia
en lugar de la lectur
(«Así pues, marcha tr
lices aquellos...») y f

Al usar el lenguaje
emocional del texto,
vención del Espíritu
genes de su Biblia p
siempre presente en

El primer coro es
los pies anapesto (U t
al unísono en canon
canónica de la meloc
buye a la impresión c
ral –repetición de una
voces del primer corc
derivados de las frase
de la primera frase de
Una parte de bajo cor
pendiente y adicional
como *cantus firmus* y
coros de Bach basado
tasía coral para órgano.

El otro coro conce
llenase todo el mund
el coro completo en c
ras agitadas y arremo
monios», una imagen c
tración musical por lo

Las palabras afectiv
de coral «Alles, was vo
«batalla», «sangre», «conq
táfora de la guerra cont
pegiadas y triádicas ráp
trompeta, y contornos
acompaña los melismas
tonado por la soprano.
sica conceptos como la
el texto.

le la página 471 Domingo de Re-
g ist unser Gott.
mposiciones de
era habitual, el
n el *stile antico*
en las iglesias de
miento de órga-
n del culto, hay
tata precede di-
s en dos partes:
mismo.

rg ist unser Gott
blicas indicadas
ningo de Refor-
lemana, dice lo

s que la apostasía
pción, (4) que es
eva el nombre de
dios como un dios
e esto cuando es-
aparecer antes de
cha, de modo que
malvado, a quien
ción de su Venida.

lena nueva eterna
pueblo. (7) Decía
de su Juicio; ado-
Y un segundo án-
a todas las nacio-

«Hombre de pe-
ajes se presenta-
sta que la Iglesia
zo se conmemo-
as explica la ex-
: Bach, donde el
El texto y la tra-
vorton.com/co-
de la lucha con-

Al igual que la mayoría de los textos de cantata, *Ein feste Burg ist unser Gott* está organizado como un sermón, o quizá como dos. La estrofa de coral del primer coro, en lugar de una lectura bíblica, hace las veces de dictamen, el texto a ser tomado en cuenta. Las palabras de Franck para el segundo movimiento podrían entenderse como una interpretación del texto del primer coro, aunque no fueron escritas originariamente con ese propósito. El recitativo (tercer movimiento) contiene una reflexión («Sólo pensad, hijos de Dios...»), y el aria del cuarto movimiento es una exhortación para dejar que Jesús entre en el propio corazón y expulse al mundo y a Satanás. El coro central «Y aunque el Diablo llenase todo el mundo» proporciona un segundo texto de coral en lugar de la lectura bíblica, pero éste va seguido directamente por una exhortación («Así pues, marcha tras la bandera de la sangre de Cristo») y un tipo de bendición («Felicidades aquellos...») y promesa («Mantendrán la palabra de Dios»).

Al usar el lenguaje de los afectos, la música de Bach pone énfasis en la dimensión emocional del texto, de modo que los oyentes pueden recibir la Palabra por la intervención del Espíritu Santo y conseguir la bendición. Como Bach escribió en los márgenes de su Biblia personal (cerca de Crónicas 5, 13): «Con música devota, Dios está siempre presente en su Gracia».

El primer coro es poderoso y majestuoso, dominado por los ritmos ascendentes de los pies anapesto (U U —) y pírrico-anapesto (U U U —). La combinación de tres oboes al unísono en canon con los contrabajos y los pedales de órgano —una presentación canónica de la melodía del coral en el estilo del *cantus firmus*, frase a frase— contribuye a la impresión de poder y fuerza, como lo hacen las tres primeras notas del coral —repetición de una única nota, que incita a una interpretación acentuada—. Las cuatro voces del primer coro se entrelazan constantemente con una serie de temas imitativos derivados de las frases sucesivas del coral, mientras que un tema principal, derivado de la primera frase del coral, aparece de vez en cuando desde el principio hasta el fin. Una parte de bajo continuo para los violonchelos teje una línea de contrapunto independiente y adicional. Esta técnica —presentación simultánea de la melodía de coral como *cantus firmus* y como una serie de temas tratados imitativamente, común en los coros de Bach basados en corales— está tomada en préstamo de la tradición de la fantasía coral para órgano.

El otro coro concertante, «Und wenn die Welt voll Teufel wär» («Y aunque el diablo llenase todo el mundo»), enfrenta el *cantus firmus* del coral, entonado con fuerza por el coro completo en octavas, con un primer plano orquestal estilo concierto de figuras agitadas y arremolinadas claramente dirigidas a evocar un «mundo lleno de demonios», una imagen con carga de afecto del tipo habitualmente tratado con una ilustración musical por los compositores alemanes de la generación de Bach.

Las palabras afectivas y las expresiones clave en el texto del aria con *cantus firmus* de coral «Alles, was von Gott geboren» («Todo lo que ha nacido de Dios») son «victoria», «batalla», «sangre», «conquista» y «dominar el campo», todas las cuales contribuyen a la metáfora de la guerra contra el demonio. Por consiguiente, Bach da a los violines figuras arpeggiadas y triádicas rápidas e incesantes, que se evocan las llamadas de batalla de una trompeta, y contornos agudos en su implacable desarrollo de la idea de fanfarria, que acompaña los melismas expansivos cantados por el bajo y el *cantus firmus* inflexible entonado por la soprano. Estas características de invención musical promueven en la música conceptos como la vehemencia y la agresividad, coincidiendo con ideas similares en el texto.

La enérgica proyección del significado del texto y la emoción en los dos movimientos recitativo se cumple, por otra parte, mediante la pronunciación claramente declamatoria marcada de Bach. Se trata de un tipo de recitativo especial de las obras vocales alemanas de este periodo. En su tratado *Der vollkommene Capellmeister* (1739), Johann Mattheson ofrece una demostración precisa de cómo este tipo de declamación detallada, y algunas veces exagerada, es capaz de expresar y aclarar la compleja estructura de frase del alemán, donde la inflexión es clave para la comunicación hablada. Pronunciar las palabras de estos recitativos con los ritmos y las inflexiones de la composición de Bach supone mostrar convincentemente cómo debió ser la declamación apasionada de los predicadores luteranos ese día.

El texto del aria de soprano «Komm in mein Herzenshaus» («Ven a la morada de mi corazón») muestra la metáfora del amor romántico y el matrimonio como símbolo de unión entre los creyentes y Cristo —una metáfora muy querida en las arias de la nueva cantata luterana y que refleja la influencia de la literatura pietista—. Para esta composición, Bach toma en préstamo un *topos* musical de la ópera italiana, eligiendo aspectos del *aria siciliana* como el compás de $\frac{12}{8}$, el tempo moderado, las armonías consonantes y una línea vocal melismática y fluida.

La composición de Bach sobre el texto relativamente relajado y tranquilo del dúo «Wie selig sind doch die» («Felices aquellos») recurre a otro *topos* operístico, el estilo pastoral, evocado por el uso del oboe *da caccia* (un tipo de oboe tenor) que imita la gaita de los pastores, la disposición armónica inicial de I-IV-I y los dulces contornos rítmico y melódico.

Sin embargo, ni el aria de soprano ni el dúo usan la forma *da capo* operística. En su lugar, conforme a la práctica más habitual entre los compositores de cantata luterana de esta generación, Bach funde tres elementos en una u otra versión de la forma *ritornello* (el enfoque formal *Kirchenarie*) usada anteriormente en las obras religiosas en latín por italianos de la generación de Vivaldi. El aria de soprano, en su menor, contiene cuatro periodos vocales modulantes (que se mueven de i→v, v→III, III→iv y V→i), sin contar el motivo inicial introductorio. Estos cuatro periodos vocales modulantes están enmarcados por cinco *ritornelli* tonalmente estables en i, v, III, iv y i. El retorno a la primera frase del texto al final (cc. 28-34) está compuesto sobre una versión del primer periodo vocal, que está, como es habitual, modificado para reemplazar la modulación original a la dominante con un final conclusivo en la tónica. El dúo, en Sol mayor, también tiene cuatro periodos vocales (I→V, I→vi, ii→V y I→D), sin contar los motivos iniciales, enmarcados por cinco *ritornelli* (en I, V, vi→iii, V y D), de los cuales el último es una repetición del primero, indicado con la notación *dal segno* («desde el signo»).

Aunque Bach compuso cerca de sesenta cantatas por año durante su primera época en Leipzig, su ritmo de producción decayó en la primavera de 1725. Las cantatas del tercer, cuarto y quinto ciclos anuales de Bach fueron escritas a un ritmo aún más lento, en parte porque tuvo una abundante demanda de obras y en parte porque los conflictos con el ayuntamiento de Leipzig llevaron a Bach a apartar su interés de las tareas rutinarias en la iglesia. Aunque continuó componiendo obras vocales concertantes, para las iglesias de Leipzig durante las décadas siguientes, incluidas varias a gran escala, Bach comenzó a dedicar la mayor parte de su tiempo a los conciertos públicos de música instrumental, de los que trataremos más adelante.

En otros lugares de la Alemania luterana, a partir de la década de 1730, los rasgos estilísticos distintivos del tipo de cantata de Bach —contrapunto estricto, elaboración

intensa de unos pocos la expresión afectiva a ricamente exagerados— y quienes se apartaban de clase media como el compositor y crítico musical J. S. Bach publicó un ataque a Bach

Este gran hombre hubiese eliminado en fusos, y si no hubiese va a sus piezas de la principio a fin. Todas lente, ninguna de ellas vado [a Bach] de lo n

Aunque Bach tuvo i te se dio cuenta de que

ORATORIOS Y PASION

El oratorio protestar grandes géneros innova luteranas anteriores de en un cambio fundame.

El oratorio protestan oratorio católico, que ha tantes a lo largo de tod conjunto de solistas. Al malmente de una cantat su presentación de un e plación. Todos estos ras en música luterana.

En el cristianismo, el hacer referencia a lo vivi Los relatos de estos hech la liturgia de Semana Sa fórmulas de recitación e tos personajes de la histaba el narrador, general se utilizaban coros polif siones escenificadas con los textos completos de

Después del año 1600 en las regiones luterana de la Pasión musicada pe

os dos movi-
n claramente
l de las obras
Capellmeister
e tipo de de-
clarar la com-
municación
as inflexiones
bió ser la de-

norada de mi
o símbolo de
ias de la nue-
ara esta com-
eligiendo as-
las armonías

quilo del dúo
stico, el estilo
) que imita la
es contornos

erística. En su
ta luterana de
orma *ritornel-*
giosas en latín
contiene cua-
v→i), sin con-
tes están en-
o a la primera
rimer periodo
ción original a
también tiene
iniciales, en-
no es una re-
»).

primera épo-
. Las cantatas
itmo aún más
te porque los
interés de las
cales concer-
tidas varias a
nciertos pú-

30, los rasgos
, elaboración

intensa de unos pocos motivos, fomento de una metáfora musical diferenciada y de la expresión afectiva asociada en cada número, recitativos muy declamatorios y retóricamente exagerados— estaban perdiendo fuerza entre los compositores más jóvenes y quienes se apartaban de la Iglesia, cada vez más influidos por ideales ilustrados y de clase media como la moderación, la claridad y la naturalidad. En 1737, el compositor y crítico musical Johann Adolph Scheibe (1708-1776), residente en Hamburgo, publicó un ataque a Bach en el que escribió:

Este gran hombre sería admirado por naciones enteras si tuviese más amenidad, si no hubiese eliminado en sus piezas el elemento natural dándoles un estilo rimbombante y confuso, y si no hubiese ocultado su belleza detrás de un exceso de arte [...] Esto no sólo priva a sus piezas de la belleza de la armonía, sino que oculta por completo la melodía de principio a fin. Todas las voces deben relacionarse entre sí y tener una dificultad equivalente, ninguna de ellas puede reconocerse como la voz principal [...] La ampulosidad ha llevado [a Bach] de lo natural a lo artificial...

Aunque Bach tuvo muchos defensores, durante y después de su vida, seguramente se dio cuenta de que una época estaba llegando a su fin.

ORATORIOS Y PASIONES PROTESTANTES

El oratorio protestante fue, junto con la nueva cantata, el otro de los dos últimos grandes géneros innovadores del periodo barroco. Tiene su origen en las tradiciones luteranas anteriores de Pasión en música, *historia* y diálogo sacro y, a su vez, influyó en un cambio fundamental en la Pasión en música.

El oratorio protestante surgió en Alemania a comienzos del siglo XVIII. Difería del oratorio católico, que había tenido su origen en Italia, en su inclusión de coros importantes a lo largo de toda la obra, no sólo al final, interpretados por coros, no por un conjunto de solistas. Al igual que el católico, un oratorio protestante se diferencia normalmente de una cantata por su mayor extensión, su representación de personajes y su presentación de un acontecimiento a través del diálogo, la narración o la contemplación. Todos estos rasgos distintivos se encontraban desde el comienzo en la Pasión en música luterana.

En el cristianismo, el término «Pasión» (del latín *passio*, «sufrimiento») se utiliza para hacer referencia a lo vivido por Cristo entre la noche de la Última Cena y la crucifixión. Los relatos de estos hechos contenidos en los cuatro evangelios fueron incorporados a la liturgia de Semana Santa desde la Edad Media. A comienzos del Medievo, se usaban fórmulas de recitación especiales para cantar estos textos, y las palabras de los distintos personajes de la historia se asignaban a diferentes cantantes, entre los que se contaba el narrador, generalmente señalado como uno de los evangelistas. En el siglo XV se utilizaban coros polifónicos para representar a la multitud (turba) y se ofrecían Pasiones escenificadas con canto y texto adicional en escenarios al aire libre. En el siglo XVI, los textos completos de la Pasión se emplearon en obras polifónicas.

Después del año 1600, la evolución de la Pasión en música se centró principalmente en las regiones luteranas germanoparlantes de Europa. La presentación de la historia de la Pasión musicada pertenecía a un género más amplio conocido como *historia*, una

narración bíblica puesta en música que incluía algunos diálogos. A comienzos del siglo xvii, el género de la *historia* luterana incluía presentaciones musicales de relatos de Pascua y Navidad, así como del episodio de la Pasión. A comienzos del siglo xvii, los compositores luteranos de *historie* comenzaron a agregar acompañamiento de bajo continuo a la recitación salmodiada. Las *historie* de Heinrich Schütz para Pascua (1623), el relato de la Pasión (ca. 1645) y Navidad (1664) muestran la liberación respecto a las tradiciones del canto litúrgico y la inclusión de diversas formas de canto solista con acompañamiento.

Más o menos a mediados del siglo xvii, en Sajonia y Turingia, donde se originó la cantata, se agregaron a las *historie* textos no bíblicos y se incrementó la variedad de temas. La obra resultante, a menudo llamada *actus oratoius* o *actus musicus*, podía recurrir a distintos acontecimientos de la vida de Cristo, a una historia del Antiguo Testamento o a la vida de un santo. El *Dialogo von Tobia und Raquel* (1665) de Matthias Weckmann, por ejemplo, está concebido como una serie de diálogos breves separados por *ritornelli* instrumentales. Dentro de los diálogos, las partes vocales solistas incorporan los estilos del recitativo, el arioso y el aria en pasajes prolongados, acompañados por el continuo. El único número de conjunto es el trío final con cuerdas en textura imitativa. Los diálogos en latín más breves, o motetes dialogados, de Giacomo Carissimi son los modelos obvios para las obras alemanas de este tipo.

