

ministrou

ódulo 1

Inovação

ificas de R

mpresa FAI

010

vedo Reis Teixeira  
-Presidente

ministr  
dulo 1

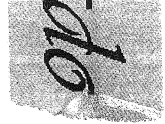
presa

icas r

presc

voces (y, de estos últimos, dos —el 36 y el 43— son exclu-  
ales). El discurso es sencillo pero sublime, siguiendo el gusto  
entre Arcadia y galantería— pero sensible también al contra-  
; el carácter descriptivo de muchas páginas, fiel reproducción  
veneciano, sugerida por las frecuentes imágenes de tempes-  
, olas, truenos, prados, rebaños, aguas, guerra, etc., brindan  
rumentales espléndidas, mientras la vocalidad renuncia a me-  
no operístico para adoptar el estilo madrigalístico, nunca

IV. BACH Y HAENDEL



34. EL «CASO BACH»

El lector se sorprenderá al comprobar que se han citado pocas veces, en las páginas anteriores, los nombres de Bach y de Haendel, músicos en los cuales se condensa todo el desarrollo y el significado de la primera mitad del siglo XVIII. Pero sería un esfuerzo inútil separar el estudio referente a los «dos Dioscuros» en varios apartados dispersos aquí y allá en el texto y no reunirlos en cambio de forma más provechosa en un único bloque que explique mejor y justifique las razones de su grandeza.

Protagonista indiscutible de estos hechos, portavoz magistral de la conservación ilustrada de las ideas que habían engrandecido el Barroco, e incluso el Renacimiento, tenaz y cultivador del pasado, antimodernista escéptico, también en la adopción de las formas típicas de la galantería, es Johann Sebastian Bach (Eisenach, 1685-Leipzig, 1750). Pero el panorama que se nos ha acabado de dibujarse en algunos de sus contornos principales ya se ve confundido y rebatido por la personalidad de Bach, la más representativa de la época y, en conjunto, la que menos sigue la trayectoria de sus contemporáneos; por consiguiente, personalidad excepcional, fuera de serie, atípica. Se descubre que el más grande de los hijos de aquella época es el menos conocido y que su mensaje, entre memoria y profecía, sólo fue leído debido a una de las extraordinarias contradicciones que confieren un carácter incierto y azaroso a la interpretación de la historia, el hijo más célebre de la época que se suele definir como «barroco tardío» y su indiscutible apogeo musical no figura en los acontecimientos de entonces en el puesto que le corresponde, sino que apenas aparece; el extrañamiento de que fue objeto su arte fue rotundo, porque rotunda y provocativa fue la indiferencia de Bach al enfrentarse con el nuevo curso de los acontecimientos. Así, la sociedad de entonces no se preocupó por transmitir los documentos de una vida dedicada íntegramente, y no a medias, al servicio del arte. Tiene lagunas la biografía, escasas las fuentes de la época, son inciertas, por no decir inconsistentes, las noticias sobre las condiciones económicas del músico.

co, son imprecisos los datos sobre la psicología de este personaje; son varios los intentos de determinar una vez para siempre la cronología de sus obras, es imposible calcular el número de las composiciones perdidas, es muy destituida la contribución de su escasa correspondencia (unas 30 cartas), insignificante el peso «comercial» de las obras (que en realidad jamás salieron, en vida del autor, de los confines geográficos de Turingia y Sajonia), y fueron escasos, y no precisamente entusiastas, los informes críticos (en 1737, un discípulo suyo, J. A. Scheibe, le acusará de ser un músico fuera de su tiempo).

Olvidad por aquellos que vivieron en contacto directo con el *Kantor*, ca-si desconocida para sus propios hijos, que la consideraban como un «objeto de museo», ignorada por los que cultivaban la música en las generaciones inmediatamente posteriores, la música de Bach no existía «oficialmente»: la corte y la iglesia, para las cuales esa música había sido concebida, ignoraban su existencia y su valor artístico. El silencio, desconsiderado pero en cierto sentido justificado por las circunstancias históricas, empezó a romperse solo a finales del siglo cuando algunos teóricos empezaron a citar fragmentos sueltos de las obras bachianas como fundamento de ciertas soluciones técnicas y cuando algunos musicólogos promovieron ejecuciones privadas esporádicas y tímidas de las obras instrumentales. Forkel fue el primero (en 1802) que se enfrentó con el problema de la vida y del arte de Bach: empezó a incluir algunas obras en el mercado.

En 1829, Mendelssohn, que a la sazón contaba veinte años, presentaba en Berlín, en una edición refundida y que distaba unos cien años de su primera ejecución, la *Matthäus-Passion*, abriendo definitivamente lo que podemos llamar el «proceso a Bach». Paradójicamente, viene al caso citarlo, el «descubrimiento» de Bach fue, sobre todo, fruto de la crisis que el literarismo atravesaba en el período a caballo entre los dos siglos, ya que el impulso decisivo hacia la «rehabilitación» viene de aquellos que, con la intención de fortalecer el movimiento religioso, sacaron de nuevo a la luz el gran patrimonio de corales, alma de la nación alemana; y una vez recuperado y estudiado el repertorio musical literario, era lógico que se añadiese a Bach. Inmediatamente se produjo una reacción en cadena; en 1850 se creó una «sociedad Bach» (y entre los fundadores se encontraba Schumann), que al año siguiente inició la publicación de las *opera-omnia* del maestro de Eisenach; en 1865 apareció el importante estudio de Bitter, seguido algunos años después (1873 y 1880) por dos enormes volúmenes de Spitta; se empezó a investigar todo el barroco alemán, después el italiano y el francés; más tarde entró en escena la cultura renacentista, no precisamente desconocida para Bach, abriendo perspectivas siempre más profundas y arduas para los investigadores, perspectivas inimaginables en el Siglo de las Luces y en la época de Kant y Beethoven. El proceso iniciado en nombre de Bach abarcaba, así, gran parte de la historia musical y aquel tímido entusiasmo

S ministrou  
 Módulo 1  
 e Inovaçã  
 õmicas de  
 empresa F/

2010

Azevedo Reis Te  
 eitor-Presidente

do

DRIM m  
 Mõdu  
 Empi  
 ucêuti  
 a emi

de 2

inicial (sin embargo, ya vetado de romanticismo), al hacerse adultor, daba a la fundación una nueva disciplina histórica: la música trana contradicción, la historia, que antes había renegado de Bach, recia ver en él el momento crucial y central del propio futuro: con mñaba una época, con Bach se iniciaba otra.

En efecto, Bach nunca perdió de vista la historia. Mantenía un dinario interés por las obras ajenas antiguas o contemporáneas; abordaba con un pudor virginal, pero con genio de investigador, fue la meta de su vida y su arte fue el reflejo de una aplicación constante. Músico consumado, expertísimo en todos los campos sica (también a juzgar por algunos elementos del melodrama, qu bargo, nunca práctico), Bach encontraba todavía tiempo para tra su puño y letra la obra de un Frescobaldi o para «parodiar» a un Ciertamente, el eclecticismo que inspiraba a Bach se encaminaba: síntesis histórica y constituía el pretexto para ofrecer una visión creta de sus posibilidades de creador. Conceptos como los de im y de ensayo debían serle imatos. Es significativo que, por eje parte de su producción instrumental sea, al mismo tiempo, obr científica (se trata del concepto medieval de *ars*) y no deja de importante para la definición del artista el hecho de que las may ciones de música (*L'Orgelbuchlein*, *Das Wohltemperirte Klavier*, *bung*, etc.) hayan sido creadas con fines didácticos o por el dese de reducir de nuevo a un sistema el impulso creativo. Si se consi tos aspectos de su temperamento artístico, parecería lógico qu le hubiesen obligado a hacer una música «corriente»; de hecho, musical concreta, real, no pasaba inadvertida para él, dispuesto ba a aprovechar las ocasiones para manifestar la novedad de su to y transmitir un logro técnico. Bajo este punto de vista, no l ción entre obra sacra y obra profana, entre música vocal y mñ mental, entre teoría y práctica. Los medios, los estilemas, los las situaciones, los instrumentos de trabajo, en una palabra, son (!) cuántas veces Bach ha utilizado fragmentos o páginas ya e pero después los transforma bajo el impulso de fulgurantes imñ presivas, dando vida y realidad poética a aquello que parece cr abstracto y adaptable a todos los usos.

En esto, naturalmente, radica el signo de una postura moral Bach es, en primer lugar, el fruto madurado en una planta que t fervor el credo literario y no una página que contradiga, en alg experiencia religiosa: la seriedad y sobriedad esenciales de su consistente, sin embargo, cuando se trata de obras «de moda» terpretan cambiando el texto musical que en Bach viene deter un interés especulativo rígoroso y esta guiado por un tenaz espñ

cisos los datos sobre la psicología de este personaje; son va-  
rios de determinar una vez para siempre la cronología de sus  
contribución de su escasa correspondencia (unas 30 cartas), in-  
el autor, de los confines geográficos de Turin y Sajonia),  
sos, y no precisamente entusiastas, los informes críticos (en  
pulo suyo, J. A. Scheibe, le acusará de ser un músico fuera

tr aquellos que vivieron en contacto directo con el *Kantor*, ca-  
para sus propios hijos, que la consideraban como un «objeto  
morada por los que cultivaban la música en las generaciones  
e posteriores, la música de Bach no existía «oficialmente»; la  
ra, para valor artístico. El silencio, desconsiderado pero en cierto  
modo por las circunstancias históricas, empezó a romperse só-  
lamente cuando algunos teóricos empezaron a citar fragmentos  
de algunas obras como fundamentos de ciertas soluciones téc-  
nicas de las obras instrumentales. Forkel fue el primero (en  
enfrentó con el problema de la vida y del arte de Bach: em-  
«Renaissance» y en seguida algunos editores se preocupa-

algunas obras en el mercado.  
Lendelssohn, que a la sazón contaba veinte años, presentaba  
una edición refundida y que distaba unos cien años de su pri-  
mer edición, la *Matthäus-Passion*, abriendo definitivamente lo que po-  
ría ser el «proceso a Bach». Paradójicamente, viene al caso citar lo  
«de Bach fue, sobre todo, fruto de la crisis que el lute-  
luterano en el período a caballo entre los dos siglos, ya que el  
ro hacia la «rehabilitación» viene de aquellos que, con la in-  
alecer el movimiento religioso, sacaron de nuevo a la luz el  
o de corales, alma de la nación alemana; y una vez recupere-  
do el repertorio musical luterano, era lógico que se añadiese  
lamente se produjo una reacción en cadena; en 1850 se  
«dad Bach») (y entre los fundadores se encontraba Schumann);  
frente inició la publicación de las *opera-omnia* del maestro de  
865 apareció el importante estudio de Ritter, seguido algu-  
ños (1873 y 1880) por dos enormes volúmenes de Spitta; se  
stigiar todo el barroco alemán, después el italiano y el fran-  
cés (1873 y 1880) por dos enormes volúmenes de Spitta; se  
Bach, abriendo perspectivas siempre más profundas y arduas  
gadores, perspectivas siempre más profundas y arduas  
e Kant y Beethoven. El proceso iniciado en nombre de Bach  
gran parte de la historia musical y aquel tímido entusiasmo

inicial (sin embargo, ya vetado de romanticismo), al hacerse adulto y cons-  
ciente, daba a la fundación una nueva disciplina histórica: la musicología. Ex-  
traña contradicción, la historia, que antes había renegado de Bach, ahora pa-  
recía ver en él el momento crucial y central del propio futuro: con Bach cul-  
minaba una época, con Bach se iniciaba otra.

En efecto, Bach nunca perdió de vista la historia. Mantenta un extraor-  
dinario interés por las obras ajenas antiguas o contemporáneas suyas; las  
abordaba con un pudor virginal, pero con genio de investigador; el estudio  
fue la meta de su vida y su arte fue el reflejo de una aplicación científica  
constante. Músico consumado, expertísimo en todos los campos de la mu-  
sica (también a juzgar por algunos elementos del melodrama, que, sin em-  
bargo, nunca practicó), Bach encontraba todavía tiempo para transcribir de  
su puño y letra la obra de un Frescobaldi o para «parodiar» a un Pergolesi.  
Ciertamente, el eclecticismo que inspiraba a Bach se encarnaba hacia una  
síntesis histórica y constituía el pretexto para ofrecer una visión más con-  
creta de sus posibilidades de creador. Conceptos como los de investigación  
y de ensayo debían serle innatos. Es significativo que, por ejemplo, gran  
parte de su producción instrumental sea, al mismo tiempo, obra poética y  
científica (se trata del concepto medieval de *ars*) y no deja de ser menos  
importante para la definición del artista el hecho de que las mayores colec-  
ciones de música (*L'Orgelbüchlein*, *Das Wohltemperierte Klavier*, *Klavier Ue-  
bung*, etc.) hayan sido creadas con fines didácticos o por el deseo instintivo  
de reducir de nuevo a un sistema el impulso creativo. Si se consideran cier-  
tos aspectos de su temperamento artístico, pareciera lógico que intentase  
consagrarse al abstractismo y que solamente las circunstancias exteriores  
le hubiesen obligado a hacer una música «corriente»; de hecho, la situación  
musical concreta, real, no pasaba inadvertida para él, dispuesto como esta-  
ba a aprovechar las ocasiones para manifestar la novedad de su pensamien-  
to y transmitir un logro técnico. Bajo este punto de vista, no hacia distin-  
ción entre obra sacra y obra profana, entre música vocal y música instru-  
mental, entre teoría y práctica. Los medios, los estilos, los materiales,  
las situaciones, los instrumentos de trabajo, en una palabra, son los mismos  
(¡y cuántas veces Bach ha utilizado fragmentos o páginas ya existentes!),  
pero después los transforma bajo el impulso de fulgurantes intuiciones ex-  
presivas, dando vida y realidad poética a aquello que parece concebido en

abstracto y adaptable a todos los usos.  
En esto, naturalmente, radica el signo de una postura moral; la obra de  
Bach es, en primer lugar, el fruto madurado en una planta que de donde con-  
fervor el credo luterano y no una página que contradiga, en algún modo, la  
experiencia religiosa: la seriedad y sobriedad esenciales de su poética no  
consisten, sin embargo, cuando se trata de obras «de moda», que se in-  
terpretan cambiando el texto musical que en Bach viene determinado por  
un interés especulativo riguroso y está guiado por un tenaz *esprit de géomé-*  
*trie*, símbolo de orden y sabiduría, reflejo de una inteligencia privilegiada y