Al coro se le dio, evidentemente, un papel más importante en los *Abendmusiken* (conciertos religiosos vespertinos que se celebraban todas las semanas) de Dieterich Buxtehude en Lübeck. Aunque su música se ha perdido, los libretos que han sobrevivido muestran que *Die Hochzeit des Lamms* (1678), *Castrum doloris* (1705) y *Templum honoris* (1705) consistían en una mezcla de coros, recitativos, arias estróficas y elaboraciones de corales.

Hamburgo se convirtió en el centro de la producción del oratorio protestante alemán a comienzos del siglo xviii. Se intentó darle una nueva dirección en 1704 con *Der blutige und sterbende Jesus* (*El Jesús ensangrentado y moribundo*), que relataba la historia de la Pasión como un diálogo dramático, sin narración, y con un texto de nueva creación escrito en un estilo poético, sin citas bíblicas, que reflejaba rasgos de los nuevos textos de cantata de Erdmann Neumeister y del oratorio católico en estilo italiano. El libretista, Christian Friedrich Hunold, se enfrentó a la dura oposición del clero y de las autoridades municipales cuando se interpretó en la catedral de Hamburgo. Como consecuencia, estas obras se escucharon en muy pocas ocasiones hasta que Johann Mattheson ocupó el cargo de maestro de capilla de la catedral en 1715.

En calidad de tal, entre 1715-1728, Mattheson realizó varias presentaciones de oratorios cada año, y él mismo compuso veintiséis oratorios. Sus temas no se limitan al relato de la Pasión, sino que se relacionan con otras muchas festividades y episodios bíblicos. Sus textos constan fundamentalmente de texto poéticos nuevos, con citas bíblicas ocasionales y estrofas de coral. Su música combina recitativos y arias operísticas con conjuntos vocales y numerosos coros. El primer oratorio de Mattheson, *Die heilsame Geburt und Menschwerdung unsers Herrn und Heilandes Jesu Christi* (*El benéfico nacimiento y encarnación de nuestro Señor y Salvador Jesucristo*, 1715; la Parte II está incluida como W. 44) servirá como ejemplo.

El texto de la obra fue organizado por un autor anónimo, probablemente el propio Mattheson. Dividido en dos partes, como un oratorio italiano, presenta la historia de Navidad combinando la narración bíblica (I Reyes 11, 29 y Lucas 2, 4-16) con co-

mentarios de nueva escritura para los tres coros concertantes en el Salmo 50 y los otros dos (en los cantos del Evangelio según San Mateo).

De las seis arias, todas en forma de *Chorarie*, antes explicado. La forma operística. Las arias y conjuntos con los cantantes, pero propuestos a través de la invención más importante de la doctrina.

Los coros de *Die heilsame Geburt des Jesu Christi* son los que más impresionaron. En los coros de los ángeles «Aus Zion bricht an der Tag», Mattheson basa su texto.

Todos los oratorios posteriores sin texto bíblico. Todos ellos muestran que no hay una tendencia a la simplificación. Las importantes siguen siendo en forma homofónica de las estrofas características en su textura, algunos sujetos, o canon. Muchos de los combinaciones de *cantus firmus* en las cantatas corales de J. S. Bach (1716), Mattheson combina tradicionalmente la recapitulación de los temas.

Los principales sucesores de Mattheson en Hamburgo fueron Georg Philipp Telemann (1707-1767), así como diez oratorios (1708-1788), el segundo hijo vivo de Johann Sebastian Bach (1703-1788). Los oratorios para iglesias de Hamburgo de Georg Friedrich Haendel pueden ser considerados como oratorios hamburgueses, al menos en su forma original.

ORATORIOS DE HAENDEL

Aunque Haendel compuso oratorios en Inglaterra, sus oratorios ingleses son los que más impresionaron. El precedente más obvio es el de Telemann, sus dos amigos más cercanos. Los pasajes de dos cantatas de Telemann parecen aparecer más tarde en los oratorios de Haendel.

En 1732 Haendel llevó a cabo su oratorio *Israel in Egypt*, obra que había compuesto en Hamburgo y que estaba destinada a la interpretación en Londres. En 1732, una autoridad en el campo de la música en Londres, el compositor y crítico de música John Walsh, escribió que Haendel era el más grande compositor de oratorios que había conocido en su vida.

ienzos del siglo xvii, los entos de bajo (1623), respecto a las o solista con

se originó la variedad de us, podía re-Antiguo Tes-) de Matthias res separados istas incorporados en textura como Caris-

bendmusiken de Dieterich e han sobre- (1705) y *Tem-* s estróficas y

testante ale- 1704 con *Der* -lataba la his- texto de nue- rasgos de los en estilo ita- ión del cle- e Hamburgo. hasta que Jo- 1715.

ones de ora- se limitan al s y episodios con citas bí- rias operísti- ttheson, *Die* *Christi* (*El be-* *isto*, 1715; la

mente el pro- ta la historia -16) con co-

mentarios de nueva escritura para las arias y los dúos y para las estrofas del coral. De los tres coros concertantes no corales de la obra, uno (en la Parte I) toma su texto del Salmo 50 y los otros dos (en la Parte II) recogen las palabras de los ángeles y los pastores del Evangelio según San Lucas.

De las seis arias, todas en la Parte I, cinco utilizan un diseño formal del tipo *Kirchenarie*, antes explicado. Un aria para solista y el dúo final usan la forma *da capo* operística. Las arias y conjuntos del oratorio tienen pocos requerimientos técnicos para con los cantantes, pero proyectan eficazmente la emoción predominante de sus textos a través de la invención musical, como podría esperarse en una obra del teórico más importante de la doctrina de los afectos.

Los coros de *Die heilsame Geburt und Menschwerdung unsers Herrn und Heilandes Jesu Christi* son los que lo distinguen, sobre todo, de un oratorio en estilo italiano. En los coros de los ángeles y los pastores de la Parte II, así como en el brillante coro «Aus Zion bricht an der schöne Glanz Gottes» (texto del Salmo 50, 2-3) de la Parte I, Mattheson basa su textura imitativa en temas expansivos.

Todos los oratorios posteriores de Mattheson se basan en libretos de nueva escritura sin texto bíblico. Todos excepto uno de ellos fueron completados hacia 1719. Aunque no hay una tendencia a coros más largos y elaborados, los movimientos corales importantes siguen siendo elementos destacados. Además de la composición simple y homofónica de las estrofas de coral, los coros de Mattheson tienden a ser contrapuntísticos en su textura, algunos usan contrapunto trocado, fugas con uno o dos contrasujetos, o canon. Muchos de sus coros basados en textos y melodías de corales usan combinaciones de *cantus firmus* e imitación al igual que aquellos encontrados en las cantatas corales de J. S. Bach. A partir del oratorio de Pentecostés *Die gnädige Sendung* (1716), Mattheson combina frecuentemente un aria con un coro, reemplazando generalmente la recapitulación del aria con una interpretación de la primera sección.

Los principales sucesores de Mattheson como compositores de oratorio en Hamburgo fueron Georg Philipp Telemann, que escribió una Pasión cada año entre 1722 y 1767, así como diez oratorios sobre otros temas, y Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), el segundo hijo vivo de Johann Sebastian, que escribió veintisiete Pasiones y oratorios para iglesias de Hamburgo. Además, los oratorios en inglés de Georg Fride-ric Haendel pueden ser considerados como una rama colateral de la tradición del oratorio hamburgués, al menos en ciertos sentidos.

ORATORIOS DE HAENDEL

Aunque Haendel compuso dos oratorios italianos en 1707-1708, antes de ir a Inglaterra, sus oratorios ingleses se distinguen de los del género italiano por sus diversos coros. El precedente más obvio es, por supuesto, el oratorio de Hamburgo como queda ejemplificado en las obras de Reinhard Keiser, mentor de Haendel, y Mattheson y Telemann, sus dos amigos más cercanos durante sus primeros años y a lo largo de su vida. Los pasajes de dos cantatas de Telemann publicadas en Hamburgo en 1725-1726 vuelven a aparecer más tarde en el *Mesías* (1742) y en *Salomón* (1749) de Haendel.

En 1732 Haendel llevó a cabo un reestreno privado de la puesta en escena de *Es-ther*, obra que había compuesto en 1718; no se sabe si esta obra estuvo originalmente destinada a la interpretación en concierto o a la puesta en escena. Cuando más tarde, en 1732, una autoridad eclesiástica prohibió una representación pública de la obra,

Haendel presentó una versión para concierto de la misma a modo de oratorio, ampliado por inserciones que incluían dos de sus *anthems* de coronación anteriores y una oda para el cumpleaños de la reina Ana. El éxito de su interpretación animó a Haendel a presentar inmediatamente el oratorio *Deborah*, la mayoría de cuyos movimientos habían sido reunidos rápidamente por el compositor a partir de sus obras anteriores, adecuándolos con nuevos textos del poeta Samuel Humphreys. Poco después, en 1733, Haendel compuso su primera obra específicamente pensada como oratorio inglés no representado, que consistía principalmente en música de nueva composición: *Athalia*.

Athalia presenta dos rasgos nuevos en los oratorios de Haendel, ambos característicos de los oratorios de Hamburgo de Mattheson: aires que llevan directamente a coros y a aires que no son *da capo*. El aire del acto I «When storms the proud to terrors doom» se completa con el coro «Oh Judah, boast his matchless law», que proporciona una recapitulación ampliada. Esto crea una combinación de aire y coro como en cada uno de los oratorios de Mattheson a partir del segundo (*Die gnädige Sendung Gottes des Heiligen Geistes*, 1716). En *Athalia* hay otros tres aires que se completan con coros, aunque no a través de la recapitulación. Estos aires no usan la forma *da capo* operística sino más bien una de las formas que no son *da capo* relacionadas con la *Kirchenarie* preferida por Mattheson y sus contemporáneos luteranos alemanes. Hay otras siete arias en *Athalia* que no guardan relación con coros y que también usan una forma que no es *da capo*, y cinco arias *da capo*.

La proporción de aires *da capo* en los oratorios de Haendel va disminuyendo según pasa el tiempo. Sus aires que no son *da capo* son en su mayoría binarios o están en la forma *ritornello* con recapitulación parcial o modificada. El lenguaje expresivo de las arias y los conjuntos de Haendel corresponde al de la ópera seria italiana, como ocurre con los oratorios de Hamburgo e Italia de este periodo.

Muchos de los coros de oratorios de Haendel se asemejan a los de los oratorios de Hamburgo, dado que generalmente tienen pasajes de declamación coral acompañados por una escritura para cuerda tipo concierto que alterna con exposiciones fugadas, algunas de ellas sobre temas de gran extensión. Estas tres características —combinaciones de aire y coros, aires que no son *da capo*, y coros declamatorios y fugados— se encuentran abundantemente en los oratorios de Haendel a partir de este momento.

En sus oratorios, y en sus óperas, Haendel prefiere las costumbres de Hamburgo de comenzar con una obertura francesa en lugar de con la *sinfonía* de ópera en estilo italiano, y de usar movimientos instrumentales para sugerir o representar la acción.

Otros rasgos típicos de los oratorios de Haendel son su división en tres actos y el uso de un libreto dramático —las excepciones son *Israel en Egipto*, el *Mesías* y el *Oratorio ocasional*— basado en el Antiguo Testamento o en los Apócrifos, donde su público percibía una analogía entre los israelitas y la población de la nación inglesa elegida por Dios. También hay otras siete obras que podrían denominarse «oratorios profanos».

Aunque la importancia de los coros, tanto en la acción como en el comentario, es una característica que se encuentra con anterioridad en el repertorio de Hamburgo, los coros más largos y complejos de Haendel seguramente deben mucho al *anthem* inglés, especialmente los de alabanza en escenas de celebración o de ceremonias religiosas. De todos los tipos de coros —simple y homofónico, masivo, fugado, basado en *ostinatos*, con imitación libre y combinaciones—, los que usan la imitación libre o episódica, a menudo con sólo una o dos voces cantando al mismo tiempo, tienen el parecido más sorprendente con los coros de oratorio de Keiser, Mattheson y Telemann.

A partir de 1732-1733, H público que pagaba la entrada, estas obras son mucho más que el sermón de un servicio de minutos. Puesto que sus oratorios de Haendel prescindían de la costumbre de plantillas de músicos usada en los oratorios eran de 4 a 9 solistas músicos.

La popularidad de los oratorios para el compositor, e incluso el éxito de las representaciones, vestuario o costosos carismos del éxito de las representaciones de la composición de ópera. Se cancelada por falta de abonados, *Saúl e Israel en Egipto* del Rey en 1739.

Llamado «Oratorio o drama» consta de una serie de números que narración bíblica reescritos en un oratorio anterior. Haendel debió conocer el oratorio de Mattheson que usa un carillón accionado por el mismo lugar, el coro femenino que regresa de la batalla.

A lo largo de *Saúl*, la música entre el trágico rey Saúl, mártir, ven, que gana en fuerza y nobleza y desdenosa hija mayor de David.

En algunos momentos de la acción se centra en la declamación en sus temas fugados derivan de la victoria de David sobre otros momentos ofrece reflejo de el aumento del efecto, bi una disposición animada por

La escena «Saul disfrazado» empieza el acto III, incluye recitativo acompañado del oratorio métricamente desordenado.

Después de 1739, Haendel compuso oratorios hasta su muerte. Hasta nuevo oratorio inglés cada año en varios reestrenos de obras a do en nuevos terrenos estilísticos sus propias obras y un uso

oratorio, am-
anteriores y
ión animó a
cuyos movi-
us obras an-
i. Poco des-
mo oratorio
omposición:

os caracterís-
mente a co-
ld to terrors
proporciona
mo en cada
ding Gottes
n con coros,
apo operísti-
la *Kirchen-*
ay otras sie-
n una forma

uyendo se-
rios o están
je expresivo
diana, como

oratorios de
acompañá-
ciones fuga-
cas -combi-
; y fugados-
e momento.
e Hamburgo
pera en esti-
ar la acción.
es actos y el
as y el *Ora-*
de su públi-
lesía elegida
os profanos».
mentario, es
mburgo, los
them inglés,
is religiosas.
o en *ostina-*
o episódica,
arecido más

A partir de 1732-1733, Haendel presentó sus oratorios en teatros de ópera ante un público que pagaba la entrada para un espectáculo completo de una noche. Por tanto, estas obras son mucho más largas que un oratorio de Hamburgo, pensado para abarcar el sermón de un servicio de domingo y que no duraba más de ochenta o noventa minutos. Puesto que sus oratorios no formaban parte de un servicio religioso luterano, Haendel prescinde de la costumbre hamburguesa de incluir composiciones corales. Las plantillas de músicos usadas normalmente por Haendel para la interpretación de sus oratorios eran de 4 a 9 solistas, coro de 17 a 24 integrantes y una orquesta de 35 a 40 músicos.

La popularidad de los oratorios de Haendel dio como resultado beneficios económicos para el compositor, especialmente debido a que no había gastos de escenografía, vestuario o costosos cantantes italianos que descontar de las ganancias. Pero a pesar del éxito de las representaciones de sus oratorios en 1732-1733, Haendel volvió a la composición de ópera. Sólo cuando su temporada operística 1738-1739 tuvo que ser cancelada por falta de abonados, comenzó a escribir sus dos oratorios bíblicos siguientes, *Saúl* e *Israel en Egipto*, que fueron interpretados repetidas veces en el Teatro del Rey en 1739.

Llamado «Oratorio o drama religioso» en el libreto original impreso, *Saúl* (A. 126) consta de una serie de números dramáticos desconectados organizados en tres actos, con la narración bíblica reescrita como diálogo. Los mismos episodios habían sido incluidos en un oratorio anterior de Keiser, *Der siegende David* (*David victorioso*), en 1717. Haendel debió conocer el oratorio de Keiser; *Saúl*, al igual que *Der Siegende David*, usa un carillón accionado por un teclado, un instrumento muy raro, exactamente en el mismo lugar, el coro femenino de alabanza que da la bienvenida al David triunfante que regresa de la batalla.

A lo largo de *Saúl*, la música de Haendel pone énfasis en los contrastes del libreto entre el trágico rey Saúl, más viejo, que se vuelve loco por los celos, y el David más joven, que gana en fuerza y madurez según avanza la historia, y entre Merab, la arrogante y desdenosa hija mayor de Saúl, y Michal, su entusiasta hija menor, que se enamora de David.

En algunos momentos de *Saúl*, Haendel trata el coro homofónicamente y se concentra en la declamación enérgica. En otros lugares, escribe contrapuntísticamente, pero sus temas fugados derivan de los ritmos y las inflexiones del texto. A veces, el coro representa al pueblo de Israel que participa en la acción, como en la celebración masiva de la victoria de David sobre los filisteos con la que comienza el oratorio (A. 126a). En otros momentos ofrece reflexión y comentarios, como en «Mourn, Israel» (A. 126c), donde el aumento del efecto, bien controlado como es habitual en Haendel, ayuda a crear una disposición animada por figuras retóricas ampliadas musicalmente.

La escena «Saul disguis'd at Endor» («Saúl disfrazado en Endor», A. 126b), con la que empieza el acto III, incluye descripciones brillantes de la trágica caída de Saúl, en el recitativo acompañado del comienzo, y de la Bruja, con su aire de conjuro grotesco y métricamente desordenado.

Después de 1739, Haendel y otros produjeron representaciones anuales de sus oratorios hasta su muerte. Hasta 1752, con unas pocas excepciones, Haendel compuso un nuevo oratorio inglés cada año. Sus representaciones anuales también incluían siempre varios reestrenos de obras anteriores. Los nuevos oratorios no se aventuraron demasiado en nuevos terrenos estilísticos. En cambio, una cantidad importante de préstamos de sus propias obras y un uso creciente de motivos, temas, *ritornelli*, acompañamientos

y movimientos completos de compositores tan tempranos como Carissimi y Stradella mantuvieron el oratorio de Haendel estilísticamente estable. En un periodo de rápidos cambios sociales, económicos y políticos, la estabilidad del estilo del oratorio haendeliano debió resultar tranquilizadora para su público. Sus oratorios se convirtieron rápidamente en símbolos de la nación inglesa. John Hawkins (1719-1789), amigo y admirador de Haendel, hizo una evaluación representativa en su libro *A General History of the Science and Practice of Music (Una historia general de la ciencia y la práctica de la música, 1776)*, que refleja la manera en la que la aristocracia y los comerciantes ingleses se veían a sí mismos y a su nación en una época de expansión del imperio y de la riqueza:

Hasta que Haendel les enseñó lo contrario, ninguno fue consciente de la dignidad y la grandeza de sentimientos que la música es capaz de transmitir, o de que en la música, al igual que en la poesía, hay algo sublime. Éste es un descubrimiento que debemos al genio y la facultad inventiva de este gran hombre; y hay pocas razones para poner en duda que los muchos ejemplos de este tipo que abundan en sus obras continuarán siendo admirados por oyentes juiciosos mientras exista el amor por la armonía.

Las representaciones anuales de los oratorios de Haendel no cesaron con la muerte del compositor en 1759. Al contrario, probablemente fueron el primer grupo de composiciones con una permanencia constante en el repertorio de conciertos públicos. Por consiguiente, la fama de Haendel nunca disminuyó. Incluso en vida, fue reverenciado como un genio inmortal. En 1751 se erigió una estatua del compositor (Fig. 16-2) en los jardines de Vauxhall, junto a una estatua del gran poeta del siglo xvii John Milton. Tras su muerte, Haendel fue enterrado en el «Rincón de los poetas» de la abadía de Westminster, donde se colocó otra estatua suya. Un año más tarde, John Mainwaring publicó una biografía del músico, la primera monografía jamás dedicada a un único compositor. Y en 1784, Samuel Arnold comenzó a publicar una edición completa de sus



FIGURA 16-2. Estatua de George Frideric Haendel erigida en los jardines de Vauxhall en 1751.

obras, también el pr
de ser interrumpida.

De esta manera, l
estilo musical asienta
na (el Barroco tardío
y en su acogida vario

- Conciertos para
- Música del pasa
canon eterno.
- Un género y est
- Música a la que
gran literatura.
- Un compositor
- Una red de trad

ORATORIOS Y PASIO

Aunque la produc
hann Sebastian Bach
luteranos, el tamaño
las de los oratorios de
de una cultura nacio

Los oratorios de B
sólo en la medida en
de textos bíblicos en l
Pasión. Los tres oratori
sica compuesta origin
con un nuevo texto c
una colección de seis
cios religiosos diferen

Las pasiones de B
gioso, el del Viernes S
teo, San Juan y San M
basada en San Lucas,
crita de Bach es de ot

La *Pasión según Sa*
cos se denominan actu
blica con algunas cara
ran recitativos, arias y
consideración las lecci
núcleo narrativo y dra
ro de corales compues
lla y desarrollados con

Todas las pasiones
Mateo es la más larga:

i y Stradella
o de rápidos
torio haen-
virtieron rá-
amigo y ad-
eral History
la práctica
comerciantes
del imperio

dignidad y la
la música, al
mos al genio
en duda que
lo admirados

on la muer-
po de com-
úblicos. Por
everenciado
ig. 16-2) en
ohn Milton.
día de West-
aring publi-
único com-
leta de sus

ic Haendel
.751.

obras, también el primer intento de este tipo. Llegó a tener sesenta volúmenes antes de ser interrumpida.

De esta manera, los oratorios de Haendel nos presentan una paradoja histórica. Su estilo musical asienta firmemente sus raíces en las últimas décadas de la Edad Moderna (el Barroco tardío), pero retrospectivamente vemos en su función social y cultural y en su acogida varios rasgos clave de la cultura musical de la Edad Contemporánea:

- Conciertos para un público que paga su entrada.
- Música del pasado mantenida de forma permanente en el repertorio a modo de canon eterno.
- Un género y estilo musical tratado como un símbolo de nacionalidad.
- Música a la que se confieren los atributos del genio en pie de igualdad con la gran literatura.
- Un compositor consagrado como inmortal, incluso antes de su muerte.
- Una red de tradiciones, ediciones, comentarios y bibliografía.

ORATORIOS Y PASIONES DE BACH

Aunque la producción y la acogida inmediata de las pasiones y oratorios de Johann Sebastian Bach continuaron dentro de las tradiciones de los servicios religiosos luteranos, el tamaño y el alcance de sus pasiones presentan innovaciones paralelas a las de los oratorios de Haendel, y más tarde también fueron exaltadas como símbolos de una cultura nacional.

Los oratorios de Bach son similares en duración a sus cantatas y difieren de ellas sólo en la medida en que contienen una trama o narración con diálogo. El amplio uso de textos bíblicos en los oratorios de Bach los relaciona con la *historia* luterana y con la Pasión. Los tres oratorios —de Navidad, Pascua y Ascensión— dependen mucho de la música compuesta originalmente para las cantatas, en especial para las cantatas profanas, con un nuevo texto que reemplaza al original. El *Oratorio de Navidad* es realmente una colección de seis cantatas basadas en seis escenas bíblicas, previstas para seis oficios religiosos diferentes entre Navidad y Epifanía.

Las pasiones de Bach también estuvieron previstas como parte de un oficio religioso, el del Viernes Santo. Bach compuso tres, basadas en los Evangelios de San Mateo, San Juan y San Marcos (de esta última sólo ha sobrevivido el texto), y quizá otra basada en San Lucas, aunque la *Pasión de San Lucas* que se conserva en un manuscrito de Bach es de otro compositor.

La *Pasión según San Mateo*, la *Pasión según San Juan* y la *Pasión según San Marcos* se denominan actualmente «pasiones oratorio», porque cada una es una pasión bíblica con algunas características del oratorio —recitativos y arias no bíblicos—. Incorporan recitativos, arias y coros cuyos textos de nueva escritura comentan o toman en consideración las lecciones ofrecidas por los versículos del Evangelio, que forman el núcleo narrativo y dramático de las obras. Además, Bach agregó un importante número de corales compuestos sobre melodías tradicionales, armonizados de manera sencilla y desarrollados como fantasía coral a la manera de un coro de cantata elaborado.


Todas las pasiones de Bach fueron composiciones extensas. La *Pasión según San Mateo* es la más larga: las interpretaciones modernas duran alrededor de dos horas y

media. Interpretada por primera vez el 11 de abril de 1727 en la iglesia de Santo Tomás de Leipzig, esta obra fue revisada y ampliada en 1736 con el añadido de un coro masivo al final de la Parte I y la división en dos grupos de la plantilla de músicos. El texto es un oratorio de pasión escrito por el poeta de Leipzig Christian Friedrich Henrici (su seudónimo era Picander), ampliado con el agregado de texto bíblico y corales.

La *Pasión según San Mateo* está organizada en quince escenas agrupadas en dos partes, cada una con su propia introducción, que abarca el sermón (véase el siguiente resumen). Cada escena contiene un pasaje bíblico compuesto por: la narración del evangelista y el diálogo, las palabras pronunciadas por los participantes, seguidas por el comentario, la reflexión y la exhortación. Cada escena, por tanto, recuerda a una cantata a pequeña escala o a un sermón en miniatura. La escena 1 puede servir como ejemplo (A. 127).

Primero, la historia es presentada por la narración del evangelista en recitativo y por el discurso directo del coro, que representa a los discípulos, y por el barítono-bajo, que representa a Jesús en un recitativo. La mujer de Betania unge con un perfume muy caro la cabeza de Jesús. Los discípulos protestan por este gasto ya que el ungüento podría venderse para entregar el dinero a los pobres. Jesús, sin embargo, defiende a la mujer, diciendo: «Pobres tendréis siempre con vosotros, pero a mí no me tendréis siempre». Todas estas palabras son del Evangelio según San Mateo. Luego sigue un recitativo y un aria sobre los textos de Picander. En el recitativo, la escena es resumida («¡Tus discípulos murmuran imprudentemente!»), interpretada («Esta piadosa mujer con ungüento preparará tu cuerpo para la sepultura») y aplicada («Permíteme, entretanto, que con las lágrimas que manan de mis ojos pueda verter agua sobre tu

cabeza»). El aria responde a arrepentimiento parten en d para ti, fiel Jesús, en agrad Evangelio por la gracia del

La música de Bach para e pentimiento»), refleja la me zamentos de invención: la elec pena y el amor, de acuerdo lento; disonancia; cromatism cuarta que desciende cromát gunda sílaba acentuada (*am*, tracción de los espíritus de l ritmo $\frac{3}{8}$ ); saltos descend intervalos disonantes que proy (asociadas con el lamento, se amor). La sección central de do más a la ternura que a la tas *staccato* ilustrando las lá del texto no eran las únicas

Para tener una perspect Bach en la *Pasión según Sa* (*loci topici*) mencionados po

J. S. BACH, *PASIÓN SEGÚN SAN MATEO*, RESUMEN

Parte I

Introducción. 1-3. Coros que presentan el tema. Se predice la crucifixión.

Escena 1. 4-7. La mujer unge a Jesús.

Escena 2. 8-10. Judas acepta treinta monedas de plata.

Escena 3. 11-17. La Última Cena.

Escena 4. 18-20. Cristo en el monte de los Olivos.

Escena 5. 21-25. La plegaria de vigilia en Getsemaní.

Escena 6. 26-29. Jesús es traicionado y capturado.

Parte II

Introducción. 30-32. Jesús es llevado ante Caifás.

Escena 7. 33-37. Jesús es interrogado.

Escena 8. 38-40. Pedro niega a Jesús.

Escena 9. 41-46. Jesús es llevado ante Pilato; Judas se ahorca.

Escena 10. 47-50. Pilato descubre que Jesús es inocente, pero la multitud pide su crucifixión.

Escena 11. 51-54. Jesús es azotado.

Escena 12. 55-58. Simón de Cirene lleva su cruz.

Escena 13. 59-62. Jesús es conducido al Gólgota y crucificado.

Escena 14. 63-65. Terremoto; descendimiento de la cruz.

Escena 15. 66-68. Jesús es depositado en la tumba.

1. *Locus notationis* («lugares donde ser sugeridas al c ción en el papel –un s melódica o contrapunt en cualquier pieza o r de estas categorías de
2. *Locus descriptionis* («lugares que pueden ser sugeridas : tos implícitos en el tex en la música instrume de la música también sentidos, como objetos El aria «Buß und Reu» de las lágrimas.
3. *Locus generis & specie* la música pueden ser características comu do éste es diferente a plo, el aria «Gebt mir cena 9 incorpora rasg
4. *Locus totius & partium* la música pueden ser s ces o partes conforma mano izquierda y a la

a de Santo Tomás
o de un coro ma-
e músicos. El tex-
Friedrich Henrici
lico y corales.

padas en dos par-
se el siguiente re-
rración del evan-
, seguidas por el
uerda a una can-
servir como ejem-

ta en recitativo y
por el baritono-
nge con un per-
e gasto ya que el
sús, sin embargo,
pero a mí no me
Mateo. Luego si-
tivo, la escena es
da («Esta piadosa
ada («Permíteme,
ter agua sobre tu

ifixión.

nultitud pide su

cabeza»). El aria responde a esta lección con sentimientos personales («Contrición y arrepentimiento parten en dos mi corazón pecaminoso. Que mis lágrimas se vuelvan para ti, fiel Jesús, en agradables aromas»), simbolizando la acogida emocional del Evangelio por la gracia del Espíritu Santo.