- de una calidad humana superior. La compleja naturaleza del fenómeno bachiano, bastante más complicada y francamente estimulante cuando a partir de los datos externos y complementarios se quiere uno remontar a la riqueza de la fantástica o a la fuerza de la inspiración o a la excelente maestría de la técnica instrumental y vocal, es tal, sin embargo, que no permite una definición unilateral o genérica. También desde el punto de vista formal las soluciones son infinitas y están condicionadas por un admirable sentido de la irrepeticibilidad de ciertas experiencias-base, conservadas como tales en el propio músico. La experiencia que el compositor muestra en la utilización del material sonoro sorprende y conmueve también en sus obras de juventud, y, como ocurre siempre cuando uno se encuentra ante las grandes personalidades del arte, la espontaneidad de la expresión es tal que toda problemática parece anularse, disminuir entre las luces que reflejan una pura visión espiritual.
- Procedente de una familia de músicos que durante más de dos siglos dio vida a decenas de representantes en la historia de la música, Bach permaneció siempre estrechamente unido a las tradiciones familiares y locales (las típicas de su natal y preferida Turingia). Su formación musical resulta diversa y oscura: su padre, Johann Ambrosius (que murió cuando Johan Sebastian contaba diez años), su tío y su hermano mayor (ambos se llamaban Johann Cristoph) se ocuparon de su educación, que al mismo tiempo se llevó a cabo en las escuelas locales de latín. A falta de datos de referencia exactos (antes se hacía alusión a las lagunas de su biografía) se suele estudiar la vida y la creación artística de Bach tomando como base los lugares en los que trabajó. El cuadro queda de la siguiente forma:
- 1685-1695 Eisenach. Nacimiento, infancia, estudios primarios.  
 1695-1700 Ohrdruf (cerca de Eisenach). En casa de su hermano mayor.  
 1700-1703 Lüneburg (norte de Alemania). Estudios en la escuela de San Miguel. Primeras experiencias como organista en contacto con G. Böhm (en Lüneburg) y con J. A. Reinken (en Hamburgo) y como violinista en la corte vecina de Celle.  
 1703 (Primavera-verano) Weimar (Turingia). Primera estancia como violinista de corte (pero también desempeñaba funciones de organista sustituto).  
 1703-1707 Arnstadt (Turingia). Organista en la Nueva Iglesia. Visita a Buxtehude (en Lubeck, 1705). Primeras composiciones cembalo-organísticas.  
 1707-1708 Mühlhausen (Turingia). Organista en la iglesia de San Blas. Primeras cantatas.  
 1708-1717 Weimar, segunda estancia. Organista y después *Konzermeister* en la corte.  
 1717-1723 Köthen (Turingia). Maestro de capilla en la corte. Obras exclusivamente instrumentales o vocales profanas.

120

### 35. LAS CANTATAS DE BACH

1723-1750

Leipzig. *Kantor* en la escuela de Santo Tomás (unión).

Muerte.  
 Director del *Collegium*.

Por la importancia artística y por el número de obras, el primer campo en los cuales se formó el genio de Bach es el campo de las; pero son enormes las dificultades que los estudiosos, durante años de investigaciones (y falta mucho para que se diga la obra a este respecto), han encontrado para resolver los principales problemas relacionados con este tema: se piensa en la distribución correcta en la paternidad de los textos, en la técnica de la parodia (mediante la posible utilización ciertos fragmentos de cantatas en otras obras de Bach tendientes a algunas páginas, puesta en tela de juicio. Según las críticas más fidedignas, en suma, las cantatas de Bach tendrían 195; de los catálogos considerados como válidos, se deberían señalar cantatas BWV 15, 53, 141-42, 160, 189, 217-22 (la sigla BWB, *Wolfgang Schneider* en su *Catálogo temático-sistemático de las obras de J. S. Bach*, 1950). Pues la necrología (publicada por Emanuel Bach y por Johann Friedrich Agricola en la *Musicaltheater* del Mizler, vol. III, Leipzig, 1754) trae la noticia de que bastaban durante los últimos años había ordenado las cantatas en anales completos, y ya que, según el calendario litúrgico, eran pocas previstas para un ciclo, de lo que se deduce que Bach había cantatas para un ciclo, por consiguiente, un centenar de cantatas perdidas por ahí. Si se tiene en cuenta las únicas cantatas llegadas (de las muchas que se han perdido se conocen los títulos litúrgicos), las más antiguas se remontan al período de (BWV 4, 71, 106, 131, 196 y 223); en Weimar se habrían escrito o algunas más, mientras que las restantes habrían sido compuestas o algunas más, especialmente en los años 1723-1726, las cuales son de 140 composiciones.

Hay que advertir que el término «cantata» que entró a formar parte del uso corriente para designar esas composiciones era casi totalmente nocido para Bach (que solía utilizarlo para designar las cantatas). Lo empleó solamente en siete casos para titular obras sacras): en consonancia con el género las expresiones «mote», *geist* (concierto espiritual), «diálogo» o de un modo más genérico, *musical* (música de iglesia); el término «cantata» designaba normalmente (música de cámara, solista (a una voz y bajo continuo) de corte y bien la llamada cantata sacra tenía sus raíces en fuentes italianas).

### 35. LAS CANTATAS DE BACH

Por la importancia artística y por el número de obras, el primero de los campos en los cuales se formó el genio de Bach es el campo de las cantatas; pero son enormes las dificultades que los estudiosos, durante muchos años de investigaciones (y falta mucho para que se diga la última palabra a este respecto), han encontrado para resolver los principales problemas relacionados con este tema: se piensa en la distribución cronológica, en la paternidad de los textos, en la técnica de la parodia (mediante la cual era posible utilizar ciertos fragmentos de cantatas en otras obras), en la autenticidad de algunas páginas, puesta en tela de juicio. Según las conclusiones críticas más fidedignas, en suma, las cantatas de Bach tendrían que ser 195; de los catálogos considerados como válidos, se deberían suprimir las cantatas BWV 15, 53, 141-42, 160, 189, 217-22 (la sigla BWB, *Bach-Werke-Verzeichnis*, indica la enumeración progresiva por géneros propuesta por Wolfgang Schmieder en su *Catálogo temático-sistemático de las obras musicales de J. S. Bach*, 1950). Pues la necrología (publicada por Carl Philipp Emanuel Bach y por Johann Friedrich Agricola en la «Musicalische Bibliothek» del Mizler, vol. III, Leipzig, 1754) trae la noticia de que Johann Sebastian durante los últimos años había ordenado las cantatas en cinco ciclos anuales completos, y ya que, según el calendario litúrgico, eran 59 las cantatas previstas para un ciclo, de lo que se deduce que Bach habría escrito poco menos de 300 cantatas; por consiguiente, un centenar de ellas andarían perdidas por ahí. Si se tiene en cuenta las únicas cantatas que nos han llegado (de las muchas que se han perdido se conocen los títulos y su destino litúrgico), las más antiguas se remontan al período de Mühlhausen (BWV 4, 71, 106, 131, 196 y 223); en Weimar se habrían escrito unas veintete o algunas más, mientras que las restantes habrían sido compuestas todas de 140 composiciones.

Hay que advertir que el término «cantata» que entró a formar parte del uso corriente para designar esas composiciones era casi totalmente desconocido para Bach (que solía utilizarlo para designar las cantatas profanas y lo empleó solamente en siete casos para titular obras sacras); estaban más en consonancia con el género las expresiones «motete», *geistliche Konzert* (concierto espiritual), «diálogo» o de un modo más genérico, *Kirchenmusik* (música de iglesia); el término «cantata» designaba normalmente a la cantata de cámara, solística (a una voz y bajo continuo) de corte italiano. También la llamada cantata sacra tenía sus raíces en fuentes italianas (el motete

humano superior. La compleja naturaleza del fenómeno bastante más complicada y francamente estimulante cuando a partir de externos y complementarios se quiere uno remontar a la raíz o a la fuerza de la inspiración o a la excelente maestría instrumental y vocal, es tal, sin embargo, que no permite una lateral o genérica. También desde el punto de vista formal las infinitas y están condicionadas por un admirable sentido de mad de ciertas experiencias-base, conservadas como tales en el o. La experiencia que el compositor muestra en la utilización sonoro sorprende y conmueve también en sus obras de juventud. La experiencia que el compositor muestra en la utilización ocurre siempre cuando uno se encuentra ante las grandes obras del arte, la espontaneidad de la expresión es tal que toda proyección anularse, disminuir entre las luces que reflejan una pura

Eisenach. Nacimiento, infancia, estudios primarios. Ohrdruf (cerca de Eisenach). En casa de su hermano mayor. Continuación de sus estudios en el liceo. Lüneburg (norte de Alemania). Estudios en la escuela de San Miguel. Primeras experiencias como organista en contacto con G. Böhm (en Lüneburg) y con J. A. Reinken (en Hamburgo) y como violinista en la corte vecina de Celle. (Primavera-verano) Weimar (Turingia). Primera estancia como violinista de corte (pero también desempeñaba funciones de organista sustituto). Arnstadt (Turingia). Organista en la Nueva Iglesia. Visita a Buxtehude (en Lubeck, 1705). Primeras composiciones cembalo-organísticas. Mühlhausen (Turingia). Organista en la iglesia de San Blas. Primeras cantatas. Weimar, segunda estancia. Organista y después *Konzermeister* en la corte. Köthen (Turingia). Maestro de capilla en la corte. Obras exclusivamente instrumentales o vocales profanas.

concertado, el diálogo espiritual, etc.), pero esta encontró el campo de fusión ideal en los países literarios, admitida, por citar algunos nombres, por Schein, Schütz, Tunder, Weckmann, Böhm, Bruhns, Buxtehude (y, por consiguiente, sobre todo, en el Norte), ésta se desarrolló más exactamente en tiempos de Bach, quien no fue ciertamente el más fecundo de los autores de cantatas sacras, sino que fue ampliamente aventajado en el género por Telemann, Krieger y Graupner.

El mayor impulso viene de la obra de los poetas emprendedores (a menudo pastores de iglesias) que se preocuparon de proporcionar textos para música, ordenándolos según esquemas formales y litúrgicos precisos y teniendo en cuenta, principalmente, la función que a la cantata le había tocado desempeñar en el oficio literario: complemento devocional y meditativo del sermón, centro y parte principal de la misa. Bach, que en los últimos años fue el mismo autor y reformador de textos, utilizó principalmente páginas de Erdmann Neumeister, Mariane von Ziegler, Salomo Franck, Christian Weiss y Christian Friedrich Henrici (llamado Picander). Desde el punto de vista literario se habían realizado ya importantes modificaciones en las últimas décadas del siglo XVII, cuando los textos enfocados como simples transposiciones poéticas de hechos bíblicos y formalmente organizados en bloques unitarios se habían sustituido por textos compuestos, divididos en varias secciones y adornados por inclusiones madrigalísticas y por corales (*Kirchenlieder*). Musicalmente hablando, estos textos se realizaban utilizando la técnica motetsca, la forma esquemática del *Lied* y el artoso. Con Neumeister la corriente de la poesía madrigalística se intensificó considerablemente y adquirió consistencia con la introducción de las formas del recitativo y del arte *col da capo*, transmitidas por el melodrama italiano. Al adueñarse de estas dos formas, Bach consiguió sorprendentes logros musicales: a la primera forma le dio una dimensión, una fuerza expresiva excepcional, inguatable en toda la producción operística del siglo, ya sea en el aspecto *secco*—con una prepotente agresividad y con un sentido de la matización imprevista—o bien en el género *obbligato*, a veces alcanzando artosos sublimes; a la segunda le transmitió el gusto, inconfundible, por una vocalidad que sólo a ratos y ante observadores superficiales pudo parecer amañada: en realidad, la fidelidad al texto es casi siempre total, también en los momentos de gran virtuosismo que a menudo están acompañados por la presencia de uno o más instrumentos obligados, que compiten con la voz; se cuentan por centenares las arias dignas de figurar en antologías, pero al acercarnos a ellas será conveniente tener en cuenta la situación psicológica, con sus connotaciones dramáticas y sentimentales, de la cual nacen: Bach no es nunca gratuito o pleonástico, sino que requiere empeño y participación, conocimiento crítico y humildad en la lectura.

La cantata bachiana, sin embargo, cualquiera que sea su estructura (variable con la evolución de los acontecimientos y del tiempo) no se agota en los dos polos del recitativo y del arte. Aparte de las introducciones instru-

mentales (no muy frecuentes o provistas de títulos como «sinfonía nata»), numerosas son las intervenciones del coro: en la forma del gran fresco, acompañado por un rico aparato instrumental (en las más fastuosas es frecuente el empleo de tres trompetas), en la forma rigurosamente motetsca, y finalmente, en la forma modesta del recitativo coral—que en un numeroso grupo de cantatas de los años 1700 y 1710 se erige como protagonista absoluto, utilizando también las estrofas del texto—acaban casi todas las cantatas (excepto 10), por tanto, como representante de la comunidad de fieles es casi de uso obligatorio, exactamente como puede considerarse obligatoria la voz solista (22 para ser más exactos, tres de las cuales sin coros solistas (13, siete de las cuales sin coro) y en estas últimas, coros excepcionales; el solista, que en cinco casos es una contralto, en soprano, en tres un bajo y en uno un tenor, actúa en pasajes y de enorme dificultad, pero nunca tan delicados en sí como los de didas partituras de *Jauchzet Gott in allen Landen* (núm. 51), *Kreuzstab gerne tragen* (núm. 56), *Ich habe genug* (núm. 82), *Vergib mir meine Sünden* (núm. 170) y *Mein Herz schwimmt im Meer* (núm. 199).