La música de Bach para el aria final de la escena I, «Buß und Reu» («Penitencia y arrepentimiento»), refleja la mezcla de pena y ternura implícita en el texto a través de elementos de invención: la elección de fa sostenido menor (igualmente adecuada para la pena y el amor, de acuerdo con Mattheson); dinámicas suaves; tempo moderadamente lento; disonancia; cromatismo; contornos descendentes, que incluyen contornos de una cuarta que desciende cromáticamente; una organización rítmica predominante con la segunda sílaba acentuada (*amphibrach*; un pie poético «descendente» que sugiere la contracción de los espíritus de la vida) en determinados compases, elaborándose sobre el ritmo $\frac{3}{8}$ | ♩ | ♩ | ♩ |; saltos descendentes ligados, especialmente en varios tipos de séptimas, intervalos disonantes que proyectan dolor; uso de dos flautas traveseras como *obbligato* (asociadas con el lamento, según Mattheson); terceras paralelas (sugiriendo el placer del amor). La sección central de esta aria *da capo* presenta un equilibrio diferente, tendiendo más a la ternura que a la pena, con más saltos, menos disonancia y cromatismo, notas *staccato* ilustrando las lágrimas, y dos cadencias en Mi mayor. Pero las emociones del texto no eran las únicas fuentes de inspiración musical de Bach.

Para tener una perspectiva más amplia de las fuentes de inspiración musical de Bach en la *Pasión según San Mateo* y otras obras, es útil considerar los quince tópicos (*loci topici*) mencionados por Johann Mattheson en *Der vollkommene Capellmeister*:

1. *Locus notationis* («lugar de la notación»). Algunas características de la música pueden ser sugeridas al compositor cuando éste considera cómo aparecerá la notación en el papel —un solo valor de la nota o un patrón rítmico repetido, inversión melódica o contrapuntística, repetición o recapitulación, o pasajes canónicos—. Casi en cualquier pieza o movimiento de Bach es posible encontrar muchos ejemplos de estas categorías de estructura musical reflejadas en la notación.
2. *Locus descriptionis* («lugar de la descripción»). Algunas características de la música pueden ser sugeridas al compositor cuando éste considera cómo retratar los afectos implícitos en el texto de la música vocal o las emociones que él mismo elige en la música instrumental. Aunque Mattheson no lo menciona, algunos aspectos de la música también pueden ser evocados por cosas perceptibles a través de los sentidos, como objetos, acciones y sonidos, que pueden ser imitados en la música. El aria «Buß und Reu» ilustra tanto la representación de emociones como la caída de las lágrimas.
3. *Locus generis & speciei* («lugar del género y del tipo»). Algunas características de la música pueden ser sugeridas al compositor cuando éste decide adherirse a las características comunes de un género o subgénero musical, especialmente cuando éste es diferente al de la pieza que se está comenzando a escribir. Por ejemplo, el aria «Gebt mir meinen Jesum wieder» («Devolvedme a mi Jesús») de la escena 9 incorpora rasgos de un concierto para violín virtuoso.
4. *Locus totius & partium* («lugar del todo y de las partes»). Algunas características de la música pueden ser sugeridas al compositor cuando éste considera qué tipo de voces o partes conformarán un conjunto, o cuando da un tratamiento diferente a la mano izquierda y a la derecha en una obra para teclado. En el coro basado en un

- coral «O Mensch, bewein' den Sünde groß» («Oh, hombre, lamenta tu gran pecado»), que concluye la Parte I de la *Pasión según San Mateo*, las flautas comienzan tocando una línea ascendente con semicorcheas, los oboes tocan una línea descendente con semicorcheas, las cuerdas superiores tocan una versión aumentada rítmicamente del material del oboe, y los contrabajos tocan figuras tanto ascendentes como descendentes derivadas de la melodía del coral. En la segunda frase, estos materiales están intercambiados entre las secciones de la orquesta.
5. *Locus causae efficientis* («lugar de la causa eficiente»). Algunas características de la música pueden ser sugeridas al compositor cuando éste decide retratar o ilustrar una historia o acción. Los distintos efectos de un terremoto se describen en el texto y la música de la escena 14.
 6. *Locus causae materialis* («lugar de causa material»). Algunas características de la música pueden ser sugeridas al compositor cuando éste pone énfasis en determinadas categorías de los materiales, como motivos musicales, timbres, consonancias, disonancias, texturas, medios, dinámicas, tésituras, acentos, etcétera. Por ejemplo, una repetición insistente de un ritmo con puntillos domina el aria «Geduld, Geduld!» («¡Paciencia, paciencia!») de la escena 7.
 7. *Locus causae formalis* («lugar de la causa formal»). Algunas características de la música pueden ser sugeridas al compositor cuando éste decide adoptar una forma musical específica y reconocida, como las formas *da capo*, binaria o *ritornello*. Los coros de la *Pasión según San Mateo* que usan melodías de coral como *cantus firmus* también adoptan la forma típica del coral: AAB. En el primer coro de la obra, «Kommt, ihr Töchter» («Venid, hijas»), este diseño AAB está profundamente fijado con un procedimiento de *ritornello*, con la excentricidad adicional de que el *cantus firmus* del coral es entonado en la tonalidad de Sol mayor, mientras que el coro como un todo está en mi menor. El esquema formal de este extraordinario coro se muestra en la Fig. 16-3. Cinco de las arias de la *Pasión según San Mateo* de Bach usan la auténtica forma *da capo* operística, en la que los dos periodos vocales iniciales, el primero con una cadencia sobre el quinto grado de una tonalidad mayor o el tercero de una tonalidad menor, son repetidos al final sin modificación. Las otras nueve arias pertenecen a la categoría de la *Kirchenarie*; limitan la recapitulación a un *ritornello* o a un único periodo vocal, o el último periodo vocal que se va a repetir es modificado para terminar con una cadencia sobre la tónica.
 8. *Locus causae finalis* («lugar de la causa final»). Algunas características de la música pueden ser sugeridas al compositor cuando éste considera la intención general de la composición. En la *Pasión según San Mateo* de Bach, prácticamente todo parece calculado para conseguir el propósito de inspirar la aceptación emocional del Evangelio. Por ejemplo, la mezcla de pena, amor y acción de gracias son características de las interpretaciones luteranas de la Crucifixión, por las cuales uno debe sentir un pesar y un arrepentimiento sinceros, pero también gratitud y alegría por la salvación que conlleva.
 9. *Locus causae effectorum* («lugar de la causa eficiente»). Algunas características de la música pueden ser sugeridas al compositor cuando éste considera el efecto que la composición podría tener en un escenario específico. Cuando Bach enmendó su versión original dividiendo en dos grupos la plantilla de músicos de su *Pasión según San Mateo*, consideró el efecto que esta disposición tendría en

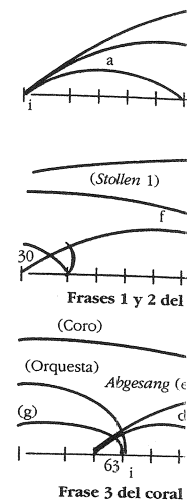


FIGURA 16-3. Esquem

la iglesia de Sa
tos de la nave
puso énfasis e
tuado en la ga
Evangelio. Cu
Hijas de Sión,
lo de la Iglesia
pequeño en el
listas en los re
do ambos cor
congregación.
po de continu

10. *Locus adjuncti* ca pueden ser sonales de los le diferencian halo sonoro q ción luterana : menos marcad tan como un c de los Creyen Los breves co caracterización formuladas pc
11. *Locus circumsc* la música pue día o la estaci

tu gran peca-
tas comienzan
una línea des-
ción aumentada
s tanto ascen-
a segunda fra-
orquesta.

acterísticas de
retratar o ilus-
describen en

terísticas de la
fasis en deter-
mbres, conso-
s, etcétera. Por
na el aria «Ge-

terísticas de la
optar una for-
inaria o *ritor-*
de coral como
el primer coro
3 está profun-
ricidad adicio-
de Sol mayor,
formal de este
e la *Pasión se-*
ica, en la que
obre el quinto
or, son repeti-
a categoría de
o periodo vo-
para terminar

icas de la mú-
intención ge-
prácticamente
eptación emoi-
ión de gracias
n, por las cua-
también grati-

acterísticas de
dera el efecto
ndo Bach en-
le músicos de
ión tendría en

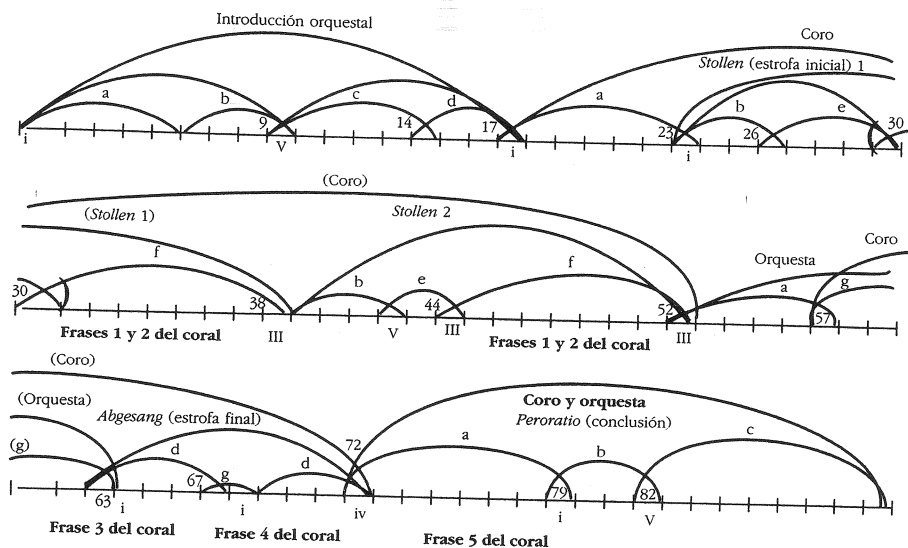


FIGURA 16-3. Esquema de «Kommt, ihr Töchter».

la iglesia de Santo Tomás, con sus dos coros con órganos en los extremos opuestos de la nave (mostrados en las Figs. 16-3 y 16-4). Al hacer esta división, Bach puso énfasis en los varios niveles en los que se cuenta la historia. El coro I, situado en la galería más grande al oeste, incluía todos los papeles hablados del Evangelio. Cuando estos cantantes se combinan en un coro, representan a las Hijas de Sión, símbolo alegórico de la Jerusalén Celeste, que a su vez es símbolo de la Iglesia cristiana a través de los siglos. El coro II, que ocupa un lugar más pequeño en el este, representa a los Creyentes de hoy, como coro y como solistas en los recitativos y arias contemplativos que usan textos de Picander. Cuando ambos coros cantan corales, representan a todos los cristianos, incluida la congregación. Cada coro tiene su propia pequeña orquesta, que incluye un grupo de continuo.

10. *Locus adjunctorum* («lugar de los atributos»). Algunas características de la música pueden ser sugeridas al compositor cuando éste considera los atributos personales de los personajes del drama. Los recitativos de Bach asignados a Jesús le diferencian mediante inflexiones vocales suaves, emotivas y generosas y el halo sonoro que le proporciona el acompañamiento de las cuerdas —una tradición luterana alemana—. Los recitativos de los evangelistas tienen una inflexión menos marcada, y su declamación es más enérgica. Cuando las Hijas de Sión cantan como un coro, su música es calma y noble, mientras que las interjecciones de los Creyentes, desde el otro extremo de la iglesia, son nerviosas y bruscas. Los breves coros de «turba» representan a la multitud agitada y confusa, y una caracterización similar se da a los discípulos cuando responden a las preguntas formuladas por Jesús.
11. *Locus circumstantiarum* («lugar de las circunstancias»). Algunas características de la música pueden ser sugeridas al compositor cuando éste considera la hora del día o la estación del año en la que la acción descrita o narrada tiene lugar. El



FIGURA 16-4. Vista del interior de Santo Tomás (Leipzig) en dirección este, hacia el altar. Imagen generada por ordenador.

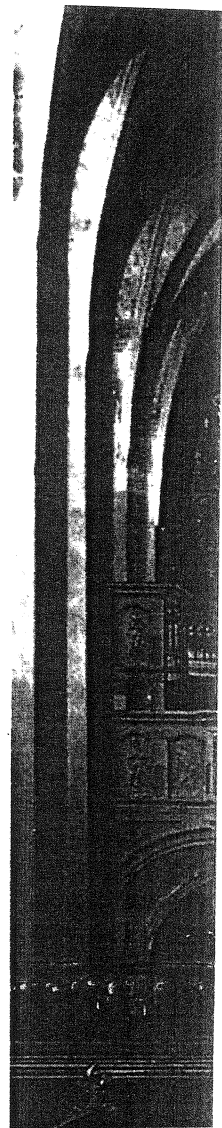
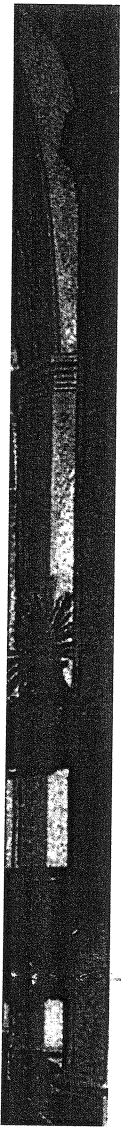


FIGURA 16-5. Vista del interior de Santo Tomás (Leipzig) en dirección este, hacia el altar. Imagen generada por ordenador.

resultado más hermoso de la invención derivada de este *locus* es el recitativo acompañado «Am Abend da es kühle war» («Al atardecer, cuando refrescó»), en el que la tranquilidad del atardecer queda sugerida por las notas muy largas del bajo y el ritmo armónico lento resultante, los ataques suprimidos indicados por los golpes de arco del primer violín, el nivel continuo de dinámica suave y el movimiento rítmico lento y seguro.