El extraordinario patrimonio de las cantatas bachianas no impide absoluto a sus contemporáneos: en vano se buscara en los doctores de la época que sólo dos cantatas, en una época pródiga en ediciones po de la música sacra, tendrían el honor de ser publicadas: la *Missa* (núm. 10) escrita para la renovación del Consejo Municipal (4 de noviembre de 1708) y otra, de la cual no nos ha llegado ejemplo ni impreso ni manuscrito (se conoce sólo el «libreto»), al año siguiente para una ocasión análoga. A juzgar por lo que sigue, es fácil indignarse por la injusticia sufrida por Bach: para todos modos, la esencia de su arte, fuera de los límites del recitativo, entre las cantatas del *Kantor*, no sería suficiente ni maestra de las modas. Si tuviésemos que citar las más bellas partes de los títulos disponibles, y de las demás tendríamos que se trata de obras notables, reservando el calificativo de flojas qu

### 36. ORATORIOS, CANTATAS PROFANAS Y PASIONES

Los tres oratorios están estrechamente ligados a las cantatas (Oster-oratorium, Oratorio de Pascua), a decir verdad, es de una cantata profana. Los recitativos están constituidos por

Los tres oratorios están estrechamente ligados a las cantatas, uno de ellos (*Oster-oratorium, Oratorio de Pascua*), a decir verdad, es una parodia de una cantata profana. Los recitativos están constituidos por fragmentos

### 36. ORATORIOS, CANTATAS PROFANAS Y PASIONES DE BACH

mental es (no muy frecuentes o provistas de títulos como «sinfonía» o «sopranos», admitida, por citar algunos nombres, *Titus, Tunder, Weckmann, Böhm, Bruhns, Buxtehude* (y, por bre todo, en el Norte), ésta se desarrolló más exactamente sacras, sino que fue ampliamente aventajado en el género *Träger y Crapner*. *El mismo viene de la obra de los poetas emprendedores (a medida según esquemas formales y litúrgicos precisos y te- principal de la misa. Bach, que en los últimos años y reformador de textos, utilizó principalmente páginas n Friedrich Henrici (llamado Picander). Desde el punto de habían realizado ya importantes modificaciones en las últi- siglo XVII, cuando los textos enfocados como simples trans- as de hechos bíblicos y formalmente organizados en blo- habían sustituido por textos compuestos, divididos en va- idados por inclusiones madrigalísticas y por corales (*Kin- ca, la forma esquemática del Lied y el arroso. Con Neu- nte de la poesía madrigalística se intensificó considerable- consistencia con la introducción de las formas del recita- 'da capo, transmitidas por el melodrama italiano. Al adue- s formas, Bach consiguió sorprendentes logros musicales: ra le dio una dimensión, una fuerza expresiva excepcional la producción operística del siglo, ya sea en el aspecto prepotente agresividad y con un sentido de la matización o bien en el género *obbligato*, inconfundible, por una voca- atos y ante observadores superficiales pudo parecer ama- ad, la fidelidad al texto es casi siempre total, también en gran virtuosismo que a menudo están acompañados por o más instrumentos obligados, que compiten con la voz; entenares las arias dignas de figurar en antologías, pero al : será conveniente tener en cuenta la situación psicológica, :ones dramáticas y sentimentales, de la cual nacen: Bach o crítico y humildad en la lectura.**

mental es (no muy frecuentes o provistas de títulos como «sinfonía» o «sopranos», admitida, por citar algunos nombres, *Titus, Tunder, Weckmann, Böhm, Bruhns, Buxtehude* (y, por bre todo, en el Norte), ésta se desarrolló más exactamente sacras, sino que fue ampliamente aventajado en el género *Träger y Crapner*. *El mismo viene de la obra de los poetas emprendedores (a medida según esquemas formales y litúrgicos precisos y te- principal de la misa. Bach, que en los últimos años y reformador de textos, utilizó principalmente páginas n Friedrich Henrici (llamado Picander). Desde el punto de habían realizado ya importantes modificaciones en las últi- siglo XVII, cuando los textos enfocados como simples trans- as de hechos bíblicos y formalmente organizados en blo- habían sustituido por textos compuestos, divididos en va- idados por inclusiones madrigalísticas y por corales (*Kin- ca, la forma esquemática del Lied y el arroso. Con Neu- nte de la poesía madrigalística se intensificó considerable- consistencia con la introducción de las formas del recita- 'da capo, transmitidas por el melodrama italiano. Al adue- s formas, Bach consiguió sorprendentes logros musicales: ra le dio una dimensión, una fuerza expresiva excepcional la producción operística del siglo, ya sea en el aspecto prepotente agresividad y con un sentido de la matización o bien en el género *obbligato*, inconfundible, por una voca- atos y ante observadores superficiales pudo parecer ama- ad, la fidelidad al texto es casi siempre total, también en gran virtuosismo que a menudo están acompañados por o más instrumentos obligados, que compiten con la voz; entenares las arias dignas de figurar en antologías, pero al : será conveniente tener en cuenta la situación psicológica, :ones dramáticas y sentimentales, de la cual nacen: Bach o crítico y humildad en la lectura.**

mental es (no muy frecuentes o provistas de títulos como «sinfonía» o «sopranos», admitida, por citar algunos nombres, *Titus, Tunder, Weckmann, Böhm, Bruhns, Buxtehude* (y, por bre todo, en el Norte), ésta se desarrolló más exactamente sacras, sino que fue ampliamente aventajado en el género *Träger y Crapner*. *El mismo viene de la obra de los poetas emprendedores (a medida según esquemas formales y litúrgicos precisos y te- principal de la misa. Bach, que en los últimos años y reformador de textos, utilizó principalmente páginas n Friedrich Henrici (llamado Picander). Desde el punto de habían realizado ya importantes modificaciones en las últi- siglo XVII, cuando los textos enfocados como simples trans- as de hechos bíblicos y formalmente organizados en blo- habían sustituido por textos compuestos, divididos en va- idados por inclusiones madrigalísticas y por corales (*Kin- ca, la forma esquemática del Lied y el arroso. Con Neu- nte de la poesía madrigalística se intensificó considerable- consistencia con la introducción de las formas del recita- 'da capo, transmitidas por el melodrama italiano. Al adue- s formas, Bach consiguió sorprendentes logros musicales: ra le dio una dimensión, una fuerza expresiva excepcional la producción operística del siglo, ya sea en el aspecto prepotente agresividad y con un sentido de la matización o bien en el género *obbligato*, inconfundible, por una voca- atos y ante observadores superficiales pudo parecer ama- ad, la fidelidad al texto es casi siempre total, también en gran virtuosismo que a menudo están acompañados por o más instrumentos obligados, que compiten con la voz; entenares las arias dignas de figurar en antologías, pero al : será conveniente tener en cuenta la situación psicológica, :ones dramáticas y sentimentales, de la cual nacen: Bach o crítico y humildad en la lectura.**

mental es (no muy frecuentes o provistas de títulos como «sinfonía» o «sopranos», admitida, por citar algunos nombres, *Titus, Tunder, Weckmann, Böhm, Bruhns, Buxtehude* (y, por bre todo, en el Norte), ésta se desarrolló más exactamente sacras, sino que fue ampliamente aventajado en el género *Träger y Crapner*. *El mismo viene de la obra de los poetas emprendedores (a medida según esquemas formales y litúrgicos precisos y te- principal de la misa. Bach, que en los últimos años y reformador de textos, utilizó principalmente páginas n Friedrich Henrici (llamado Picander). Desde el punto de habían realizado ya importantes modificaciones en las últi- siglo XVII, cuando los textos enfocados como simples trans- as de hechos bíblicos y formalmente organizados en blo- habían sustituido por textos compuestos, divididos en va- idados por inclusiones madrigalísticas y por corales (*Kin- ca, la forma esquemática del Lied y el arroso. Con Neu- nte de la poesía madrigalística se intensificó considerable- consistencia con la introducción de las formas del recita- 'da capo, transmitidas por el melodrama italiano. Al adue- s formas, Bach consiguió sorprendentes logros musicales: ra le dio una dimensión, una fuerza expresiva excepcional la producción operística del siglo, ya sea en el aspecto prepotente agresividad y con un sentido de la matización o bien en el género *obbligato*, inconfundible, por una voca- atos y ante observadores superficiales pudo parecer ama- ad, la fidelidad al texto es casi siempre total, también en gran virtuosismo que a menudo están acompañados por o más instrumentos obligados, que compiten con la voz; entenares las arias dignas de figurar en antologías, pero al : será conveniente tener en cuenta la situación psicológica, :ones dramáticas y sentimentales, de la cual nacen: Bach o crítico y humildad en la lectura.**

mental es (no muy frecuentes o provistas de títulos como «sinfonía» o «sopranos», admitida, por citar algunos nombres, *Titus, Tunder, Weckmann, Böhm, Bruhns, Buxtehude* (y, por bre todo, en el Norte), ésta se desarrolló más exactamente sacras, sino que fue ampliamente aventajado en el género *Träger y Crapner*. *El mismo viene de la obra de los poetas emprendedores (a medida según esquemas formales y litúrgicos precisos y te- principal de la misa. Bach, que en los últimos años y reformador de textos, utilizó principalmente páginas n Friedrich Henrici (llamado Picander). Desde el punto de habían realizado ya importantes modificaciones en las últi- siglo XVII, cuando los textos enfocados como simples trans- as de hechos bíblicos y formalmente organizados en blo- habían sustituido por textos compuestos, divididos en va- idados por inclusiones madrigalísticas y por corales (*Kin- ca, la forma esquemática del Lied y el arroso. Con Neu- nte de la poesía madrigalística se intensificó considerable- consistencia con la introducción de las formas del recita- 'da capo, transmitidas por el melodrama italiano. Al adue- s formas, Bach consiguió sorprendentes logros musicales: ra le dio una dimensión, una fuerza expresiva excepcional la producción operística del siglo, ya sea en el aspecto prepotente agresividad y con un sentido de la matización o bien en el género *obbligato*, inconfundible, por una voca- atos y ante observadores superficiales pudo parecer ama- ad, la fidelidad al texto es casi siempre total, también en gran virtuosismo que a menudo están acompañados por o más instrumentos obligados, que compiten con la voz; entenares las arias dignas de figurar en antologías, pero al : será conveniente tener en cuenta la situación psicológica, :ones dramáticas y sentimentales, de la cual nacen: Bach o crítico y humildad en la lectura.**



evangélicos, cantados en el estilo de la parte del «evangelista» de las pasiones que suele estar catalogado entre las cantatas (num. 11). Pero en este género la primacía corresponde al *Weihnachts-Oratorium* (Oratorio de Navidad, compuesto en 1734) que no es, como se dice a menudo, una composición dividida en seis cantatas, sino que es una cantata en seis partes (no es por casualidad que Bach escriba *pars prima, secunda*, etc.): es decir, una especie de ciclo unitario. La unidad de la compleja y extensa obra que como la llamada *Misa en si menor*, no fue concebida para ser ejecutada de una sola vez, surge claramente no sólo de la sucesión normal de la narración evangélica y del corte formal que reúne las distintas partes en un diseño homogéneo, sino también de la reiteración de algunos elementos-base. Hay que tener presente, ante todo, que las seis partes abarcan las fiestas litúrgicas comprendidas entre la Navidad y la Epifanía y que la ejecución de la obra tiene lugar, en tiempos de Bach, en momentos distintos, distribuidos precisamente entre las distintas ceremonias y en las dos iglesias principales de Leipzig (Santo Tomás, donde Bach era *Kantor*, y San Nicolás). Las fiestas litúrgicas estudiadas son las tres *feriae* de la Navidad (el día de Navidad propiamente dicho, el día de San Esteban y el día dedicado al apóstol San Juan), la fiesta de Año Nuevo, la *Dominica post Festum Circumcisionis Christi* y la Epifanía. El texto está sacado directamente de los Evangelios de San Lucas (cap. 2, 1 y 3-21) y de San Mateo (cap. 2, 1-12), pero con la narración evangélica se alternan corales (*Kirchenlieder*), no solamente los textos para recitativos y arias, a veces escritos intencionadamente, pero, por lo general, traducidos o reformados a partir de pasajes utilizados en cantatas «para una determinada ocasión». Los textos originales debían ser obra de Henrici (*alias*, Picander), pero fue probablemente el propio Bach quien le dio una nueva apariencia y a quien se debe seguramente también el planteamiento general de la obra, es decir, la sucesión de los versículos evangélicos, de los corales y de las llamadas piezas madrigalísticas.

De las 51 piezas que componen el oratorio (excepto los corales), realmente 17 provienen de cantatas profanas (y especialmente de dos *drammi per musica*, BWV 213-214): el hecho no afecta para nada a la originalidad de la obra, que, a pesar de su larga duración, sigue siendo una de las más completas y perfectas.

En el campo profano son 26 las composiciones, a veces designadas como cantatas (por ejemplo, *Jagd-Kantate, Kaffee-Kantate, Bauern-Kantate*) o como *dramas para música*, estos últimos generalmente escritos para festejar el cumpleaños o la onomástica de un príncipe; siete cantatas son parodias de óperas sacras; de las tres cantatas nupciales, dos se inspiran sobre textos italianos; una cantata (BWV 198) está destinada a odas funebres por la muerte de la reina de Polonia y princesa de Sajonia. Desde el punto de vista formal, si se exceptúa la falta de corales, no se notan diferencias por la muerte de la reina de Polonia y princesa de Sajonia. Desde el punto de vista formal, si se exceptúa la falta de corales, no se notan diferencias acusadas en lo que respecta a las cantatas sacras; pero el contenido

artístico es generalmente inferior: obras para una ocasión dete-  
das por lo general para ser ejecutadas una sola vez, esas can-  
momentos reflejan el genio de Bach, pero cuando lo hacen (cc  
BWV 200, 201, 213, 214) es indudable que salvan también est  
nor» de la producción de Bach.

La necrología de su hijo Carl Philipp Emanuel y de Agricola  
Bach había escrito cinco pasiones: la *Johannes-Passion* (La  
San Juan), cuya primera ejecución segura se remonta a 17  
*thaus-Passion* (La *Pasión según San Mateo*) del año 1729; una  
*Passion* (La *Pasión según San Marcos*), sobre texto de Picander  
do, pero se conoce parte de la música que se ha compuesto  
bien la cantata BWV 198 (la ya citada *Traver-Ode*). Es apócrifo  
*Passion* (La *Pasión según San Lucas*), que nos ha llegado a  
seguramente transcrita de un manuscrito de otro autor, tal  
1712. De la quinta pasión no se conoce nada, a no ser un st  
de Picander (1725 ca.).