12. *Locus comparatum* («lugar de la comparación»). Cuando se comparan cosas similares –lo pequeño con lo grande, la ficción con la realidad, el día con la no-

che, etcétera–, los compositores buscaban giera similitudes e
 13. *Locus oppositorum* («lugar de los opuestos»). Los compositores buscaban similitudes musicales al tomar pases, movimiento rápido y lento, calma y agitación. «Ich will bei meinem Componen die primen



a el altar. Ima-

s el recitativo
refrescó»), en
uy largas del
ndicados por
ca suave y el

aran cosas si-
lía con la no-

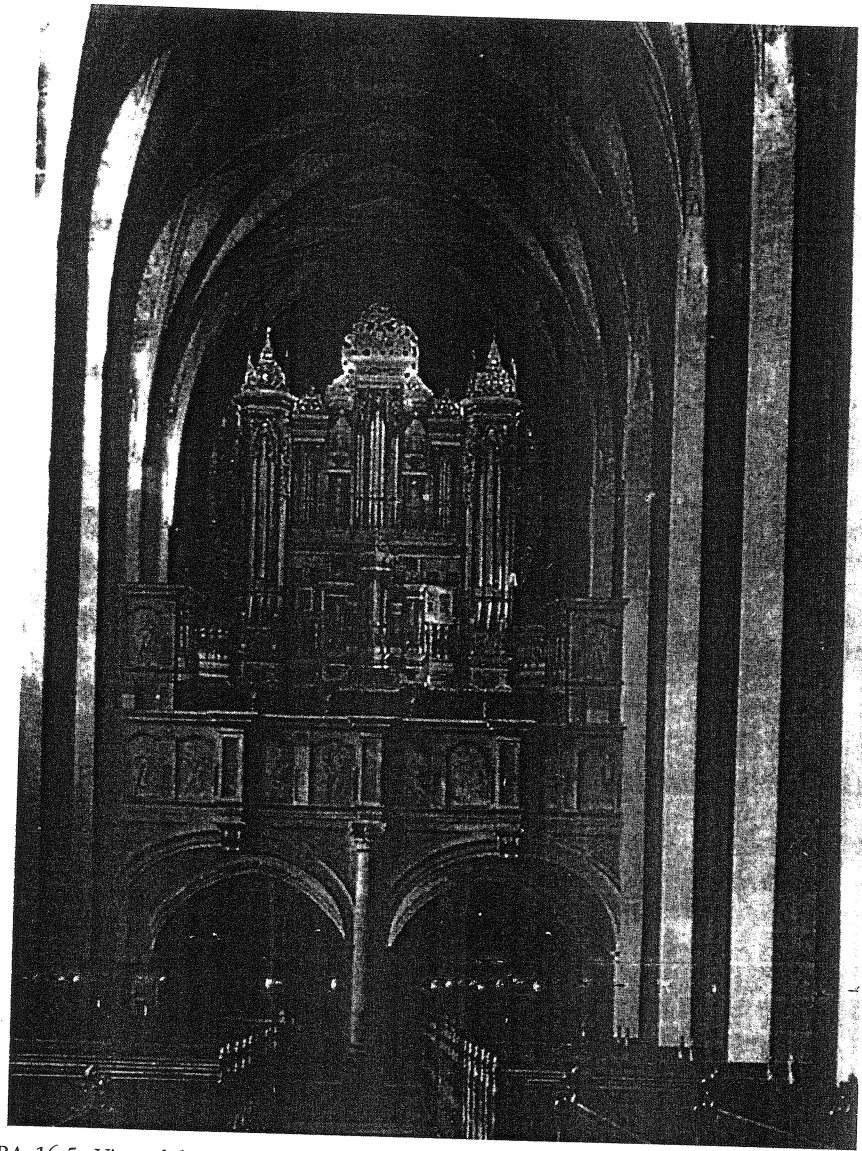


FIGURA 16-5. Vista del interior de Santo Tomás (Leipzig) en dirección oeste, hacia los pies. Imagen generada por ordenador.

che, etcétera—, los rasgos de la música pueden insinuar al compositor que sugiera similitudes entre cosas aparentemente distintas.

13. *Locus oppositorum* («lugar de los opuestos»). El compositor puede obtener ideas musicales al tomar en consideración características opuestas, como diferentes compases, movimiento contrario, yuxtaposición de agudo y grave, fuerte y suave, rápido y lento, calmo y violento, sea sugerido o no por un texto. En el aria con coro «Ich will bei meinem Jesu wachen» («Quiero vigilar al lado de mi Jesús»), Bach compone la primera oración con una frase musical breve que imita la señal de

- trompeta de un vigía, ascendiendo por saltos. En contraste, la respuesta del coro «Así se adormecen nuestros pecados» es cantada suavemente sobre un motivo ondulante que sugiere una canción de cuna. Las características opuestas de las Hijas de Sión y los Creyentes, y de Jesús y los Evangelistas, ya han sido mencionadas, lo mismo que el coral en Sol mayor en el coro en mi menor en el número inicial.
14. *Locus exemplorum* («lugar de los ejemplos»). Un compositor ha encontrado la inspiración en este lugar común cuando ella/él imita el estilo o cita la música de otro compositor, nacionalidad, escuela, periodo, etcétera.
15. *Locus testimoniorum* («lugar de los testimonios»). Cuando un compositor cita una melodía conocida por todos, como un coral, el lugar de los testimonios constituye un elemento de inspiración. La cita de melodías de corales que hace Bach es un rasgo específico de la *Pasión según San Mateo*. En su conjunto, contiene dos fantasías corales a gran escala para coros y orquesta en doce armonizaciones homofónicas de cuatro melodías de corales diferentes. La melodía de coral escuchada más frecuentemente —cinco veces— es «O Haupt voll Blut und Wunden» («Oh, cabeza ensangrentada y herida»), que es transportada y rearmonizada en cada ocasión, adquiriendo un sonido cada vez más oscuro. La estrofa elegida para ser cantada en cada repetición de la melodía del coral comenta el episodio recientemente narrado.

Los *loci topici* de la retórica clásica, adaptados a la música por Mattheson, ayudan a ordenar la variedad y riqueza de la *Pasión según San Mateo* de Bach. Un examen de la obra desde esta perspectiva muestra cómo Bach comenta su texto y los significados con expresión y alusiones musicales que son comunes y perdurables, no simplemente personales y coyunturales.

Entre las otras obras a gran escala para coros, solistas y orquesta de Bach, la *Misa en si menor* merece nuestra atención, porque la música de muchos de sus movimientos está tomada de las cantatas. Su estilo musical, por tanto, es el mismo que el de las cantatas, las pasiones y los oratorios bachianos. Bach compuso el *kyrie* y el *credo* de esta obra en 1733 como una típica misa luterana breve. En 1748-1749 agregó el resto de textos del ordinario católico en latín, divididos en varios movimientos siguiendo la costumbre de la época. El *kyrie* y el *gloria* originales se interpretaron en Dresde en honor del nuevo elector de Sajonia en julio de 1733; no hay ningún registro del propósito o interpretación de la misa ampliada. Hacia el final de su vida, Bach compuso varias obras elaboradas aparentemente sin ningún motivo práctico, y la ampliación de la *Misa en Si menor* puede ser una de ellas.

OBRAS PARA TECLADO DE BACH

Bach obtuvo sus primeros puestos de trabajo en función de su valía como organista, y a lo largo de su vida fue muy conocido como tal y como experto en la construcción de órganos. Bach continuó componiendo música para órgano hasta su muerte.

Una obra para órgano relativamente temprana que ilustra el compromiso de Bach con las tradiciones del norte de Alemania es su *Passacaglia en do menor*, BWV 582 (A. 128), que compuso hacia el final de sus años como organista en la iglesia nueva de Arnstads, 1703-1707. La obra emula y compite con el *Passacaglia en re menor*,

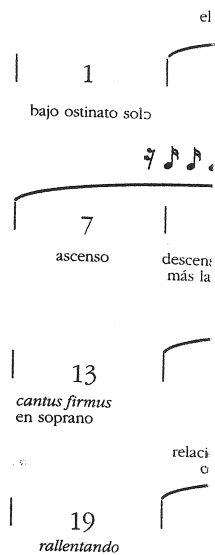


FIGURA 16-6. Esquema de Bach.

BuxWV 161 (A. 94), c. 1706, caminando los *Passacaglia* de Bach. Los dos están relacionados. El ostinato de Bach proviene de un coral cantado cada en 1688. Bach tomó las exposiciones sucesivas (aumentó del ritmo, etcétera) dentro y entre exposiciones. El ostinato se divide en secciones y agrega una fuga cuyo

De todas las categorías (cantatas, fantasías), estrictamente invenciones), combina *passacalias*, pastorales de corales, de los cuales

Bach escribió todo. Los compositores del norte de Alemania usaban una melodía llana u o el canto de la congregación, generalmente con voces sobre la melodía. La mera frase del coral; c

esta del coro
un motivo on-
as de las Hijas
mencionadas,
úmero inicial.
encontrado la
la música de

ositor cita una
míos constitu-
hace Bach es
contiene dos
nizaciones ho-
coral escucha-
Vunden» («Oh,
a en cada oca-
para ser can-
recientemente

son, ayudan a
examen de la
gnificados con
plemente per-

Bach, la *Misa*
us movimien-
que el de las
y el credo de
gregó el resto
s siguiendo la
en Dresde en
gistro del pro-
bach compuso
ampliación de

como organis-
en la construc-
a su muerte.
miso de Bach
vor, BWV 582
iglesia nueva
en re menor,

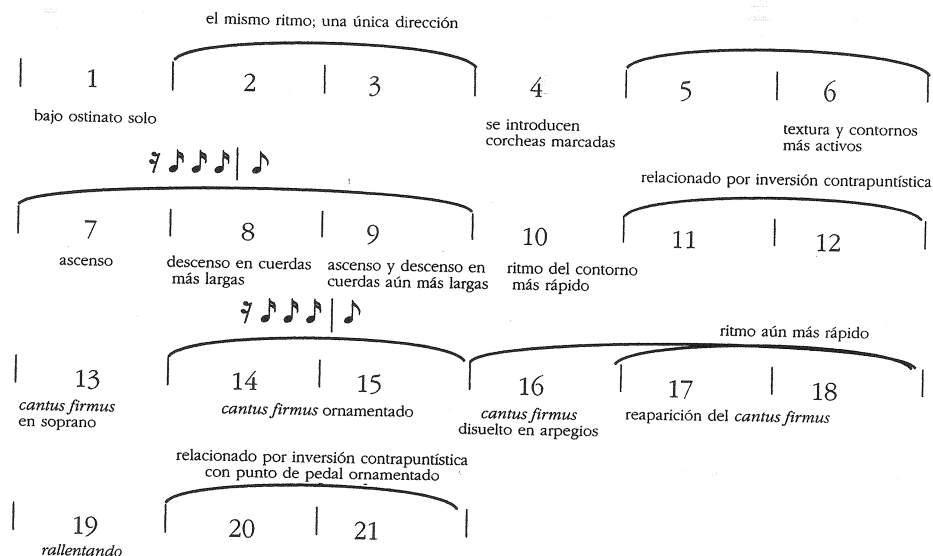


FIGURA 16-6. Esquema de las veintiuna exposiciones del *ostinato* en el *Passacaglia*, BWV 582, de Bach.

BuxWV 161 (A. 94), de Dieterich Buxtehude, a quien Bach visitó en Lübeck en 1705-1706, caminando los 400 kilómetros desde Arnstadt, ida y vuelta. El bajo ostinato del *Passacaglia* de Bach tiene un cierto parecido con el de Buxtehude, puesto que ambos están relacionados con el bajo de *ciaconna*, aunque la primera mitad del bajo ostinato de Bach proviene realmente de una *Misa para órgano* de André Raison publicada en 1688. Bach toma de la obra de Buxtehude los acordes sincopados que dominan las exposiciones segunda y tercera de su *ostinato*. Otras similitudes son la energía creciente (aumento del ritmo de superficie, contorno rítmico, textura, discontinuidad, etcétera) dentro y entre grupos de exposiciones del *ostinato*. Mientras que Buxtehude expuso su breve *ostinato* siete veces en Re, Fa, La y Re, las exposiciones de Bach tienden a dividirse en siete grupos de tres (Fig. 16-6). Al final de su *Passacaglia*, Bach agrega una fuga cuyo sujeto se basa en la primera mitad del *ostinato*.

De todas las categorías de obras para órgano de Bach —improvisatorias (preludios, tocatas, fantasías), estrictamente imitativas (fugas, fantasías, *ricercares*, *canzonas*, caprichos, invenciones), combinaciones (preludios con fugas), sonatas, suites, oberturas, chaconas, *passacaglias*, pastorales, conciertos y variaciones— la más grande es la de composiciones de corales, de los cuales sobreviven unos 169.

Bach escribió todos los tipos de composiciones de corales para órgano típicas de los compositores del norte de Alemania: armonizaciones relativamente simples con una melodía llana u ornamentada en la voz de soprano, adecuadas para acompañar el canto de la congregación; composiciones con la melodía del coral en alguna otra voz, generalmente como *cantus firmus* en notas más largas; colecciones de variaciones sobre la melodía del coral; fugas corales en las que el sujeto se obtiene de la primera frase del coral; composiciones de corales en el estilo del motete en las que cada

motivo imitado deriva de una frase de la melodía del coral; cánones basados en melodías de coral; y fantasías corales en las que se combinan dos o más de las técnicas antes mencionadas, más frecuentemente el *cantus firmus* con el tratamiento del estilo del motete. Las fantasías corales son las composiciones de corales más ambiciosas de Bach; debían tocarse antes o después del oficio religioso o como prelude para una cantata. La composición de Bach de *Allein Got in der Höb' sei Ehr*, BWV 663 (A. 129), compuesta en Weimar ca. 1708-1717 y revisada en Leipzig ca. 1749, puede servir como ejemplo. En su BWV 663, Bach pone una versión más lenta pero muy ornamentada de la melodía del coral en la voz del tenor. En las otras voces, cada una de las frases de la melodía se insinúa en la figuración (p. e., al comienzo), se expone claramente (p. e., en los pedales, cc. 9-12) o se toca en canon (p. e., pedales y soprano, cc. 69-72, y pedales y contralto, cc. 73-78). Otros rasgos de esta composición pueden resumirse desde una perspectiva contemporánea haciendo un inventario de sus fuentes de inspiración según la lista de Johann Mattheson (véase cuadro en la página 493).

Otros dos puntos son importantes en el BWV 663. La afirmación de que la obra tiene un carácter alegre está apoyada por el informe de uno de los numerosos discípulos de Bach, Johann Gotthilf Ziegler, en una carta escrita en 1746: «En lo que concierne a la interpretación de corales, mi maestro, el *Kapellmeister* Bach, aún vivo, me ha enseñado a no tocar las canciones simplemente a la ligera, sino según el afecto de las palabras». Si Bach enseñó a su alumno a observar el afecto del texto del coral a la hora de interpretar un coral para órgano, seguramente habrá tomado en cuenta ese afecto al empezar a componer la pieza. Las palabras de *Allein Got in der Höb' sei Ehr* son:

Gloria a Dios en las alturas,
y dad gracias por su Gracia,
por la cual estamos y estaremos
siempre a salvo.
Dios nos ha bendecido con su buena voluntad,
con una paz sin fin.
Todas las disputas han terminado.

El segundo punto es que el BWV 663 representa un estilo armónico más normalizado en comparación con una obra compuesta muy poco tiempo antes, el *Passacaglia en do menor*. Su estilo armónico normalizado, en gran medida surgido en Italia, fue creado eliminando ciertas categorías de sucesión de acordes y dando énfasis a otras. El Ejemplo 16-1 muestra el bajo fundamental de varios fragmentos del *Passacaglia en do menor* de Bach, extractados según la teoría del alumno de Bach Johann Philipp Kirnberger más que según la teoría de Rameau. Este ejemplo muestra que el bajo fundamental del *Passacaglia* de Bach progresa algunas veces por grados conjuntos o terceras en contextos que no están incluidos en el estilo armónico normalizado del siglo XVIII, como aparece en las obras de compositores como Corelli y Vivaldi, en el BWV 663 y en obras posteriores de Bach.