Las dos pasiones que nos han llegado, tal vez obras maestra  
de la música de Bach, están concebidas en la forma de la litu-  
ratoria»: esta une totalmente al texto evangélico (cantac  
«narrativa» por un evangelista, tenor, en estilo recitativo, y  
logada, por voces —sopistas o corales— a las cuales se les  
en cuando la representación de personajes solos o en conjunt  
sos madrigalísticos (asignados a sopistas con el fin de sugerir  
tivos de meditación y de reflexión), piezas solemnes en el es  
(en la apertura o conclusión de la obra entera o parte de ella  
túrgicos (cantados por el coro). Aparte del excepcional relieve  
citativo seco, auténtica base y esencia de las pasiones bachi-  
ma formal es el mismo que el de las cantatas (y como ésta  
se ejecutaban en dos partes, una antes y la otra después de  
ros al estilo motetsico, corales, arias solísticas, la mayoría  
con instrumentos obligados.

Ejecutada en 1724 (aunque algunos investigadores, no sin  
so, adelantan la fecha en un año) *La Johannes-Passion* con-  
siones (al menos cuatro); es especialmente significativo el h  
versión original, ésta empezaba con un gran «coral figurado»  
*wem dein Sünde gross*, después transportado al final de la p  
*La Pasión según San Mateo*, y se cerraba con el coral *Ch  
Gottes*, sustituido después por *Ach Gott, das dem lieb' Eng  
noce el autor del «libreto», pero la crítica tiende a reconocer  
de Bach, que utilizó el modelo de un famoso texto atribuido  
thold Heinrich Brockes (1680-1747): *Der für die Sünden die  
tete und sterbende Jesus* (*Jesus martirizado y muerto por los  
y Stoelzel*, entre otros. Si es posible hacer una revisión ge-*

datos en el estilo de la parte del «evangelista» de las partes catalogado entre las cantatas (núm. 11). Pero en esta obra corresponde al *Weihnachts-Oratorium* (*Oratorio de Navidad*) que no es, como se dice a menudo, una composición en seis cantatas, sino que es una cantata en seis partes: la unidad de la compleja y extensa obra que, *Missa en si menor*, no fue concebida para ser ejecutada de un modo claro que reúne las distintas partes en un diálogo, sino también de la reiteración de algunos elementos-base. En el presente, ante todo, que las seis partes abarcan las fiestas de la Navidad y la Epifanía y que la ejecución lugar, en tiempos de Bach, en momentos distintos, distribuidas entre la Navidad y la Epifanía y en las dos iglesias principales (Santo Tomás, donde Bach era *Kantor*, y San Nicolás). Las fiestas estudiadas son las tres *feriae* de la Navidad (el día de la Epifanía. El texto está sacado directamente de los Evangelios (cap. 2, 1 y 3-21) y de San Mateo (cap. 2, 1-12), pero evangélica se alternan corales (*Kirchenlieder*), no solamente cantativos y arias, a veces escritos intencionadamente, pero traducidos o reformados a partir de pasajes utilizados en la determinada ocasión». Los textos originales debían ser *arias*, Picander), pero fue probablemente el propio Bach quien apartencia y a quien se debe seguramente también el plan de la obra, es decir, la sucesión de los versículos evangelistas y de las llamadas piezas madrigalísticas.

Las partes que componen el oratorio (excepto los corales), realmente de cantatas profanas (y especialmente de dos *drammi* V 213-214); el hecho no afecta para nada a la originalidad a pesar de su larga duración, sigue siendo una de las más importantes.

El profano son 26 las composiciones, a veces designadas como ejemplo, *Jagd-Kantate, Kaffee-Kantate, Bauern-Kantate*) *o* *musica*, estos últimos generalmente escritos para fiestas o la onomástica de un príncipe; siete cantatas son profanas; de las tres cantatas nupciales, dos se inspiran solamente; una cantata (BWV 198) está destinada a odas funerales; si se exceptúa la falta de corales, no se notan diferencias en lo que respecta a las cantatas sacras; pero el contenido

artístico es generalmente inferior: obras para una ocasión determinada, creadas por lo general para ser ejecutadas una sola vez, esas cantatas sólo por momentos reflejan el genio de Bach, pero cuando lo hacen (como ocurre en BWV 200, 201, 213, 214) es indudable que salvaban también este sector «menor» de la producción de Bach.

La necrología de su hijo Carl Philipp Emanuel y de Agrícola relata que Bach había escrito cinco pasiones: la *Johannes-Passion* (*La Pasión según San Juan*), cuya primera ejecución segura se remonta a 1724, y la *Matthäus-Passion* (*La Pasión según San Mateo*) del año 1729; una *Markus-Passion* (*La Pasión según San Marcos*), sobre texto de Picander, se ha perdido, pero se conoce parte de la música que se ha compuesto utilizando también la cantata BWV 198 (a la ya citada *Trauer-Ode*). Es apócrifa una *Lukas-Passion* (*La Pasión según San Lucas*), que nos ha llegado autógrafa, pero seguramente transcrita de un manuscrito de otro autor, tal vez en torno a 1712. De la quinta pasión no se conoce nada, a no ser un supuesto libreto de Picander (1725 ca.).

Las dos pasiones que nos han llegado, tal vez obras maestras absolutas de la música de Bach, están concebidas en la forma de la llamada «pasión oratorial»: ésta une totalmente al texto evangélico (cantado en la parte «narrativa» por un evangelista, tenor, en estilo recitativo, y en la parte logada, por voces —solistas o corales— a las cuales se les asigna de vez en cuando la representación de personajes solos o en conjunto) arias y otros madrigalísticos (asignados a solistas con el fin de sugerir a los fieles motivos de meditación y de reflexión); piezas solemnes en el estilo motetístico (en la apertura o conclusión de la obra entera o parte de ella), y corales litúrgicos (cantados por el coro). Aparte del excepcional relieve dado al recitativo seco, auténtica base y esencia de las pasiones bachianas, el esquema formal es el mismo que el de las cantatas (y como éstas, las pasiones se ejecutaban en dos partes, una antes y la otra después del sermón); corales al estilo motetístico, corales, arias solísticas, la mayoría de las veces con instrumentos obligados.

Ejecutada en 1724 (aunque algunos investigadores, no sin razones de peso, adelantan la fecha en un año) *La Johannes-Passion* conocera más versiones (al menos cuatro); es especialmente significativo el hecho que en su versión original, ésta empezaba con un gran «coral figurado», *O Mensch, bewein dein Sünde gress*, después transportado al final de la primera parte de *La Pasión según San Mateo*, y se cerraba con el coral *Christe, du Lamm Gottes*, sustituido después por *Ach Gott, das dem lieb Engeln*. No se conoce el autor del «libreto», pero la crítica tiende a reconocer en él la mano de Bach, que utilizó el modelo de un famoso texto atribuido al poeta Barthold Heinrich Brockes (1680-1747); *Der für die Sünden dieser Welt gemarterte und sterbende Jesus (Jesus martirizado y muerto por los pecados de este mundo)*, puesto ya en música por Keiser, Haendel, Telemann, Mattheson y Stölzel, entre otros. Si es posible hacer una revisión general, a grandes

rasgos, de una obra maestra semejante, diremos que a Bach no parecen interesarle los preámbulos y los hechos secundarios, sino los puntos esenciales y relevantes, sobre los cuales el compositor insiste, no limitándose a ofrecer una imagen patética del texto, sino subrayando el estado de la meditación, de la penetración teológica, por llamarla de alguna manera, del proceso dramático. Añadiremos que el texto utiliza varios pasajes de los cap. 18-19 del Evangelio de San Juan, con dos pasajes intercalados de San Mateo; los corales son 11, mientras que los textos madrigalísticos (o sea, libres, poéticos) son 12 (dos grandes coros, ocho arias y dos artosos). Distinta en parte es la naturaleza de la *Matthäus-Passion* (*La Pasión según San Mateo*), que aparece más vistosa y espectacular, menos «intima», pero más impresionante, no tanto en las dimensiones y en el aspecto formal como en la vertiginosa carrera hacia las expresiones teatrales (un auténtico drama litúrgico) de entrega inmediata, diríase casi popular, a pesar de la falta de uniformidad de la partitura, con una mezcla de estilos muy distintos, difícilmente comprensibles para quien no conozca a fondo los secretos del lenguaje bachiano. Compuesta entre el otoño del año 1728 y la Cuaresma del año 1729, la obra maestra fue ejecutada en la iglesia de Santo Tomás, de Leipzig, el jueves santo del mismo año; en los años siguientes habrá otras interpretaciones (1736, 1739 y 1745). Por otra parte está probado que la *Matthäus-Passion* tenía al menos dos versiones. El texto, más extenso que el de *La Pasión según San Juan*, es obra de Picander; al relato evangélico propiamente dicho (en la primera parte utiliza textos de San Mateo, cap. 26, 1-56; la segunda, de San Mateo, caps. 26, 57-75 y cap. 27, 1-66) se le añaden 28 trozos intercalados de Picander, más 14 corales. Elemento esencial de la realización dramática es el recitativo que tiene una importancia capital y está estrechamente ligado al significado del texto. Además del esfuerzo armónico y de la extrema elasticidad de la línea melódica, hay que resaltar su prodigiosa naturaleza lírica y religiosa, más bien luterana. Vamos, por ejemplo, el recitativo que acompaña al personaje de Jesús: es un recitativo que no es seco (es el tipo de recitativo utilizado para el Cristo en la *Johannes-Passion*), pero reforzado por un leve diseño melódico de los instrumentos de cuerda; la única excepción al uso constante del recitativo obligado (instrumental) es el momento en el cual Cristo pronuncia, antes de su muerte, las palabras *Eli, Eli, Lamma Sabachthani*, expresión que también musicalmente es una llamada de estremececedora eficacia. Pero donde Bach está a cargo del Evangelista, rica en simbolismos e imágenes también descriptivas. Las intervenciones de los distintos personajes siguen el modelo estilístico del Evangelista, excepto el personaje de Cristo.

Otro pilar fundamental de las dos pasiones es el coral, la tradicional voz espiritual del pueblo alemán, cuyo empleo depende de las exigencias expresivas (y no sólo litúrgicas): la formación de «zonas de meditación», la necesidad de producir momentos de tensión y de suspensión del drama, la exi-

Cantatas y pasiones parecen agotar todas las posibilidades polifónicas, pero el panorama no sería completo si no se tuviesen los siete motets, el *Magnificat* y la que cortantemente viene la *Gran Misa en si menor* (pero hay también cuatro *Misas breves*)

37. LAS OTRAS MUSICAS SACRAS Y LA PRODUCCION CEMBALO-ORGANISTICA BACHIANA

El momento «estático» de las pasiones, el monumento a la muerte y al acto de contrición, está representado por los artosos y las artísticas páginas, la conciencia del creyente se despierta mientras la detiene. Los dos elementos estilísticos, artoso y aria, se funden mente en un todo, en el cual la cantabilidad se adapta a un riguroso contrapuntístico formado por instrumentos obligados: flauta de pavesera, oboe de amor y de caza, viola de gamba, laúd (en *La Pasión según San Juan*), violín, etc., con timbres delicados, de extraordinaria subrayando posteriormente lo que constituye el resultado final de las bachianas: mezcla de estilos y proceder paralelo de formas distintas carácter, destino y estructura; de esta falta de uniformidad normal y sentimentalmente coordinada, la unidad de la obra, puesto a la pluralidad de los planteamientos con lo que Bach conquista el la materia.

El momento dialéctico que conduzca a la purificación. A este *Mateo* hay uno que aparece cinco veces, con texto distinto, deben a los grandes coros de apertura y coros finales (en *La Pasión según San Mateo* final le sigue también un simple coral fijo), el más famoso de ellos es el que abre *La Pasión según San Mateo: Komm, ihr Töchter mir klagen* (venid, oh hijas, y uníos a mi lamento), escrito para dos orquestas y que prevé el uso suplementario, pero determinante voces blancas (por lo menos es esta la costumbre, también si la partitura anotada en el órgano) a cargo de las cuales está la melodía del coral (*Gottes* (que corresponde al *Agnus Dei* latino). La pieza presenta un curso de la obra, dialogando con los creyentes, y completa majestuosamente el cuadro dramático de la loca aterrada que se agita en los carterusalén, de la loca que grita al ver a Cristo bajo el peso de Jerusalén, de los corales y la realización de grandes coros) se añade un tercer coro, la *turba* como personaje de los Evangelios; se trata de intervenir previstas por la narración y concebidas en los mas variados estilos el simple recitativo coral a la amplia estructura polifónica, desde e mo «motto» a la fuga.

Cantatas y pasiones parecen agotar todas las posibilidades de la técnica polifónica, pero el panorama no sería completo si no se tuviesen en cuenta los siete motetes, el *Magnificat* y la que cortientemente viene llamándose *la Gran Misa en si menor* (pero hay también cuatro *Misas breves* —forma-

### 37. LAS OTRAS MUSICAS SACRAS Y LA PRODUCCION CEMBALO-ORGANISTICA BACHIANA

El momento «estático» de las pasiones, el monumento a la meditación y al acto de contrición, está representado por los arriosos y las arrias; en estas páginas, la conciencia del creyente se despierta mientras la acción se detiene. Los dos elementos estilísticos, arrioso y arria, se funden prácticamente en un todo, en el cual la cantabilidad se adapta a un riguroso tejido contrapuntístico formado por instrumentos obliquados: flauta de pico o travesera, oboe de amor y de caza, viola de gamba, laúd (en *La Pasión según San Juan*), violín, etc., con timbres delicados, de extraordinaria precisión, subrayando posteriormente lo que constituye el resultado final de las pasiones bachianas: mezcla de estilos y proceder paralelo de formas distintas por su carácter, destino y estructura; de esta falta de uniformidad nace, racional y sentimentalmente coordinada, la unidad de la obra, puesto que es con la pluralidad de los planteamientos con lo que Bach conquista el dominio de la materia.