Lo que probablemente impulsó a Bach a la normalización (o «aclaración» como se denomina algunas veces) del estilo armónico durante sus años en Weimar fue su conocimiento de la colección de los últimos conciertos italianos que el príncipe Johann Ernst, uno de sus patrones, trajo de Amsterdam en 1713. Bach hizo transcripciones para órgano de varios de estos conciertos —de Antonio Vivaldi, Alessandro y Benedetto

FUENTES DE

Lugar de la notación:
Lugar de la descripción:
pido, las notas rápidas
Lugar del género y de
do, una fuga y un coral
el final.
Lugar del todo y de la
periores, 2) la parte de
Lugar de la causa ma
ses proporcionan toda
en el resto de la obra
Lugar de la causa for
Lugar de los ejemplos:
violín de Vivaldi.
Lugar de los testimonios:
gregación de la época

Marcello, Giuseppe Te
su hijo Carl Philipp E
entre sí, la variedad d

La fuga es otra gra
obras para órgano, cla
nudo hay fugas en los
y en obras para teclac
siado énfasis en la im

Para los composit
caba una obra instrui
nantemente imitativa,
to breve, normalment
mayoría de las fugas
de la textura antes de
ce un segundo sujeto

En muchas de las
tipos de obra imitativa
sus ritmos lentos y su
típica de ritmos inicial
están en el estilo de la
de encontrarse habitu

Dos características
frecuentes en las de s
nes del sujeto en dive
cambio de una tonali
episodios en los que

FUENTES DE INVENCION EN *ALLEIN GOT IN DER HÖH' SEI EHR*, BWV 663

Lugar de la notación: el movimiento perpetuo de las voces superiores.
 Lugar de la descripción: el carácter alegre apoyado por la tonalidad mayor, el tempo rápido, las notas rápidas, los contornos ascendentes y los intervalos amplios.
 Lugar del género y del tipo: la obra imita una sonata en trío con *cantus firmus* agregado, una fuga y un concierto en el uso de la forma del *ritornello* y de la cadencia, hacia el final.
 Lugar del todo y de las partes. Hay tres niveles de actividad rítmica: 1) las dos voces superiores, 2) la parte del pedal y 3) el *cantus firmus* ornamentado del tenor.
 Lugar de la causa material: los siete motivos presentados en los primeros siete compases proporcionan todo el material para todas las voces que acompañan el *cantus firmus* en el resto de la obra, y ninguno se abandona.
 Lugar de la causa formal: tanto la forma bar (AAB) como el *ritornello* son evidentes.
 Lugar de los ejemplos: la obra imita, hasta cierto punto, el estilo de un concierto para violín de Vivaldi.
 Lugar de los testimonios: incorpora una melodía de coral conocida por todos en la congregación de la época.

Marcello, Giuseppe Torelli y otros— antes de dejar Weimar. En estos conciertos, según su hijo Carl Philipp Emanuel, «estudió la cadena de ideas, la relación que guardaban entre sí, la variedad de modulaciones y otros muchos aspectos».

La fuga es otra gran categoría en la música para teclado de Bach, que abarca las obras para órgano, clave y otros instrumentos no indicados. Considerando cuán a menudo hay fugas en los corales y las obras para conjunto de cámara y orquesta de Bach, y en obras para teclado como las tocatas y los *passacaglias*, sería difícil poner demasiado énfasis en la importancia de la técnica de la fuga en sus composiciones.

Para los compositores alemanes del siglo xvii y comienzos del xviii, «fuga» significaba una obra instrumental, especialmente para teclado, con una textura predominantemente imitativa, en la que las voces entran inicialmente una a una, con un sujeto breve, normalmente sobre el primer y el quinto grado en alternancia regular. La mayoría de las fugas de Bach presentan el sujeto varias veces más en distintas voces de la textura antes del final de la pieza. En un reducido número de fugas, se introduce un segundo sujeto en algún punto de la obra.

En muchas de las fugas de Bach todavía pueden encontrarse vestigios de los dos tipos de obra imitativa para teclado de las décadas cercanas al 1600: el *ricercar*, con sus ritmos lentos y su movimiento por grado conjunto, y la *canzona*, con su familia típica de ritmos iniciales y figuración más viva. Además, algunas de las fugas de Bach están en el estilo de la giga, una danza que, en las suites para teclado francesas, puede encontrarse habitualmente con una textura imitativa.

Dos características relacionadas bastante comunes en las fugas de Bach pero poco frecuentes en las de sus predecesores y contemporáneos alemanes son: 1) exposiciones del sujeto en diversos grados de la escala, especialmente los que resultan de un cambio de una tonalidad mayor o menor a una menor o mayor; y 2) la inserción de episodios en los que los motivos o figuras del sujeto de la fuga, sus contrasujetos o

sados en me-
e las técnicas
ento del esti-
is ambiciosas
idio para una
663 (A. 129),
e servir como
ornamentada
e las frases de
amente (p. e.,
. 69-72, y pe-
esumirse des-
des de inspira-
).
e que la obra
nerosos discí-
lo que con-
aún vivo, me
l afecto de las
oral a la hora
ta ese afecto
sei Ehr son:

más normali-
; el *Passaca-*
ido en Italia,
do énfasis a
del *Passaca-*
y Johann Phi-
a que el bajo
s conjuntos o
lizado del si-
Vivaldi, en el

ión» como se
ar fue su co-
ncipe Johann
nscripciones
y Benedetto

EJEMPLO 16-1. El bajo fundamental (*alla* Kirnberger) de varios fragmentos del *Passacaglia* de Bach, BWV 582, con las progresiones basadas en el estilo armónico normalizado de ca. 1700.

pasajes conectores están ampliados a través del desarrollo, generalmente en secuencias. Estas dos características han sido comparadas con el procedimiento del *ritornello* en los conciertos para violín italianos de la época, aunque se encuentran en las fugas de Bach incluso antes de su descubrimiento en los conciertos de Vivaldi de 1713.

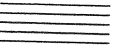
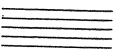
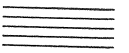
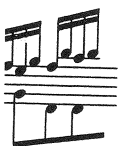
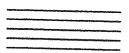
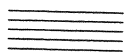
La mayor parte de las fugas para teclado de Bach están precedidas por un prelude en un estilo más libre. Un ejemplo es el *Preludio y Fuga* núm. 21 en Si bemol mayor (A. 130) de la colección *Das wohltemperirte Clavier, oder Praehudia und Fugen durch alle Tone und Semitonia sowohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch tertian minorem oder Re Mi Fa betreffend. Zum Nuyzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musikalischen Jugend also auch derer in diesem Studio schon habil... Anno 1722* (*El teclado bien temperado, o preludios y fugas a través de todos los tonos y semitonos, tanto en lo referente a la tercera mayor o Do Re Mi como a la tercera menor o Re Mi Fa. Para el uso y provecho de la juventud musical deseosa de aprender, así como para solaz de aquellos que ya sean hábiles en este estudio... en el año 1722*).

El *Preludio* núm. desde Si bemol mayor sección tipo cadencia una extensión amplia finalmente es confirm

El sujeto de la *Fuga*, con un energético mot acuerdo con las prácti mol en la primera exp Si bemol y Fa en la «f encajar. De este mod queda perfilado por l puesta tonal» (aunque de exponer el sujeto l sujetos que acompaña que comienza de esta nica que permite que o como la voz superic

El primer episodio soprano y su cabeza inv cuencia, a sol menor, el incluye una inversión el bajo y la cabeza inv dos últimas exposicion ca transportada de las modo tal que el movi anteriores es respondic la tónica. Cada nota de

Aunque el estilo m dicionales más que la nueva tendencia con la ca del teclado) destina 1731) de esta colecció perin fortalecido con e volumen II (1735) con tal: una obertura franc lumen III (1739) conti religioso de los domin; tivos, la mayoría de ell ne un «aria» (realmente ta variaciones (las Var y de frases del aria- e variaciones, cada grup ta, quinta, sexta, séptir truido a partir de fragm varias en el estilo virtuo el estilo *emfindsamer* (



aglia de Bach,
700.

en secuen-
del *ritornello*
en las fugas
de 1713.
or un prelu-
di *bemol ma-*
und Fugen
langend, als
ch der Lebr-
abil... Anno
s tonos y se-
rcera menor
prender, así
ño 1722).

El *Preludio núm. 21* se divide en una sección de arpeggios y escalas que modula desde Si bemol mayor a re menor (que nunca está completamente establecido), y la sección tipo cadencia que alterna con acordes en ritmos con puntillo y escalas con una extensión amplia, que perfila una cadencia perfecta ampliada en Si bemol, que finalmente es confirmada por una cadencia plagal.

El sujeto de la *Fuga núm. 21*, al igual que muchos de los sujetos de Bach, comienza con un enérgico motivo inicial o «cabeza» y termina con una «cola» más rápida. De acuerdo con las prácticas modales tradicionales, el intervalo de cuarta entre Fa y Si bemol en la primera exposición del sujeto es respondida por el intervalo de quinta entre Si bemol y Fa en la «forma de respuesta» del sujeto, con las otras notas ajustadas para encajar. De este modo, el espacio de una octava y su división en quinta más cuarta queda perfilado por las voces adyacentes, por lo que hoy día se denomina una «respuesta tonal» (aunque «respuesta modal» sería una expresión más adecuada). Después de exponer el sujeto por primera vez, cada voz continúa con los dos mismos contrasujetos que acompañan al sujeto en cada una de las apariciones posteriores. Una fuga que comienza de esta manera se llama generalmente «fuga con permutación», y la técnica que permite que el sujeto o alguno de los contrasujetos aparezcan como el bajo o como la voz superior se denomina «contrapunto invertible (doble o triple)».

El primer episodio de la *Fuga núm. 21* (cc. 17-22) usa la cola del sujeto en la voz de soprano y su cabeza invertida en la del bajo para hacer una modulación, a través de una secuencia, a sol menor, el sexto grado de la tonalidad original. El segundo episodio (cc. 30-35) incluye una inversión contrapuntística transportada del primer episodio, con la cola en el bajo y la cabeza invertida en la soprano. La simetría está reforzada por el arreglo de las dos últimas exposiciones del sujeto (cc. 37-45), que forman una inversión contrapuntística transportada de las dos últimas exposiciones antes del primer episodio (cc. 9-17), de modo tal que el movimiento desde la tónica a la dominante de las dos exposiciones anteriores es respondido al final por un movimiento recíproco desde la subdominante a la tónica. Cada nota de la *Fuga núm. 21* deriva del sujeto o de uno de los contrasujetos.

Aunque el estilo musical de Bach representa una intensificación de los rasgos tradicionales más que la introducción de otros completamente nuevos, participó en una nueva tendencia con la publicación de los cuatro volúmenes de *Clavier-Übung (Práctica del teclado)* destinados al mercado de los músicos aficionados. El volumen I (1726-1731) de esta colección consta de seis suites de danzas en un estilo francés pre-Couperin fortalecido con el interés contrapuntístico típico de todas las obras de Bach. El volumen II (1735) contiene dos obras para teclado solo que imitan la música orquestal: una obertura francesa con suite de danzas y un concierto al estilo italiano. El volumen III (1739) contiene una fuga, nueve composiciones de corales para el servicio religioso de los domingos, doce para el oficio del catecismo y cuatro para dúos formativos, la mayoría de ellos ejecutables en el clave o en el órgano. El volumen IV contiene un «aria» (realmente una zarabanda, que probablemente no es de Bach) con treinta variaciones (las *Variaciones Goldberg*) —todas ellas ajustadas al esquema armónico y de frases del aria— en un diseño simétrico a gran escala basado en grupos de tres variaciones, cada grupo terminando con un canon (al unísono, segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima, octava y novena), o al final un «quodlibet» totalmente construido a partir de fragmentos de canciones folclóricas. Entre estas variaciones destacan varias en el estilo virtuosista de Domenico Scarlatti (1685-1757), dos (núms. 15 y 25) en el estilo *emfindsamer* («sensible») íntimo y muy expresivo estrechamente vinculado a los

hijos de Bach, Carl Philipp Emanuel (1714-1788) y Wilhelm Friedmann (1710-1784), y otras en un estilo igualmente moderno y actualizado.

Sin embargo, no es cierto que Bach avanzase hacia un estilo más moderno y actualizado sólo en sus últimas obras para teclado. Si hubo algo, fue una implicación cada vez mayor en escribir complejas y minuciosas sumas del arte del contrapunto hacia el final de su vida. El ejemplo supremo es *Die Kunst der Fuge* (*El arte de la fuga*), una colección didáctica de fugas para teclado compuestas con la intención de agotar las posibilidades de un único sujeto, en la que Bach trabajó entre 1740-1745 y 1748-1750, pero dejó sin terminar a su muerte.

MÚSICA PARA CONJUNTO INSTRUMENTAL

La actividad de Bach en el ámbito de la música para conjunto instrumental en Leipzig estuvo concentrada en el Collegium Musicum, un grupo de unos cincuenta o sesenta músicos que incluía a cantantes e instrumentistas, muchos de los cuales eran estudiantes universitarios.

El término *collegium musicum* se usaba tradicionalmente en Alemania para designar una asociación voluntaria de aficionados, especialmente estudiantes y ciudadanos cultos —ediles, abogados, doctores y comerciantes prósperos—. Tales grupos surgieron en todo el Imperio tras su recuperación de la Guerra de los Treinta Años, en muchos casos para compensar la pérdida de conjuntos musicales tradicionales en los ámbitos urbano, cortesano y eclesiástico. El repertorio se dividió inicialmente entre música vocal e instrumental, pero durante la segunda mitad del siglo xvii la balanza se equilibró decididamente a favor de la música para conjunto instrumental.

Adam Krieger formó un conjunto de estudiantes en Leipzig alrededor del año 1657, y aparecieron otros muchos más adelante en el mismo siglo. Georg Philipp Telemann formó un nuevo *collegium musicum* en 1701, siendo estudiante de Derecho en la Universidad de Leipzig. Este grupo llegó a incluir cuarenta instrumentistas; dio conciertos semanales en Alemania en los años cercanos al 1700. Después de que Telemann abandonara Leipzig en 1705, la dirección de su *collegium* fue asumida por una serie de músicos destacados. En 1716, el grupo llegó a tener entre cincuenta y sesenta miembros, y daba dos conciertos semanales. Éste fue el conjunto que Bach heredó en 1729, cuando comenzó a reducir sus actividades relacionadas con la iglesia.

El Collegium Musicum de Bach dio un concierto por semana en el café de Zimmermann, y dos por semana durante las cuatro ferias de muestras, mientras que un segundo *collegium* dio conciertos semanales en el café de Richter. Estos grupos presentaban fundamentalmente música instrumental, aunque también interpretaban obras vocales, como las cantatas profanas de Bach. No está claro si los intérpretes recibían un salario, aunque ocasionalmente se reunían con músicos visitantes de corte, que seguramente recibían remuneración. Su repertorio incluía sonatas para solista y en trío, conciertos y suites orquestales, el mismo repertorio empleado en las cortes alemanas para acompañar banquetes y cenas de diario. Efectivamente, en 1733 Telemann publicó tres volúmenes de tales obras, incluyendo algunas de sus 125 suites orquestales y 125 conciertos, bajo el título *Musique de table* (*Música de mesa*, *Tafelmusik* en Alemania), usado también para otras muchas colecciones similares. En realidad, estos conciertos en cafés se basaban en la interpretación de música para cenas de las cortes de la nobleza.

Algunas de las obras nuevas, como sus conciertos originalmente para suquiestales y los *Conciertos*

Los seis *Conciertos* manuscrito dedicado al Cöthen, aunque muchos, quizá en Weimar momentos solistas o pequeños por todo el conjunto instrumentos, y ninguno cuatro voces que dominó época. En esto, Bach de Telemann y Johann procedimiento formal italiano. El primer concierto

El *Concierto de Br* dos trompas, fagot y questa de cuerda habitual musical que se les minaba *sinfonia* y pu BWV 208 de Bach, en pido— coinciden plenamente refiere a temas, ritmos normalizado. El tratamiento

Los dos movimientos exactamente, el procedimiento con episodios, es listas, los episodios genéricos, *ritornelli* y episodios. En los conciertos italianos para solista sostenido temático. Sin embargo, el movimiento del *Concierto* tencia. Todos sus *ritornelli* cial del movimiento, y episodios comienzan con muestra un esquema c

El segundo movimiento madura de clave con variaciones inexactas. *gria*. Para los oídos más parecer similar a la de mal del modo 4 final.

El último rondó se Está hecho de danzas

1784), y otras

moderno y aplicación cada tanto hacia el *la fuga*), una agotar las po- y 1748-1750,

ental en Leip- cuenta o se- sales eran es-

ia para desig- y ciudadanos pos surgieron s, en muchos n los ámbitos re música vo- a se equilibró

del año 1657, pp Telemann ho en la Uni- lio conciertos lemann aban- una serie de esenta miem- edó en 1729,

café de Zim- as que un se- upos presen- etaban obras as recibían un te, que segu- r en trío, con- lemanas para a publicó tres es y 125 con- emania), usa- conciertos en le la nobleza.

Algunas de las obras de Bach interpretadas con su Collegium Musicum en Leipzig eran nuevas, como sus conciertos para uno o más claves, pero muchas habían sido escritas originalmente para sus patrones de las cortes de Weimar y Cöthen; las cuatro suites orquestales y los *Conciertos de Brandemburgo* son ejemplos muy conocidos.

Los seis *Conciertos de Brandemburgo* de Bach se recogieron en un volumen manuscrito dedicado al margrave de Brandemburgo en 1721, mientras Bach estaba en Cöthen, aunque muchos de los conciertos parecen haber sido compuestos incluso antes, quizá en Weimar. Todos ellos incluyen la yuxtaposición de pasajes para instrumentos solistas o pequeños grupos con otros fragmentos, a menudo *ritornelli*, tocados por todo el conjunto. Cada uno de los conciertos usa una combinación inusual de instrumentos, y ninguno se limita al solo de violín con acompañamiento de cuerdas a cuatro voces que dominó el extenso repertorio italiano de música para conjunto de la época. En esto, Bach sigue la práctica alemana vista, por ejemplo, en los conciertos de Telemann y Johann Friedrich Fasch (1688-1758). El enfoque bachiano respecto al procedimiento formal del concierto difiere del de la corriente dominante en el estilo italiano. El primer concierto de Brandemburgo de Bach puede servir como ejemplo.

El *Concierto de Brandemburgo núm. 1 en Fa mayor* (A. 131) requiere tres oboes, dos trompas, fagot y *violino piccolo* en los papeles solistas, acompañados por la orquesta de cuerda habitual a cuatro voces con continuo. El uso de las trompas y el material musical que se les asigna aluden a la caza. La primera versión de esta obra se denominaba *sinfonía* y pudo haber servido como obertura para la *«Cantata de la Caza»* BWV 208 de Bach, en 1713 o 1716. Sus tres movimientos originales —rápido, lento y rápido— coinciden plenamente con las convenciones del concierto italiano en lo que se refiere a temas, ritmos, desarrollo motivico a través de secuencias y el estilo armónico normalizado. El tratamiento de la forma y la textura contrapuntística son otro asunto.

Los dos movimientos rápidos en estilo italiano de Bach reflejan, pero no siguen exactamente, el procedimiento formal del *ritornello* típico. Aunque los *ritornelli* alternan con episodios, estos *ritornelli* incluyen a menudo pasajes para instrumentos solistas, los episodios generalmente incluyen intervenciones de todo el conjunto, y ambos, *ritornelli* y episodios, se basan en un material presentado en el primer *ritornello*. En los conciertos italianos de la época, los *ritornelli* para todo el conjunto y los episodios para solista son generalmente distintos tanto en su escritura como en su contenido temático. Sin embargo, el procedimiento del *ritornello* en el primer y el tercer movimiento del *Concierto de Brandemburgo núm. 1* tiene su propia lógica y consistencia. Todos sus *ritornelli* comienzan con un *Vordersatz a tutti* basado en la frase inicial del movimiento, y todos terminan con una cadencia. Por otra parte, casi todos los episodios comienzan con *Fortspinnung* para instrumentos solistas. En la Fig. 16-7 se muestra un esquema de este primer movimiento.

El segundo movimiento está en el modo 4 transportado a La a través de una armadura de clave con un bemol. Se organiza en nueve frases relacionadas mediante variaciones inexactas. Todas menos una de estas frases terminan con una cadencia frigia. Para los oídos modernos, la armonía con la que termina este movimiento puede parecer similar a la dominante de re menor, pero es realmente la armonización normal del modo 4 final. El modo 4 sigue apareciendo en los movimientos lentos de los conciertos de muchos compositores italianos y alemanes de la generación de Bach.

El último rondó se agregó al final del concierto de Bach en su versión revisada. Está hecho de danzas alternantes que son francesas desde todos los puntos de vista,

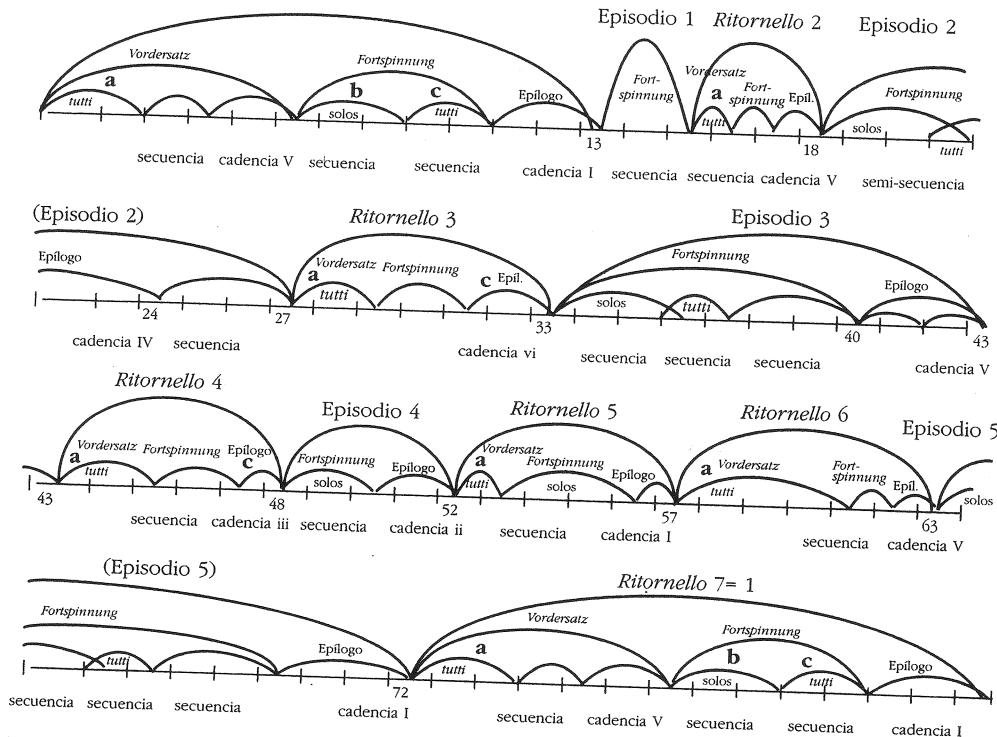


FIGURA 16-7. Esquema del primer movimiento del *Concierto de Brandemburgo número 1* de Bach.

bién inspiró a Go... organizó conciertos... fecto de la Bibliote... música de Bach en... Lo que ocurrió dur... un testigo presenci

Por iniciativa... de Leipzig, el cor... doble coro *Singe...* este maestro más... El coro apenas ha... Unos pocos comp... en sus oídos. Cua... puede aprender... lección completa... es el espíritu! ¡Est... pleta de estas can... dor silencioso se... *ticellas* rodeándol... levantar hasta que

EL FINAL DE UNA

El auge del *colla*... *Tafelmusik* para pa... público general— sor... Los conciertos públi... hacia finales del sig... néficos para cantant

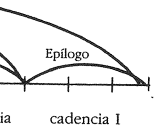
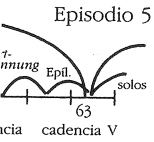
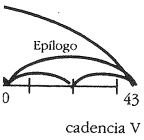
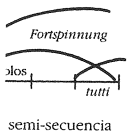
incluyendo el evitar los periodos *Fortspinnung* en favor de los *Liedtypus*, en los que una frase con consecuencias (*Vordersatz*) es seguida por una frase de respuesta que ofrece al menos un final temporal (*Nachsatz*).

Otros *Conciertos de Brandemburgo* muestran rasgos más modernos, como una estructura general más clara, pero ninguno de ellos refleja las últimas evoluciones de la música italiana para conjunto de la década de 1720. En las últimas obras para conjunto, Bach intensificó su interés por las técnicas contrapuntísticas y el desarrollo motivico. Paralela a *Die Kunst der Fuge* es la *Musikalisches Opfer (Ofrenda musical)*, una colección de cánones y fugas con una sonata en trío que Bach compuso en 1747 sobre un tema que le había proporcionado el rey-músico de Prusia, Federico el Grande. En su retrato oficial del año 1746 (Fig. 16-8), Bach aparece con una página que tiene estos dos cánones.

Durante su vida, Bach fue muy conocido y respetado, especialmente por músicos entendidos, y tuvo muchos estudiantes de éxito. Pero no llegó a ser un símbolo nacional como Haendel hasta después de su muerte. El hijo de Bach, Carl Philipp Emanuel, y su discípulo, Johann Friedrich Agricola, publicaron un extenso ensayo necrológico en 1754. Ambos, además de otros discípulos fieles, como Johann Philipp Kirnberger y Friedrich Wilhelm Marpurg, mantuvieron viva la memoria de Bach en el siglo XVIII. Carl Philipp Emanuel proporcionó a Johann Nicolaus Forkel inspiración e información que dieron lugar al libro de Forkel sobre Bach, el primer volumen importante dedicado a un examen minucioso de la música de un solo compositor. Carl Philipp Emanuel tam-

FIGURA 16-8. Retr... pintado por Elia:

Episodio 2



im. 1 de Bach.

En los que una esta que ofre-

como una es- nes de la mú- ara conjunto, motivo. Pa- na colección obre un tema En su retrato dos cánones. por músicos mbolo nacio- ipp Emanuel, o necrológico Kirnberger y iglo xviii. Carl ormación que e dedicado a emanuel tam-

bién inspiró a Gottfried von Swieten, quien, desde mediados de la década de 1780, organizó conciertos con música de Bach y Haendel en las salas que ocupaba como prefecto de la Biblioteca Imperial en Viena. Hacia el final de su vida, Mozart estudió la música de Bach en la colección de Swieten, pero no fue su primer encuentro con ella. Lo que ocurrió durante la visita de Mozart a Leipzig en 1789, como Friedrich Rochlitz, un testigo presencial, contó luego, fue lo siguiente:

Por iniciativa de [Johann Friedrich] Doles, entonces cantor de la escuela de Santo Tomás de Leipzig, el coro [de la escuela] sorprendió a Mozart con la interpretación del motete para doble coro *Singet dem Herrn ein neues Lied* de [Johann] Sebastian Bach. Mozart conocía a este maestro más de oídas que por sus obras, que habían llegado a ser muy poco comunes... El coro apenas había cantado unos pocos compases cuando Mozart se sentó, sobresaltado. Unos pocos compases más y preguntó «¿Qué es esto?». Y ahora todo su espíritu parecía estar en sus oídos. Cuando terminó el canto, gritó lleno de júbilo: «¡Ahora hay algo de lo que uno puede aprender!». Se le dijo que esta escuela, en la que Bach había sido cantor, poseía la colección completa de sus motetes y los conservaba como una especie de reliquia sagrada. «¡Ése es el espíritu! ¡Está bien!», gritó. «¡Veámoslos!» Sin embargo, no había ninguna partitura completa de estas canciones, de modo que se le entregaron las *particellas*. Y luego el observador silencioso se sintió feliz viendo cómo Mozart bajó sus manos y se arrodilló, con las *particellas* rodeándole y con las sillas cerca de él, olvidando todo el resto, y no se volvió a levantar hasta que terminó de ver todo lo que había allí de Sebastian Bach.

EL FINAL DE UNA ERA – EL LEGADO DEL BARROCO

El auge del *collegium musicum* y de las prácticas asociadas –la interpretación de *Tafelmusik* para patrones de clase media en lugares público y de conciertos para el público general– son síntomas de un cambio fundamental en la cultura musical europea. Los conciertos públicos con el pago de una entrada surgieron principalmente en Londres hacia finales del siglo xvii y comienzos del xviii, por lo general como conciertos benéficos para cantantes de ópera o instrumentos solistas. Gradualmente, esta institución

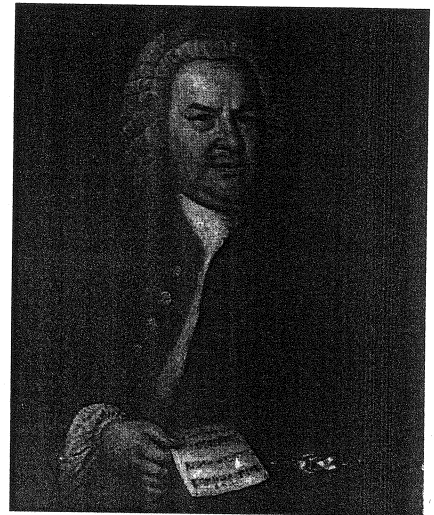


FIGURA 16-8. Retrato de Johann Sebastian Bach pintado por Elias Gottlob Hausmann en 1746.

se extendió por el continente. Los *Concerts spirituels* que se iniciaron en París en 1725 como sustituto de la ópera durante la Cuaresma formaron parte de esta nueva tendencia.