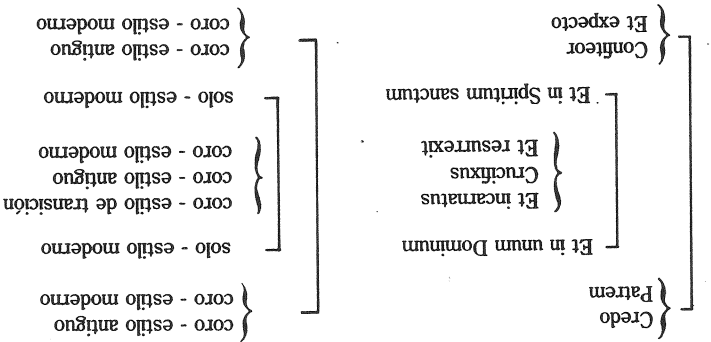
La pieza coral armonizada, a veces intermitentes (en *La Pasión según San Mateo* hay uno que aparece cinco veces, con texto distinto), deben añadirse a estos simbiosis de un elemento dialéctico que conduzca a la purificación. A estos simbiosis corales armonizados, a veces intermitentes (en *La Pasión según San Mateo* hay uno que aparece cinco veces, con texto distinto), deben añadirse los grandes coros de apertura y coros finales (en *La Pasión según San Juan*, *mir klagen* (venid, oh hijas, y uníos a mi lamento), escrito para dos coros y dos orquestas y que prevé el uso suplementario, pero determinante, de voces blancas (por lo menos es ésta la costumbre, también si la parte figura anotada en el órgano) a cargo de las cuales está la melodía del coral *O Lamm Gottes* (que corresponde al *Agnus Dei* latino). La pieza presenta un personaje alegórico tradicional, la hija de Sión (que aparece seis veces en el transcurso de la obra, dialogando con los creyentes, y completa majestuosamente el cuadro dramático de la loca aterrada que se agita en los caminos de Jerusalén, de la loca que grita al ver a Cristo bajo el peso de la cruz. A los dos comeditos anteriormente citados del conjunto coral (el canto de los corales y la realización de grandes coros) se añade un tercero: el pueblo, la *turba* como personaje de los Evangelios; se trata de intervenciones previstas por la narración y concebidas en los más variados estilos, desde el simple recitativo coral a la amplia estructura polifónica, desde el brevisimo «motto» a la fuga.

El momento «estático» de las pasiones, el monumento a la meditación y al acto de contrición, está representado por los arriosos y las arrias; en estas páginas, la conciencia del creyente se despierta mientras la acción se detiene. Los dos elementos estilísticos, arrioso y arria, se funden prácticamente en un todo, en el cual la cantabilidad se adapta a un riguroso tejido contrapuntístico formado por instrumentos obliquados: flauta de pico o travesera, oboe de amor y de caza, viola de gamba, laúd (en *La Pasión según San Juan*), violín, etc., con timbres delicados, de extraordinaria precisión, subrayando posteriormente lo que constituye el resultado final de las pasiones bachianas: mezcla de estilos y proceder paralelo de formas distintas por su carácter, destino y estructura; de esta falta de uniformidad nace, racional y sentimentalmente coordinada, la unidad de la obra, puesto que es con la pluralidad de los planteamientos con lo que Bach conquista el dominio de la materia.

obra maestra semejante, diremos que a Bach no parecen in-  
cambios y los hechos secundarios, sino los puntos esencia-  
les, sobre los cuales el compositor insiste, no limitándose a  
enetración teológica, por llamarla de alguna manera, del pro-  
Además que el texto utiliza varios pasajes de los cap.  
ello de San Juan, con dos pasajes intercalados de San Ma-  
son 11, mientras que los textos madrigalísticos (o sea, li-  
son 12 (dos grandes coros, ocho arrias y dos arriosos).  
arte es la naturaleza de la *Matthäus-Passion* (*La Pasión se-  
que aparece más vistosa y espectacular, menos «íntima»*,  
sionante, no tanto en las dimensiones y en el aspecto formal  
grosa carrera hacia las expresiones teatrales (un auténtico  
de entrega inmediata, diríase casi popular, a pesar de la fal-  
d de la partitura, con una mezcla de estilos muy distintos,  
presibles para quien no conozca a fondo los secretos del  
o. Composta entre el otoño del año 1728 y la Cuaresma  
obra maestra fue ejecutada en la iglesia de Santo Tomás,  
leves santo del mismo año; en los años siguientes habra  
iones (1736, 1739 y 1745). Por otra parte está probado que  
sion tenía al menos dos versiones. El texto, más extenso  
sion según San Juan, es obra de Picander; al relato evan-  
te dicho (en la primera parte utiliza textos de San Mateo,  
segunda, de San Mateo, caps. 26, 57-75 y cap. 27, 1-66)  
rosos intercalados de Picander, más 14 corales. Elemento  
ilización dramática es el recitativo que tiene una importan-  
estrechamente ligado al significado del texto. Además del  
o y de la extrema elasticidad de la línea melódica, hay que  
giosa naturaleza lírica y religiosa, más bien luterana. Ve-  
, el recitativo que acompaña al personaje de Jesús: es un  
es seco (es el tipo de recitativo utilizado para el Cristo en  
on), pero reforzado por un leve diseño melódico de los ins-  
rda: la única excepción al uso constante del recitativo obli-  
el momento en el cual Cristo pronuncia, antes de su  
ras *Et, Et, Lamma Sabachani*, expresión que también  
una llamada de estremeceadora eficacia. Pero donde Bach  
ra y otra pasión, de su impulso creador es en la parte que  
vangelista, rica en simbolismos e imágenes también des-  
ervenciones de los distintos personajes siguen el modelo  
ngelista, excepto el personaje de Cristo.  
lamental de las dos pasiones es el coral, la tradicional voz  
no alemán, cuyo empleo depende de las exigencias expre-  
litúrgicas): la formación de «zonas de meditación», la ne-  
tr momentos de tensión y de suspensión del drama, la exi-

Desde el punto de vista cronológico, las distintas partes de la misa se han llevado a cabo en un periodo de tiempo que va desde 1724 a 1739-1740: especialmente el *Kyrie* y el *Gloria*, que se escribieron alrededor de 1733 y están dedicados al elector (católico) de Sajonia, Federico Augusto II, que fue después rey de Polonia con el nombre de Augusto III. Hecho notable, aparte del uso de la técnica de la parodia en una decena de piezas, es la firme presencia del coro, al cual se le asignan 17 piezas de un total de 26, que siguen a menudo procedimientos arcaicos, sin duda renacentistas, de sencilla impronta luterana, que obstaculiza la concepción glorificante de otras páginas según módulos típicos del catolicismo barroco. Un ejemplo que viene al caso es el *Symbolum Nicenum*, que está dividido en nueve partes, de las cuales siete son corales; cada página obedece a un diseño rítmico y geométrico de estructura simétrica, según el esquema que ofrecemos a continuación.

El viejo arte organístico, que juega un papel tan importante a lo largo



de la historia musical, hasta el punto de convertirse en una expertoma por causa de su destino social determinado (principalmente) en Bach su más brillante realización, pero el gran legado sólo al órgano su mejor inspiración creativa, dando lugar a maestras inigualables, sino que elevó su instrumento predilecto a una categoría de compañero fiel, de amigo inseparable de su destino de otras palabras, el concepto de órgano y la figura de Bach constituyen hasta los umbrales de su muerte, el órgano es el protagonista de la vida de Bach. Las composiciones, una vez disipadas las dudas de autenticidad de algunas páginas y sobre el destino más clarividente organístico de otras (como las famosas *Sets sonatas* escritas probablemente para un clavecembalo con pedal), son en conjunto unas 250; de éstas tener son obras «libres», no precisamente litúrgicas (preludios y fantasías, tocatas, etc.); las restantes son corales, de las cuales unas están recogidas en colecciones ordenadas. Cualquiera de los documentos fundamentales que se considere, se llegará siempre a la conclusión de que Bach tenía un extraordinario conocimiento no sólo del alcance expresivo del instrumento, sino también de su evolución artística; se advierte de la técnica renacentista del «ricercare» en algunas fugas o en corales, especialmente en el último periodo creativo; el tratamiento que se lleva a cabo en los corales según modelos de *Institutus firmus* se advierte casi fosilizados; la admirable síntesis variada, en los cuales, de vez en cuando, la música seguía la de los herederos de las ideas de Sweelinck, Scheidt y Frescobaldi, y de Pachelbel, Buxtehude y Böhm, por otro, dejando otros un espacio suficiente para colocar todos los que se quieren en su propia italiana, francesa, alemana (en sus distintas ramas) y el ordenamiento cronológico de este patrimonio es difícilísimo. Posible, especialmente en el capítulo de las composiciones libres: *Tocata menor* (BWV 565, en realidad designada por Bach con el único *cata*), que en cambio es ciertamente uno de los primeros frutos que se ha podido saber del jardín bachiano: Mühlhausen o, desde un punto de vista alternativo al discurso bachiano, que gusta de agotar en temas o géneros todas las posibilidades, unas obras extremadamente muy elaboradas, como las citadas sonatas, *La Passacaglia* (también conocida como *La Fuga de los corales*, *La Fuga de los corales*) y otros gigantescos y fugas del periodo de Leipzig.

Más ordenado es el apartado de los corales, al cual pertenecen lecciones fundamentales: la *Orgelbüchlein* (pequeño libro para tercera parte del *Klavier-Uebung*, los 18 corales del Autógrafo) y los corales ordenados casi todos escritos ya en Weimar, pero

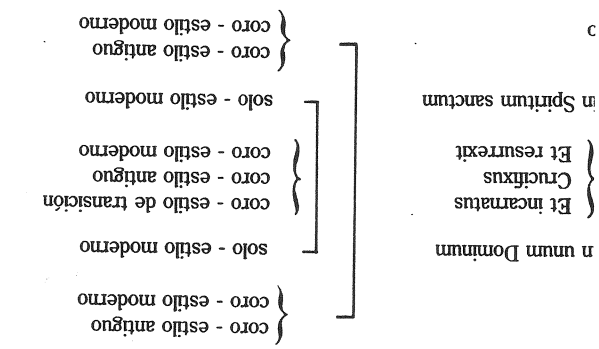
de la historia musical, hasta el punto de convertirse en una expertoma por causa de su destino social determinado (principalmente) en Bach su más brillante realización, pero el gran legado sólo al órgano su mejor inspiración creativa, dando lugar a maestras inigualables, sino que elevó su instrumento predilecto a una categoría de compañero fiel, de amigo inseparable de su destino de otras palabras, el concepto de órgano y la figura de Bach constituyen hasta los umbrales de su muerte, el órgano es el protagonista de la vida de Bach. Las composiciones, una vez disipadas las dudas de autenticidad de algunas páginas y sobre el destino más clarividente organístico de otras (como las famosas *Sets sonatas* escritas probablemente para un clavecembalo con pedal), son en conjunto unas 250; de éstas tener son obras «libres», no precisamente litúrgicas (preludios y fantasías, tocatas, etc.); las restantes son corales, de las cuales unas están recogidas en colecciones ordenadas. Cualquiera de los documentos fundamentales que se considere, se llegará siempre a la conclusión de que Bach tenía un extraordinario conocimiento no sólo del alcance expresivo del instrumento, sino también de su evolución artística; se advierte de la técnica renacentista del «ricercare» en algunas fugas o en corales, especialmente en el último periodo creativo; el tratamiento que se lleva a cabo en los corales según modelos de *Institutus firmus* se advierte casi fosilizados; la admirable síntesis variada, en los cuales, de vez en cuando, la música seguía la de los herederos de las ideas de Sweelinck, Scheidt y Frescobaldi, y de Pachelbel, Buxtehude y Böhm, por otro, dejando otros un espacio suficiente para colocar todos los que se quieren en su propia italiana, francesa, alemana (en sus distintas ramas) y el ordenamiento cronológico de este patrimonio es difícilísimo. Posible, especialmente en el capítulo de las composiciones libres: *Tocata menor* (BWV 565, en realidad designada por Bach con el único *cata*), que en cambio es ciertamente uno de los primeros frutos que se ha podido saber del jardín bachiano: Mühlhausen o, desde un punto de vista alternativo al discurso bachiano, que gusta de agotar en temas o géneros todas las posibilidades, unas obras extremadamente muy elaboradas, como las citadas sonatas, *La Passacaglia* (también conocida como *La Fuga de los corales*, *La Fuga de los corales*) y otros gigantescos y fugas del periodo de Leipzig.

Más ordenado es el apartado de los corales, al cual pertenecen lecciones fundamentales: la *Orgelbüchlein* (pequeño libro para tercera parte del *Klavier-Uebung*, los 18 corales del Autógrafo) y los corales ordenados casi todos escritos ya en Weimar, pero

de la historia musical, hasta el punto de convertirse en una experiencia autónoma por causa de su destino social determinado (principalmente litúrgico), encuentra en Bach su más brillante realización, pero el gran *Kantor* no dedicó sólo al órgano su mejor inspiración creativa, dando lugar a obras maestras inigualables, sino que elevó su instrumento predestinado a la categoría de compañero fiel, de amigo inseparable de su destino de músico. En otras palabras, el concepto de órgano y la figura de Bach constituyen un binomio inseparable; desde los primeros pasos dados en la edad estudiantil hasta los umbrales de su muerte, el órgano es el protagonista del arte y de la vida de Bach. Las composiciones, una vez disipadas las dudas sobre la autenticidad de algunas páginas y sobre el destino más clavicembalístico que orgánico de otras (como las famosas *Seis sonatas* escritas probablemente para un clavicémbalo con pedal), son en conjunto unas 250; de estas, un centenar son obras «libres», no precisamente litúrgicas (preludios y fugas, fantasías, tocatas, etc.); las restantes son corales, de las cuales unas noventa están recogidas en colecciones ordenadas. Cualquiera de los dos sectores fundamentales que se considere, se llegará siempre a la conclusión de que Bach tenía un extraordinario conocimiento no sólo del alcance expresivo del instrumento, sino también de su evolución artística; se advierte el empleo de la técnica renacentista del «ricercare» en algunas fugas o en ciertos corales, especialmente en el último período creativo; el tratamiento del *canthus firmus* se lleva a cabo en los corales según modelos de inspiración italiana a menudo arcaicos y casi fosilizados; la admirable síntesis de estilos variados, en los cuales, de vez en cuando, la música seguía la trayectoria de los herederos de las ideas de Sweelinck, Scheidt y Frescobaldi, por un lado, y de Pachelbel, Buxtehude y Böhm, por otro, dejando entre unos y otros un espacio suficiente para colocar todos los que se quieren de la escuela italiana, francesa, alemana (en su distintas ramas) y austríaca. El ordenamiento cronológico de este patrimonio es difícilísimo y casi imposible, especialmente en el capítulo de las composiciones libres: podría pensarse que es una obra de plena madurez la celebratima *Tocata y fuga en re menor* (BWV 565, en realidad designada por Bach con el único título de *tocata*), que en cambio es ciertamente uno de los primeros frutos, según lo que se ha podido saber del jardín bachiano: Mühlhausen o, desde luego, Arnstadt. A esta fluida y virtuosística página responden, por encontrar una legítima alternativa al discurso bachiano, que gusta de agotar en todas las formas o géneros todas las posibilidades, unas obras extremadamente sólidas, muy elaboradas, como las citadas sonatas, *La Passacaglia* (también esta fue quizá concebida no para un órgano, sino para un *pedalémbalo*), algunos preludios gigantescos y fugas del período de Leipzig.