En los conciertos públicos, la música era el centro de atención, presentada a un público por sí misma y no como acompañamiento de la pompa, el drama, la danza, los banquetes, las conversaciones o los oficios religiosos. Por tanto, no estaba pensada principalmente como vehículo para la promoción de una agenda ideológica o religiosa. Cuando se ofrecieron conciertos nocturnos en las iglesias, como en la tradición de la *Abendmusik* en Lübeck, y cuando, más o menos a mediados del siglo XVIII, cientos de cortes nobiliarias de los territorios germanoparlantes comenzaron a ofrecer conciertos musicales interpretados por una pequeña orquesta para un público que superaba en número a los intérpretes, la nobleza comenzó a adaptarse a la cultura emergente de la clase media, y no a la inversa. Éste es un cambio fundamental.

El repertorio asociado a los conciertos centrados en torno a una orquesta incluía sinfonías y conciertos para teclado. Ambos géneros surgieron inicialmente en la música de compositores italianos al servicio de patrones austro-alemanes, ya sea en su tierra (p. e., Giovanni Battista Sammartini en Milán), ya en el extranjero (p. e., Giovanni Benedetto Platti en Würzburg), y fueron rápidamente adoptados por compositores germanoparlantes. La sinfonía y el concierto para teclado derivan de géneros instrumentales italianos anteriores, como el concierto sin solista (*concerto ripieno*) y el concierto para violín. El hecho de que ni la sinfonía ni el concierto para teclado continuaran desarrollándose en Italia sugiere que estos géneros surgieron en este país como atractivo para los turistas o como un producto de exportación —objetos para el comercio de una nueva economía de clase media—. En muchos sentidos, la ópera sería había llegado a ser un atractivo turístico en Venecia y un producto de exportación cada vez que los cantantes, compositores, libretistas y escenógrafos italianos eran empleados más allá de los Alpes.

La música escrita, impresa y vendida en el mercado comercial para músicos aficionados constituye otra gran categoría del repertorio posbarroco. Los géneros más importantes de esta categoría son las sonatas para instrumento de teclado solista y las sonatas para teclado con acompañamiento de uno o más instrumentos de conjunto. Los primeros compositores de sonatas para teclado solista parecen haber sido también italianos que trabajaban para el mercado transalpino: Francesco Durante, Lodovico Giustini, Giovanni Benedetto Platti, Giovanni Battista Pescetti, Giovanni Battista Martini, Domenico Alberti, etcétera. Todos ellos fueron, también, seguidos rápidamente por compositores alemanes. Aunque la sonata para teclado con acompañamiento surgió primero en París, su primer defensor, Jean-Joseph Cassanea de Mondonville, intentó imitar modelos italianos. La sonata para violín solista y bajo continuo parece ser el género del que derivan tanto la sonata para teclado solista como, junto a la *pièce de clavecin*, la sonata para teclado con acompañamiento.

En la década de 1750, el cuarteto de cuerda y otros géneros similares se separaron de la sinfonía, y géneros para varias combinaciones de música de cámara con teclado y conjunto de cuerda se derivaron de los dos tipos de sonata para teclado.

De esta manera, el nuevo lugar de reunión para el concierto público y el nuevo mercado comercial para la música impresa dieron origen a los géneros instrumentales que continuaron definiendo la música culta europea en la Edad Contemporánea. Al mismo tiempo, las prácticas musicales en las cortes reales y nobiliarias imitaron cada vez más a los conciertos públicos, y la música religiosa fue perdiendo importancia. Esta evolución señala el final del periodo barroco, en el que la monarquía y la religión habían proporcionado la mayor parte del mecenazgo musical y habían expresado y definido los principales valores culturales reflejados por la música.

Los géneros que surron muchos rasgos nuevos principios formales de las fuerzas de la secuencia de estructuras jerárquicas de elementos de la variedad de temas tensión y reposo a grande y otra vez a la tónica diversión, sino la creación de consumidores que real

En este contexto, el ser ya el servidor de la música se volvió cada vez más en un poco antes o después de la producción de la producción de un único estilo como *goûts réunis* («estilo mixto», que habían sido diferentes)

Muchas de las innovaciones perdurables de la ópera, el oratorio y todo para conjunto; las suites de voces solistas y coros; de la familia del violín feridos a diferentes intervalos de escansión poética (ritmos); el acompañamiento malizado que coordinación acórdica de la *contrapunto alla men* ción, la elocución y la vés de la música; un características del disc las emociones pueden ser de los numerosos ciones —junto con un gran belleza— sigue co

BIBLIOGRAFÍA

La nueva cantata lute

El resumen de Fric
W. W. Norton, 1974, r

París en 1725
eva tendencia.
tada a un pú-
, la danza, los
pensada prin-
ca o religiosa.
radición de la
VIII, cientos de
cer conciertos
peraba en nú-
ente de la cla-

sta incluía sin-
i la música de
u tierra (p. e.,
ni Benedetto
germanopar-
mentales italia-
to para violín.
sarrollándose
para los turis-
nueva econo-
r un atractivo
tes, composi-
Jpes.

os aficionados
oportantes de
as para tecla-
ros composi-
je trabajaban
ni Benedetto
etcétera. To-
s. Aunque la
efensor, Jean-
a para violín
a para tecla-
pañamiento.
se separaron
con teclado
o.

y el nuevo
strumentales
poránea. Al
itaron cada
rtancia. Esta
religión ha-
sado y defi-

Los géneros que surgieron del concierto público y del mercado comercial compartieron muchos rasgos nuevos del estilo. Sobre todo, esta nueva música estaba orientada a principios formales derivados de la organización melódica. Tras dejar de estar guiada por las fuerzas de la secuencia y la cadencia, esta música dominada por la melodía dependía de estructuras jerárquicas construidas a partir de pequeñas unidades de frase, de la alineación de elementos musicales para crear y mantener estados dinámicos diferenciados, de la variedad de temas más que de la unidad de afectos y diseño retórico, y del ritmo de tensión y reposo a gran escala creado por la modulación desde la tónica a la dominante y otra vez a la tónica. Las metas de esta nueva música no eran ni la persuasión ni la diversión, sino la creación de un interés musical continuado entre un público formado por consumidores que realizaban una escucha atenta, más que de patrones y clientes.

En este contexto, es comprensible que cambiase el estatus del compositor. Al no ser ya el servidor de la corte o de la Iglesia, como en el periodo barroco, se convirtió cada vez más en una mercancía y una celebridad. La reinención de Haendel y Bach poco antes o después de sus muertes es una muestra de este cambio. Con la centralización de la producción y distribución a través de la publicación, cada vez más música culta europea era escrita por cada vez menos compositores. Esto fomentó la creación de un único estilo internacional, aclamado inicialmente a comienzos del siglo XVIII como *goûts réunis* (Couperin) o *vermischter Geschmack* (Quantz), los «gustos reunidos» o «estilo mixto», que combinaba rasgos de los estilos francés, italiano y alemán que habían sido diferentes durante el siglo XVII.

Muchas de las innovaciones del siglo XVII, sin embargo, continuaron constituyendo rasgos perdurables de la tradición europea de música para concierto: por ejemplo, la ópera, el oratorio y todos los demás géneros que hacían uso del recitativo; la sonata para conjunto; las suites de danzas; el concierto; obras con secciones contrastantes para voces solistas y coros; la orquesta conformada alrededor de un núcleo de instrumentos de la familia del violín; la creación de lenguajes instrumentales que podían ser transferidos a diferentes instrumentos o incluso voces; la expansión y generalización de la escansión poética (ritmopoeia) del ámbito de notas individuales al de compases y frases; el acompañamiento puramente acórdico de la melodía; un estilo armónico normalizado que coordina la escala y la estructura de la octava del modo, una concepción acórdica de la música, y la práctica de la disminución o variación derivada del *contrapunto alla mente*; una concepción retórica en la que la invención, la disposición, la elocución y la declamación pueden reflejarse, promoverse o controlarse a través de la música; un lenguaje de expresión musical basado en una combinación de características del discurso, ilustración musical y signos convencionales, con los que las emociones pueden comunicarse a través de la música, incluso sin palabras. A pesar de los numerosos cambios que definen el final del periodo, éstas y otras innovaciones —junto con un repertorio inmenso, variado, fascinante y atractivo de música de gran belleza— sigue con nosotros como el legado del Barroco.

BIBLIOGRAFÍA

La nueva cantata luterana

El resumen de Friedrich Blume, *Protestant Church Music: A History*, Nueva York, W. W. Norton, 1974, no está actualizado. Algunos antecedentes nuevos los proporcio-

na G. Webber, *North German Church Music in the Age of Buxtehude*, Oxford, Oxford University Press, 1996. Se han publicado algunos estudios en alemán relacionados con el poeta Erdmann Neumeister y algunos de los primeros compositores de sus libretos; véanse las notas bibliográficas en las entradas de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 2001.

Las cantatas de Bach

La mejor y más reciente información general sobre Bach se encuentra en Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, Nueva York, W. W. Norton, 2000. Información no actualizada sobre la cronología, las fuentes, las versiones, las revisiones y los textos de las cantatas de Bach puede encontrarse en Christoph Wolff y Hans-Joachim Schulze, *Bach Compendium: Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs*, Leipzig y Frankfurt, C. F. Peters, 1985. Una información general útil acerca de libros sobre la vida y obras de Bach está en Daniel R. Melamed y Michael Marissen, *An Introduction to Bach Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1998. Una guía general sobre la forma y el estilo musical de las cantatas de Bach es W. Murray Young, *The Cantatas of J. S. Bach: An Analytical Guide*, Jefferson, NC, MacFarland, 1989. Comentarios con referencias a las lecturas bíblicas en los oficios religiosos para los que Bach compuso cantatas se incluyen en Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Kassel, Bärenreiter, 1995. Las alusiones bíblicas en los textos de las cantatas de Bach son proporcionadas por Melvin P. Unger, *Handbook to Bach's Sacred Cantata Texts: An Interlinear Translation with Reference Guide to Biblical Quotations and Allusions*, Lanham, MD, Scarecrow Press, 1996.

Oratorios y pasiones protestantes

El mejor resumen en inglés es Howard E. Smither, *A History of the Oratorio*, II, *The Oratorio in the Baroque Era: Protestant Germany and England*. En la Universidad de Hamburgo, Steffen Voss, que generosamente proporcionó información sobre este tema, está realizando una tesis sobre los oratorios de Johann Mattheson recientemente recuperados.

Oratorios de Haendel

El tratamiento más completo sobre los oratorios de Haendel sigue siendo Winton Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, Londres, Oxford University Press, 1959. Para una perspectiva interdisciplinaria, R. Smith, *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995. Además, hay muchos estudios detallados sobre distintos oratorios enumerados en la bibliografía de *The New Grove Dictionary*, en el listado de Haendel.

Oratorios y pasiones de Bach

Aunque hay estudios más recientes en alemán sobre la *Pasión según San Mateo* y la *Pasión según San Juan* de Bach, el estudio más extenso de las pasiones de Bach

en inglés sigue siendo *his Predecessors*, Lonc Butt, *Bach: Mass in E* dio modelo de una *sion: Genesis, Transm* Dismas Zelenka (1679 te la vida de Bach, y paración; véase Janice *sician at the Court of*

Obras para teclado de

Un resumen general en David Schulenberg 1992. El resumen está Williams, *The Organ Music* 1984. Un estudio más que todavía es válido *A Handbook*, Londres la técnica de la fuga *pered Clavier by Johan*

Música para conjuntos

Dos libros recientes *demburgo* de Bach so Cambridge University *signs of J. S. Bach's Br* 1995. Una colección de tin Geck (ed.), *Bach Klangfarben Musik-Ver* Hans Vogt, *Johann Sebastian Works*, trad. Ken más amplio es el pro *Philipp Telemann: Studies* university, 1995; Jean Sw *Sources and Musical The German Concert* Press, 1980.

xford, Oxford
cionados con
e sus libretos;
nary of Music

tra en Chris-
t, W. W. Nor-
las versiones,
en Christoph
aphisches Re-
Peters, 1985.
Bach está en
Oxford, Ox-
musical de las
alytical Gui-
ecturas bibli-
luyen en Al-
er, 1995. Las
das por Mel-
r Translation
) , Scarecrow

torio, II, The
iversidad de
1 sobre este
recientemen-

endo Winton
ersity Press,
d Eighteenth-
hay muchos
de The New

San Mateo y
nes de Bach

en inglés sigue siendo B. Smallman, *The Background of Passion Music: J. S. Bach and his Predecessors*, Londres, 1970. Un importante estudio de la *Misa en si menor* es John Butt, *Bach: Mass in B Minor*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991. Un estudio modelo de una sola pasión es Alfred Dürr, *Johann Sebastian Bach, St. John Passion: Genesis, Transmission, and Meaning*, Oxford, Oxford University Press, 2000. Jan Dismas Zelenka (1679-1745) compuso música en latín para la corte de Dresde durante la vida de Bach, y sus obras merecen ser tomadas en cuenta para hacer una comparación; véase Janice B. Stockigt, *Jan Dismas Zelenka (1679-1745): A Bohemian Musician at the Court of Dresden*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

Obras para teclado de Bach

Un resumen general informativo de las obras para teclado de Bach se proporciona en David Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, Nueva York, Schirmer Books, 1992. El resumen estándar de las obras para órgano de Bach en inglés es Peter Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980-1984. Un estudio más antiguo sobre las composiciones de corales para órgano de Bach que todavía es válido es Stainton de Boufflers Taylor, *The Chorale Preludes of J. S. Bach: A Handbook*, Londres, Oxford University Press, 1942. Una introducción informativa a la técnica de la fuga de Bach es la proporcionada por Hermann Keller, *The Well-Tempered Clavier by Johann Sebastian Bach*, Nueva York, W. W. Norton, 1976.

Música para conjunto instrumental

Dos libros recientes con interesantes perspectivas sobre los *Conciertos de Brandemburgo* de Bach son Malcolm Boyd, *Bach: The Brandenburg Concertos*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, y Michael Marissen, *The Social and Religious Designs of J. S. Bach's Brandenburg Concertos*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1995. Una colección de presentaciones detalladas, en su mayoría en alemán, es Martin Geck (ed.), *Bachs Orchesterwerke*, Dortmunder Bach-Forschung, 1, Dortmund, Klangfarben Musik-Verlag, 1977. Las obras a pequeña escala están bien cubiertas por Hans Vogt, *Johann Sebastian Bach's Chamber Music: Background, Analyses, Individual Works*, trad. Kenn Jonson, Portland, Or., Amadeus Press, 1988. Un contexto algo más amplio es el proporcionado por Steven Zohn, *The Ensemble Sonatas of Georg Philipp Telemann: Studies in Style, Genre and Chronology*, tesis doctoral, Cornell University, 1995; Jean Swack, *The Solo Sonatas of Georg Philipp Telemann: A Study of the Sources and Musical Style*, tesis doctoral, Yale University, 1988; y Pippa Drummond, *The German Concerto: Five Eighteenth-Century Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1980.