Más ordenado es el apartado de los corales, al cual pertenecen tres colecciones fundamentales: la *Orgelbüchlein* (pequeño libro para órgano), la tercera parte del *Klavier-Uebung*, los 18 corales del Autógrafo de Leipzig (estos últimos en realidad casi todos escritos ya en Weimar, pero retocados

to de vista cronológico, las distintas partes de la misa se o en un período de tiempo que va desde 1724 a 1739-1740: *Kyrie* y el *Gloria*, que se escribieron alrededor de 1733 y al elector (católico) de Sajonia, Federico Augusto II, que de Polonia con el nombre de Augusto III. Hecho notable, e la técnica de la parodia en una decena de piezas, es la del coro, al cual se le asignan 17 piezas de un total de 26, mundo procedimientos arcaicos, sin duda renacentistas, de luterana, que obstaculiza la concepción glorificante de otros áculos típicos del catolicismo barroco. Un ejemplo que viene *Symbolum Nicenum*, que está dividido en nueve partes, de corales; cada página obedece a un diseño rítmico y geométrica simétrica, según el esquema que ofrecemos a orgánico, que juega un papel tan importante a lo largo



or el *Kyrie* y el *Gloria*—«parodias» de cantatas). En el primer evidente, aparte los numerosos problemas planteados por que forma Bach habría tenido en cuenta las recomendaciones para hacer su santa voluntad, realizando obras maestras os para hacer su santa voluntad, realizando obras maestras larga y completa *Jesu, meine Freude* (primera de la serie, de haber aceptado el puesto de Leipzig) o como la emoción *n Herrn*. Del *Magnificat* existen dos versiones (la primera unda de 1728-1731), con instrumentación distinta y distinto al (mi bemol mayor y re mayor, respectivamente): añadida mera versión lleva insertadas cuatro piezas (dos en alemán e distinta naturaleza. En cuanto a la Misa, hay que precisar e concebida como un todo único, sino que se compone de stinas: 1. *Misa (Kyrie y Gloria)*; 2. *Symbolum Nicenum* *nctus* (sin *Hosanna* y *Benedictus*), y 4. *Hosanna, Benedict-* *Dona nobis pacem*.

en Leipzig). La primera colección es manifestamente didáctica: según el título, éste es un «pequeño libro para órgano en el cual se ofrece a un organista principalmente un método para ejecutar en todas las formas posibles un coral y al mismo tiempo perfeccionarse en la utilización del pedal, ya que en los corales que allí se encuentran el pedal se emplea de una forma obligada». La obra ha permanecido incompleta, al comprender solamente 46 de los 164 corales previstos; desde el punto de vista formal, es evidente el intento de llevar a cabo una unidad constructiva a pesar de la adopción de los más variados «tipos»: corales en canon, en trío, corales-motete, corales-fantasia, corales sobre *cantus firmus* y paráfrasis contrapuntísticas de las melodías litúrgicas en su forma originaria. Realizado en Weimar y ordenado en Köthen, *L'Orgelbüchlein* trata, en última instancia, de dar vida a un puro mundo de pensamientos y, al mismo tiempo, es una lección de ciencia y de buen gusto, en la cual el coral llega a transformarse desde el interior, ren-

Analógicas consideraciones podrían aplicarse a las otras dos colecciones que contienen un menor número de piezas realizadas muy detenidamente; particularmente impresionante es la disposición de los corales en la tercera parte del *Klavier-Lebung*, que comienza con un espectacular preludio y sigue después con dos series de corales (diez «grandes» y once «pequeños») dispuestos según el orden de la misa luterana y correspondiendo simbólicamente al catecismo grande y pequeño de Lutero; entre las dos series de corales están cuatro duetos para clavicémbalo, mientras que la conclusión corresponde a una poderosa triple fuga en la misma tonalidad (mi bemol mayor) del preludio. Publicada en 1739, la colección está «dedicada a los dilectos y especialmente a los entendidos en ese mismo arte, para la elevación del espíritu», y por encima de la función didáctica y de la litúrgica esta es el resultado final de un proceso de clarificación y maduración del lenguaje al cual Bach llega después de un período de intensa investigación.

Esta investigación se refiere principalmente a la técnica de los instrumentos de teclado (clavicémbalo, órgano, clavicordio, todos los que se designan con el término genérico de *Klavier*). Elemento característico e inconfundible del arte bachiano es la insistente predisposición a agotar, en el ámbito de los ciclos orgánicos, las posibilidades formales e instrumentales. Documentos indiscutibles de esta postura son las cuatro partes del *Klavier-Lebung* (*Ejercicios para teclado*) publicados en 1731, 1735, 1739 y 1742; de la tercera parte ya hemos hablado. La primera comprende las *Seis Partitas alemanas* (ya publicadas por separado en los años 1726-1730), en las cuales el modelo seguido en las *suites* francesas e inglesas del período de Köthen se superan claramente con la introducción de una pieza de abertura que va a cada vez (*Praeludium*, *sinfonía*, *fantasia*, *ouverture*, *praeambulum* y *tocata*) y con la inserción de movimientos insólitos en la parte central o al final (capricho, burlesca y *scherzo*). La segunda contiene el *Concierto al estilo italiano* y la «*Ouverture*» al gusto francés, presentadas en oposición dialéctica

### LIBRO PRIMERO

como alternativa a dos posibilidades estilísticas. La cuarta, finalmente, presenta las *Variaciones Goldberg* (una aria con 30 variaciones), cuyo criterio probablemente lo más difícil y técnicamente completo que se da para nunca para clavicémbalo; el discurso contrapuntístico se dirige al máximo, ofreciendo en clave distinta lo que pocos años después se dará con la *Ofrenda musical* y con el *Arte de la fuga*. La finalidad está presente, sin embargo, en otras obras también: en las 15 *ms* «a dos voces» y en las 15 *sinfonías* a tres voces, pero sobre todo en el monumental ciclo de *Clave bien temperado*, 2 libros (1722 y 1724) más variados que cualquier otro de la historia musical. El motivo de esta última obra, fundamento de la historia musical al deseo de confirmar en el aspecto práctico y artístico la división del sistema temperado (según el cual la escala está dividida en nos de igual valor). Concebida «para el uso de la juventud que quiere aprender música y también para entretenimiento de aquellos que ya saben en la música» (estas son las palabras que se leen en la portada del primer libro), la obra quiere instruir, dar ejemplos, y por eso por el organista (no necesariamente un clavicembalista, ¡y mucho menos un cronista pianista!) frente a las situaciones más variadas, sin que nunca, renovando continuamente, además de la temática, también el empleo y de desarrollo.

Partiendo de una proposición matemática, cual es la que sigue de los semitonos, y llegando a una solución exquisitamente matemática, resulta de la conducta armónica y contrapuntística, Bach esta obra todas las posibilidades técnicas y formales de la música po, aunque aparentemente la forma es una sola, la del preludio bimonio formal ya impuesto desde hace tiempo en la práctica. Pero es verdaderamente en la confrontación sobre la base de un tipo donde se descubre la validez de ese espíritu investigador, traer de un esquema muy utilizado las más increíbles y variadas turas sonoras. La mezcla de los estilos da lugar a la impresión de completo y exhaustivo, que puede traducirse de la siguiente

- Preludios* estilo arcaico (= *Praeambulum*): 8 piezas (núms. 7, 15 y 21)  
4 piezas (núms. 20)  
inversiones a dos voces:  
4 piezas (núms. 23)  
artosos:  
6 piezas (núms. 16 y 22)  
1 pieza (núm. 1)  
«allegro» de concierto:  
1 pieza (núm. 2)  
sonata bipartita:

como alternativa a dos posibilidades estilísticas. La cuarta, finalmente, comprende las *Variaciones Goldberg* (una aria con 30 variaciones), que constituyen probablemente lo más difícil y técnicamente completo que se haya escrito nunca para clavecín; el discurso contrapuntístico se desarrolla al máximo, ofreciendo en clave distinta lo que pocos años después Bach lo hará con la *Ofrenda musical* y con el *Arte de la fuga*. La finalidad didáctica está presente, sin embargo, en otras obras también: en las 15 «*Invenções*» a dos voces y en las 15 *sinfonías* a tres voces, pero sobre todo en la monumental colección del *Clave bien temperado*, 2 libros (1722 y 1744) cada uno con 24 preludios y fugas en todas las tonalidades mayores y menores. El motivo de esta última obra, fundamento de la historia musical, se debe al deseo de confirmar en el aspecto práctico y artístico la oficial adopción del sistema temperado (según el cual la escala está dividida en 12 semitonos de igual valor). Concebida «para el uso de la juventud que quiere aprender música y también para entretenimiento de aquellos que ya son versados en la música» (éstas son las palabras que se leen en la portada del Libro Primero), la obra quiere instruir, dar ejemplos, y por eso pone al instrumentista (no necesariamente un clavecembalista, ¡y mucho menos el analítico pianista!) frente a las situaciones más variadas, sin que se repitan nunca, renovando continuamente, además de la temática, también su modo de empleo y de desarrollo.

Partiendo de una proposición matemática, cual es la que fija la igualdad de los semitonos, y llegando a una solución exquisitamente musical, como la que resulta de la conducta armónica y contrapuntística, Bach reunía en esta obra todas las posibilidades técnicas y formales de la música de su tiempo, aunque aparentemente la forma es una sola, la del preludio y fuga, un binomio formal ya impuesto desde hace tiempo en la práctica compositiva. Pero es verdaderamente en la confrontación sobre la base de un parámetro, donde se descubre la validez de ese espíritu investigador, capaz de extraer de un esquema muy utilizado las más increíbles y variadas arquitecturas sonoras. La mezcla de los estilos da lugar a la impresión de un cuadro completo y exhaustivo, que puede traducirse de la siguiente manera:

#### LIBRO PRIMERO

*Preludios* estilo arcaico (= *Praeambulum*): 8 piezas (núms. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 15 y 21)  
 4 piezas (núms. 11, 13, 14 y 20)  
 4 piezas (núms. 9, 18, 19, y 23)  
 6 piezas (núms. 4, 8, 10, 12, 16 y 22)  
 1 pieza (núm. 17)  
 1 pieza (núm. 24)  
 «allegro» de concierto:  
 sonata bipartita:

primera colección es manifiestamente didáctica: según el «pequeño libro para órgano en el cual se ofrece a un órgano tiempo perfeccionarse en la utilización del pedal, ya que allí se encuentran el pedal se emplea de una forma obli- a permanecer incompleta, al comprender solamente 46 de revisiones; desde el punto de vista formal, es evidente el in- cabo una unidad constructiva a pesar de la adopción de los pos»: corales en canon, en trio, corales-motete, corales sobre *cantus firmus* y paráfrasis contrapuntísticas de las is en su forma originaria. Realizado en Weimar y ordenado *gelübchen* trata, en última instancia, de dar vida a un punto nientos y, al mismo tiempo, es una lección de ciencia y de i cual el coral llega a transformarse desde el interior, reno- bjetiva.

sideraciones podrían aplicarse a las otras dos colecciones menor número de piezas realizadas muy detenidamente; impresionante es la disposición de los corales en la tercera *-Uebung*, que comienza con un espectacular preludio y si- dos series de corales (diez «grandes» y once «pequeños») el orden de la misa luterana y correspondiendo simbólicamente a los entendidos en ese mismo arte, para la eleva- y por encima de la función didáctica y de la litúrgica esta al de un proceso de clarificación y maduración del lenguaje después de un período de intensa investigación.

te bachiano es la insistente predisposición a agotar, en el os orgánicos, las posibilidades formales e instrumentales. cutibles de esta postura son las cuatro partes del *Klavier- s para teclado* publicadas en 1731, 1735, 1739 y 1742; de a hemos hablado. La primera comprende las *Seis Partitas* icadas por separado en los años 1726-1730), en las cuales en las *suites* francesas e inglesas del período de Köthen *ludum*, sinfonía, fantasía, *ouverture*, *praeambulum* y toca- i y *scherzo*). La segunda contiene el *Concierto al estilo ita- vre*» al gusto francés, presentadas en oposición dialéctica





En su sublimación, en cambio, el grupo de las cuatro *Suites* para orquesta (*ouvertures*), las dos primeras escritas en Köthen (la *Segunda*, con la parte solista de la flauta, estaba destinada seguramente al flautista de la corte), las restantes escritas en Leipzig. Si en los conciertos se hacían realidad las preferencias de Bach por las confrontaciones del estilo italiano, en las *ouvertures*...

Es sublime, en cambio, el grupo de las cuatro *Suites* para orquesta (*ouvertures*), las dos primeras escritas en Köthen (la *Segunda*, con la parte solista de la flauta, estaba destinada seguramente al flautista de la corte), las restantes escritas en Leipzig. Si en los conciertos se hacían realidad las preferencias de Bach por las confrontaciones del estilo italiano, en las *ouvertures*...

En su sublimación, en cambio, el grupo de las cuatro *Suites* para orquesta (*ouvertures*), las dos primeras escritas en Köthen (la *Segunda*, con la parte solista de la flauta, estaba destinada seguramente al flautista de la corte), las restantes escritas en Leipzig. Si en los conciertos se hacían realidad las preferencias de Bach por las confrontaciones del estilo italiano, en las *ouvertures*...

CONCIERTOS Y LA MUSICA DE CAMARA DE BACH

11 (núm. 2, 3, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 15, 19 y 21)	VOCES:
10 (núm. 1, 5, 12, 14, 16, 17, 18, 20, 23 y 24)	VOCES:
2 (núm. 4 y 22)	VOCES:
2 piezas (núm. 3 y 6)	0
4 piezas (núm. 5, 12, 18 y 21)	arcaco (= <i>Pracambulum</i> ):
3 piezas (núm. 8, 10 y 20)	moderna tripartita:
2 piezas (núm. 19 y 22)	iones a dos voces:
2 piezas (núm. 4 y 14)	iones a tres voces:
6 piezas (núm. 7, 11, 13, 17, 23 y 24)	S:
3 piezas (núm. 2, 9 y 15)	rtio barroco:
2 piezas (núm. 1 y 16)	es de suite:
15 (1, 3, 4, 6, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21, y 24)	rganísticas:
9 (2, 5, 7, 8, 9, 16, 17, 22 y 23)	ro voces:

res triunfa con mucha nitidez el estilo francés, subrayado por el recurso a danzas insolitas, como la *baldnerie* de la *Segunda*, con flauta solista y la *naissance* de la *Cuarto*; se trata de música de corte, con sus limitaciones, pero también con sus méritos (la ambientación de salón, el gusto decorativo y el lujo de los particulares).

Al espíritu solemne y ceremonioso de esta música se opone dialécticamente el prestigioso mundo de las obras de cámara, todas concebidas como estudios o investigaciones del lenguaje musical y de la técnica instrumental. En la cima de esta producción, que sigue una tradición puramente germánica (Biber, J. J. Walther y Westhoff), están las tres sonatas y las tres partitas para violín solo. El autógrafo (1720) alterna sonatas con partitas, se diría que para establecer mejor la diferencia entre las dos formas: las sonatas siguen el esquema de la sonata *de iglesia*, en cuatro movimientos (*adagio* o *grave*, *fuga*, *andante* y *allegro*); el carácter es fundamentalmente austero y severo (con excepción del delicioso *siciliano* de la *Primera Sonata*).

Las partidas (o *suites*) prevén, en cambio, una sucesión de danzas, por lo general según el esquema habitual de *alemanda-corrente-zarabanda-fuga*, con danzas eventuales intermedias o finales (por ejemplo, la famosa *chacona*, que termina la *Segunda Sonata*) o con un preludio inicial (*Tercera Partita*). Hay que resaltar que Bach utilizó en otras ocasiones algunas de las páginas en cuestión: transcribió la fuga de la *Primera Sonata* primero para laúd (BWV 1000), después para órgano (BWV 539); adaptó para el clavecínbalo (BWV 964) la *Segunda Sonata* entera; transformó el preludio de la *Tercera Partita* en las simfonías de las cantatas *Wir danken dir Gott* (BWV 29) y *Herr, Gott, Beherrscher aller Dinge* (BWV 120/a). Una característica predominantemente de las seis composiciones, si se prescinde de su distinta implantación estilística, es el empleo de la técnica contrapuntística más rigurosa, que culmina en la ya citada *chacona*, auténtica muestra de pasajes virtuosísticos; pero dos siempre de una profundidad expresiva que inútilmente podría encontrarse en toda la historia de la literatura violínica.

Igualmente interesantes, aunque de menor valor artístico e histórico, son las *Seis sonatas para cembalo concertado y violín solo, con bajo para violín de gambá con acompañamiento opiativo* (tal es el título del manuscrito), que conservan todavía, de forma evidente, las huellas de su procedencia de la sonata a tres del siglo XVII. En la mayoría de los casos el clavecínbalo es el auténtico protagonista de estas obras, fundamentalmente a fines a la sonata *de iglesia*: aquí se vislumbran pruebas en la *Sexta Sonata*, la única del tipo de sonata *de Cámara* y en cinco tiempos, cuyo tercer tiempo está escrito para el cembalo solo, o en la *Quinta Sonata*, que lleva en el tercer movimiento un extraordinario juego de manos alternadas. Otras dos sonatas, que no pertenecen a este grupo, prevén un simple acompañamiento de bajo continuo al rico discurso que lleva a cabo el violín. De dos tipos distintos (con clavecínbalo concertante o con un simple bajo cifrado) son también las

sonatas para flauta travesera: cada tipo está representado por dos (pero a la del bajo cifrado hay que añadirle una *Sonata* para dos flautas por su belleza y perfección en la expresión no tienen rival en la máxima literatura flautística dieciochesca. Se alcanza después de un período de técnica con la *Partita en la menor* para flauta sola (pero hay que tener en cuenta que en su origen ésta tenía previsto el empleo del bajo continuo que se ha perdido después): la afinidad de esta obra con las partitas es mucho más evidente, tanto que hace pensar también en partitas para violónchelo solo (aunque éstas, como todas las composiciones para violónchelo, se remontan al período de Köthen). Planteadas especialmente la *Sexta Suite*, escrita para una viola pomposa (violín de cinco cuerdas, empleada por Bach también en algunas partitas, por ejemplo, en *Bleib' bei uns* BWV 6, en *Jesu, num sei gepreiset* BWV 115, etc.): se ha perdido el rastro de este instrumento, cuya importancia ser atribuida al propio Bach, según una tradición no por documentos históricos. Composiciones para Ferdinand Christian Bach de la capilla Köthen hasta 1737, estas *suites* son la cumbre de la violonchelistica de las composiciones para violín (pero la *Quinta Suite*, *convante y sarabande*: antes de la *gigue* final aparecen danzas homónimas, *mennett* I y II en la *Primera* y en la *Segunda* y II en la *Tercera* y *Cuarta*, *gavotte* I y II en la *Quinta* y *Sexta* mente. A pesar de la *galanterie* de la situación el discurso musical caracterizado por la severidad contrapuntística y por el indeseable mismo temático al cual Bach no renuncia jamás, cualquiera que sea el tipo de la obra y su función social.

### 39. LAS OBRAS ESPECULATIVAS DE BACH

Pasando por alto los demás sectores, relativamente menos abundantes bachianas, nos queda ya más que examinar el conjunto de las últimas obras, todas inspiradas por una consideración de la música. El hecho de que el espacio musical estuviere condicionado por los matemas matemáticos y que el trabajo creativo tuviese que

sonatas para flauta traviesera: cada tipo está representado por dos sonatas (pero a la del bajo citrado hay que añadirle una *Sonata* para dos flautas), que por su belleza y perfección en la expresión no tienen rival en la abundantísima literatura flautística dieciochesca. Se alcanza después de una perfección técnica con la *Partita en la menor* para flauta sola (pero hay quien manifiesta que en su origen esta tenía previsto el empleo del bajo continuo, cuya parte se ha perdido después): la admisión de esta obra con las *partitas* violónicas es mucho más evidente, tanto que hace pensar también que su destino es el instrumento de cuerda (y por lo demás, la página se encontró al dorso de un manuscrito no autógrafo de las composiciones para violín). Hay otras sonatas para flauta y para violín que son de dudosa autenticidad, mientras que son seguramente bachianas las tres sonatas para viola de gamba y clavicémbalo.

Otra obra cumbre de la música instrumental es el grupo de las *Six Suites* para violonchelo solo (aunque éstas, como todas las composiciones anteriormente citadas, se remontan al período de Köthen). Plantea un problema especial la *Sexta Suite*, escrita para una viola pomposa (violonchelo pequeño, con cinco cuerdas, empleado por Bach también en alguna cantata, por ejemplo, en *Bleib bei uns* BWV 6, en *Jesu, nun sei gepreiset* BWV 41, en *Ich geh und suche mit Verlangen* BWV 49, *Mache dich, mein Geist bereit* BWV 115, etc.): se ha perdido el rastro de este instrumento, cuya creación pretendería ser atribuida al propio Bach, según una tradición no respaldada por documentos históricos. Compuestas para Ferdinand Christian Abel, miembro de la capilla Köthen hasta 1737, estas *suites* son la contrapartida violonchelística de las composiciones para violín (pero la *Quinta Suite* está transcrita para laúd). *L'esprit de géométrie*, que es uno de los elementos fundamentales del arte de Bach, encuentra de nuevo, y más que nunca, una aplicación rigurosa: todas las *suites* se inician con un *prélude*, seguido por *allemande, courante y sarabande*; antes de la *gigue* final aparecen un par de danzas homónimas, *menuett I y II* en la *Primera* y en la *Segunda*, *bourrée I y II* en la *Tercera* y *Cuarta*, *gavotte I y II* en la *Quinta* y *Sexta*, respectivamente. A pesar de la *galanterie* de la situación el discurso musical está caracterizado por la severidad contrapuntística y por el indestructible mecanismo temático al cual Bach no renuncia jamás, cualquiera que sea el destino de la obra y su función social.

### 39. LAS OBRAS ESPECULATIVAS DE BACH

Pasando por alto los demás sectores, relativamente menores de la producción bachiana, no nos queda ya más que examinar el complejo problema de las últimas obras, todas inspiradas por una consideración científica de la música. El hecho de que el espacio musical estuviese condicionado por fundamentos matemáticos y que el trabajo creativo tuviese que parecerse a

mucha nitidez el estilo francés, subrayado por el recurso a *Cuartas*, se trata de música de corte, con sus limitaciones, on sus méritos (la ambientación de salón, el gusto decorativo particular).

soleme y ceremonioso de esta música se opone dialécticamente al mundo de las obras de cámara, todas concebidas como estigaciones del lenguaje musical y de la técnica instrumental. esta producción, que sigue una tradición puramente germánica, Walthier y Westhoff), están las tres sonatas y las tres partes solo. El autógrafo (1720) alterna sonatas con partitas, se establece mejor la diferencia entre las dos formas: las sonatas de la sonata de iglesia, en cuatro movimientos (*adagio, andante y allegro*); el carácter es fundamentalmente austero, con excepción del delicioso *siciliano* de la *Primera Sonata* (*suites*) prevén, en cambio, una sucesión de danzas, por lo que Bach utilizó en otras ocasiones algunas de las páginas para órgano (BWV 539); adaptó para el clavicémbalo (BWV *Sonata entera*; transformó el preludio de la *Tercera Partita* de las cantatas *Wir danken dir Gott* (BWV 29) y *Herr, Gott, Dingel* (BWV 120/a). Una característica predominante de las *suites*, si se prescinde de su distinta implantación estilística o de la técnica contrapuntística más rigurosa, que culmina en *chacona*, auténtica muestra de pasajes virtuosísticos; pero o la solución de los problemas técnicos vienen acompañada una profundidad expresiva que inútilmente podría encontrarse de la literatura violonchística.

interesantes, aunque de menor valor artístico e histórico, *suites para cembalo concertado y violín solo, con bajo para violín*; *acompañamiento opiativo* (tal es el título del manuscrito), *clavémbalo* de los casos el clavicémbalo es *argonista* de estas obras, fundamentalmente afines a la *sonata*, *Clavémbalo* y en cinco tiempos, cuyo tercer tiempo está *Clavémbalo* y en la *Quinta Sonata*, que lleva en el tercer movimiento *Clavémbalo* juego de manos alternadas. Otras dos sonatas, en este grupo, prevén un simple acompañamiento de bajo *Clavémbalo* que lleva a cabo el violín. De dos tipos distintos o concertante o con un simple bajo citrado) son también las

una actividad científica era una opinión bastante corriente en el Siglo de las Luces. Bach, en el transcurso de su existencia, demostró siempre querer medir y relacionar los principios de la lógica y las abstracciones formales con la naturaleza sentimental y dramática de la creación poética; pero durante largo tiempo su comportamiento en ese sentido parece obedecer casi a un instinto, a una llamada incontrolada y quizá inconsciente, seguramente menos calculada que lo que pueden demostrar algunos análisis del lenguaje bachiano, basado en la semejanza de las estructuras melódico-temáticas o armónico-rítmicas, o en el simbolismo de las imágenes musicales. Con el paso de los años Bach perfeccionó su propio método, de modo que el análisis de lo más profundo de la composición movió energías especulativas y sistemáticas teóricas que, al ser aplicadas, cortaron definitivamente los puentes con la cultura musical contemporánea (encaminada hacia la disolución del bajo continuo y a la adopción del estilo «acompañado»). Poco a poco Bach logró aquel que habría de ser el objetivo más importante de su vida: la perfecta disciplina interior, el autocontrol de la fantasía, el retrenamiento de los instintos; y para llegar a ese resultado el *Kantior* recorre en sentido inverso el camino de la historia, remontándose a las fuentes puras de la polifonía, proponiendo un «retorno a la antigüedad» que, por su carácter genuino e individual, no suscitó reacción alguna en la realidad musical de su tiempo y permaneció aislado y olvidado.

Disertando sobre el «fenómeno» musical, en pocos años Bach se convirtió en un monumento para la ciencia y el arte con las *Variaciones Goldberg* (1742), la segunda parte del *Clave bien temperado* (1744), las *Variaciones canónicas para órgano* (1746-1747), *La ofrenda musical* (1747), los *18 Corales del Autógrafo de Leipzig* (1747-1749) y el *Arte de la fuga* (1749-1750). De algunas de estas obras ya hablamos hablado. Tienen importancia fundamental, aunque son poco conocidas, las *Fingere Kanonische Veränderungen über das Weynachtslied «Vom Himmel hoch, das komm ich her»* (BWV 769), Presentada como prueba de ingreso (junio 1747) en la «Societat der musikalischen Wissenschaften» de Mizler, conjuntamente con un canon *triple* a seis voces (reproducido en el célebre retrato de Elias Gottlieb Haussmann, 1746), la obra atravesó el menos cuatro fases de elaboración y finalmente fue publicada: se trata de cinco variaciones en las cuales la melodía del canto navideño es un mero pretexto y el compositor manifiesta una incansable habilidad técnica y una sorprendente genialidad creativa. Y la transparencia astral de la obra no se encuentra tanto en la revelación de la fórmula que dirige y realiza una dimensión geométrica como en la armónica visión de elementos musicales que se entrelazan en una mitigación metafísica del sonido.

A análogos resultados de inmateralidad musical llegan la *Musikalisches Opfer* y *Di Kunst der Fuge*. La primera presenta bajo distintas formas un tema escrito por Federico II de Prusia: varios tipos de canon (9), una fuga

#### 40. LA ALTERNATIVA HAENDELIANA

En el frente opuesto, casi como alternativa o, si se quiere, complemento del espíritu de todos los tiempos, está Georg Friedr. Haendel (Halle, 1685-Londres, 1759). En Bach y en Haendel tiene lugar contradicciones más fuertes y evidentes de la historia musical: demasiado fácil comprobar las divergencias operativas, el distanciamiento crítico y la distinta función del lenguaje, la estética y el gusto que a los dos eminentes músicos, los distintos condicionamientos naturales, a pesar de los datos del registro tan próximos (memorizaron los nacimientos de uno y otro compositor), la parecían separar.

En la primera edición del *Arte de la fuga* que apareció en Leipzig (1751, a cargo de Carl Philipp Emanuel Bach), a la inclusión de los cantos corales se le dio un tratamiento que, en última instancia, se modificó en Leipzig, de cualquier forma mutilado); en última instancia la *höchsten Notizen sein* (BWV 641) del *Orgelbüchlein*. Desprovista de la misma manera que la *Arte de la fuga*, privada de dramatismo, esta obra y conquista al mismo tiempo, de la misma manera que la arquitectura contrapuntística que le había precedido. Y en esta obra se la huella de la persuasiva *humánitas* bachiana que, al dominar sonoramente e imponerle una apariencia racional, supo extraer de ella interior.

En la primera edición del *Arte de la fuga* que apareció en Leipzig (1751, a cargo de Carl Philipp Emanuel Bach), a la inclusión de los cantos corales se le dio un tratamiento que, en última instancia, se modificó en Leipzig, de cualquier forma mutilado); en última instancia la *höchsten Notizen sein* (BWV 641) del *Orgelbüchlein*. Desprovista de la misma manera que la *Arte de la fuga*, privada de dramatismo, esta obra y conquista al mismo tiempo, de la misma manera que la arquitectura contrapuntística que le había precedido. Y en esta obra se la huella de la persuasiva *humánitas* bachiana que, al dominar sonoramente e imponerle una apariencia racional, supo extraer de ella interior.

En la primera edición del *Arte de la fuga* que apareció en Leipzig (1751, a cargo de Carl Philipp Emanuel Bach), a la inclusión de los cantos corales se le dio un tratamiento que, en última instancia, se modificó en Leipzig, de cualquier forma mutilado); en última instancia la *höchsten Notizen sein* (BWV 641) del *Orgelbüchlein*. Desprovista de la misma manera que la *Arte de la fuga*, privada de dramatismo, esta obra y conquista al mismo tiempo, de la misma manera que la arquitectura contrapuntística que le había precedido. Y en esta obra se la huella de la persuasiva *humánitas* bachiana que, al dominar sonoramente e imponerle una apariencia racional, supo extraer de ella interior.

En el frente opuesto, casi como alternativa o, si se quiere, como complemento del espíritu de todos los tiempos, está Georg Friedrich Haendel (Halle, 1685-Londres, 1759). En Bach y en Haendel tiene lugar una de las contradicciones más fuertes y evidentes de la historia musical: y resulta aún demasiado fácil comprobar las divergencias operativas, el distinto método crítico y la distinta función del lenguaje, la estética y el gusto que han guiado a los dos eminentes músicos, los distintos condicionamientos sociales y culturales, a pesar de los datos del registro tan próximos (menos de un mes separan los nacimientos de uno y otro compositor), la parecida localización

#### 40. LA ALTERNATIVA HAENDELIANA

canónica, dos «ricercari» (una a tres y una a seis voces: este último obra maestra del arte contrapuntístico) y una sonata a tres para flauta, violín y clavicémbalo. La segunda, acentuando el carácter «exhaustivamente contrapuntístico», presenta 19 *contrapuncta* o cánones o fugas, terminándose con una fuga con tres temas que ha permanecido incompleta. Es incierto el destino instrumental de las dos obras, pero plantea arduos problemas, especialmente en el *Arte de la fuga*, que, sin embargo, por causa de su elaboración en cuatro partes (*discantus, altus, tenor y bassus*) parece concebida para órgano (también las *Fiori musicali* frescobaldianas habían sido impresas en «partes»). La organización musical de este «arte» (que, como ya se ha dicho, es también ciencia) es absolutamente artíficosa; la naturalidad de esta música «absoluta» elude las tentaciones profanas, es ascética, casi impositible, y tiene ciertamente un estrecho parentesco con la contemplación espiritual del arte de los sonidos con reminiscencias boecianas (*musica mundana*, es decir, música del espacio y del macrocosmos).

En la primera edición del *Arte de la fuga* que apareció en Leipzig, a principios de 1751, a cargo de Carl Philipp Emanuel Bach, a la incompleta fuga con tres temas le sigue la coral *Vor demen Thron tret ich hiermit (Ante su trono comparezco)*, última página de Bach que el autor, ya ciego y sin fuerzas, había escrito en el lecho de muerte al estilo de Altnikol (el escrito original estuvo perdido, pero el coral fue incluido pro Altnikol en el Manuscrito de Leipzig, de cualquier forma mutilado); en última instancia la pieza se presenta como una elaboración ampliada y modificada del coral *Wenn wir in höchsten Nothen sein* (BWV 641) del *Orgelbüchlein*. Desprovista de todo asomo, como todo el *Arte de la fuga*, privada de dramatismo, esta página asombra y conquista al mismo tiempo, de la misma manera que la sorprendente arquitectura contrapuntística que le había precedido. Y en esto no puede verse la huella de la persuasiva *humanitas* bachiana que, al dominar la materia sonora e imponerle una apariencia racional, supo extraer de ella una chispa interior.

El transcurso de su existencia, demostró siempre querer los principios de la lógica y las abstracciones formales sentimentales y dramáticas de la creación poética; pero dicho su comportamiento parece obedecer casi a una llamada incontrolada y quizá inconsciente, seguramente que lo pueden demostrar algunos análisis del lenguaje en la semejanza de las estructuras melódico-temáticas o, en el simbolismo de las imágenes musicales. Con el perfeccionamiento de su propio método, de modo que el análisis de la composición movió energías especulativas y sistémicas que, al ser aplicadas, cortaron definitivamente los límites musicales contemporáneos (encaminada hacia la disolución musical del estilo «acompañado»). Poco a poco y a la adopción de este «acompañado». Poco a poco el que habría de ser el objetivo más importante de su disciplina interior, el autocontrol de la fantasía, el retrenamiento para la ciencia y el arte con las *Variaciones Goldberg* (1744), las *Variaciones de clave bien temperada* (1744), los 18 *rajo de Leipzig* (1747-1749) y el *Arte de la fuga* (1749-1750). Estas obras ya hablamos hablado. Tienen importancia fundacional poco conocidas, las *Emige Kanonische Veranderungen* (*Vom Himmel hoch, das komm ich her*) (BWV 769), tracta por excelencia, aunque estaba escrita para órgano. (prueba de ingreso (junio 1747) en la «Societät der musischschaffen» de Mizler, conjuntamente con un canon *triple* a producido en el célebre retrato de Elias Gottlieb Haussmann, a través el menos cuatro fases de elaboración y finalmente trata de cinco variaciones en las cuales la melodía del canon pretexto y el compositor manifiesta una incommune técnica y una sorprendente genialidad creativa. Y la trans-e la obra no se encuentra tanto en la revelación de la forma y realiza una dimensión geométrica como en la armónica musical que se entrelazan en una mitigación metafísica

esultados de imaterialidad musical llegan la *Musikalische si der Fuge*. La primera presenta bajo distintas formas un : Federico II de Prusia: varios tipos de canon (9), una fuga

geográfica (análogo es, pues, el contexto ambiental) y la idéntica fe religio-

sa, esencial para los dos músicos.

Se tendrán en cuenta pocos elementos. A diferencia de Bach, Haendel

encontró para trabajar un ambiente extremadamente abierto a la circulación

de las ideas. Las pequeñas cortes provinciales, las iglesias y el servicio lí-

túrgico, las escuelas, los *collegia musica* y las instituciones municipales: es-

tos eran los ambientes en los que se expresó Bach, que, a imagen de la

música oficial, prefirió siempre la de la música «didáctica» y especulativa,

formando grupos de discípulos (aparte de sus hijos, se conocen los nom-

bres de otros ochenta músicos formados en su escuela, que en cierto modo

contribuyeron a que se propagara a escondidas su música en los ambientes

de iglesias luteranas). Los teatros, los palacios reales, los palacios princi-

pescos, las academias: estas fueron las instituciones predilectas de Haen-

del, que no se aventuró en la práctica de la ciencia musical ni en el duro

ejercicio de la enseñanza, sino que se sobrevivió a sí mismo y dejó una hue-

lla profunda después de su muerte. A los experimentos del gran desfasado

(Bach) se oponen las novelas aventuras de aquel (Haendel) que supo pac-

tar y comprometerse con el público, conservando, sin embargo, la dignidad

propia del genio.

Aislado en su mundo, Bach podía permitirse el lujo de hacer y rehacer

la historia ya vivida por otro y mantener el contacto con la polifonía flamen-

ca o con las técnicas arcaicas, aun cuando escribiera música de consumo

o de entretenimiento, aun cuando tuviera que celebrar acontecimientos pi-

blícos solemnes; y si la galantería le obligaba a expresarse en los términos

del lenguaje corriente encontraba la manera—por medio del ejercicio del

contrapunto lineal, de la rigurosa fuerza de la repetición canónica, del arte

de la variación interior y no ornamental—de privarla de su actualidad y ha-

cerla generalmente inservible para el consumo. Al contrario, Haendel, in-

merso en su tiempo, se adaptaba con facilidad al gusto corriente y frecuen-

taba el mundo del espectáculo, aceptando las facilidades e inconvenientes;

tampoco modificaba su naturaleza extraverdida en contacto con el ambiente

religioso: su interpretación, auténtica, de los textos bíblicos paratrasados

en los oratorios le llevaba a un triunfalismo racional. Las cantatas, pasiones,

oratorios, misas, motetes y corales eran para Bach ocasiones para desarto-

llar la fe interior, la formación teológica, la emoción mística, hasta la con-

ciencia de *pater familias* y de ciudadano honrado. La música sacra y espiri-

tual, *anhems* y oratorios, en cambio, eran para Haendel ejercicios profe-

sionales, apoyados ciertamente por la fe (que en él no era menos viva y lí-

me que en Bach), pero empujados en apoderarse del alma del siglo, que

era el siglo de la religión de Estado, oficializada, transformada de servicio

litúrgico en ceremonia, de oración en himno glorificante, de meditación in-

terior en exaltación del pueblo, de rito sacerdotal en manifestación de po-

der político.

Sin embargo, Haendel, a los ojos de todos, era el más grande, el más

asequible, mientras que la estela de Bach se perdía en el lejano fin  
to, más allá de las galaxias visibles. Y a Haendel se llegaba plena  
la misma forma que Haendel había llegado a sus contemporáneos.  
tenaz descubrimiento de valores antiguos, del cual parecía brotar  
primordial del estilo atormentado de los últimos años, Beethoven  
ba con el máximo interés a Haendel—y el suyo era ya un retorno  
sico—, lo exaltaba en términos de estimación absoluta y le llama  
dor de una concepción musical inmortal y pura. Había dicho un día  
inglés Edward Schult: «Haendel es el compositor más grande  
se ha visto» y, escribiendo al archiduque Rodolfo, a quien había  
cada la *Missa solemnis*, a propósito de sus estudios en torno a la r  
figura: «Solamente Haendel y Bach, *alemanes*, poseen el verdadero  
Era ciertamente apropiado el conocimiento que Beethoven tenía  
casi totalmente inédito en su tiempo; más profundo y digno de  
ción, en cambio, era su conocimiento de las obras haendelianas, r  
los últimos años llegó a tener en sus manos el *corpus*, aunque se  
la edición muy incompleta de Samuel Arnold.  
Al declarar su admiración sin límites por el creador de F  
Beethoven, sin embargo, no anticipaba una razón crítica origina  
particpe de la opinión general que por toda Europa (y hasta en  
cas), con la única excepción de los países eslavos, rendía honore  
«anglo-alemán», y repetía las alabanzas pronunciadas por Haydn  
uno testigo directo de las ya tradicionales y grandiosas representa  
coro y centenares de instrumentistas), el otro revisor no demas  
to de la orquestación de algunas obras haendelianas, entre las q  
ta *El Mesías*, en 1789. Para defender el lenguaje haendeliano y  
ducido en la Viena imperial estaba el barón Gottfried van Swiete  
en primer lugar, de la biblioteca de la corte y presidente despu  
misión de la censura literaria, gran añadido a la música, que  
casa, y durante varios años, ofreció excelentes ejecuciones de l  
Bach y de Haendel, y de este último, sobre todo, oratorios. C  
incierto, después del auge de las obras maestras haendelianas.  
conocera a finales del siglo XVIII un resurgimiento inesperado  
en su seno a los primeros románticos: especialmente Mendels  
pagando con retraso la deuda de reconocimiento que los ale  
contrado cien años antes con su «representante en el extran  
tránsfuga Haendel que ellos habían dejado escapar. Y este es  
vancha contagió después también a Liszt y a Brahms, y llevó  
con Friedrich Chrysander, a crear una Haendel-Gesellschaft (I  
1860 inició la publicación de las *opera omnia*, primero (hasta

asequible, mientras que la estela de Bach se perdía en el lejano firmamento, mas allá de las galaxias visibles. Y a Haendel se llegaba plenamente, de tenaz descubrimiento de valores antiguos, del cual parecía brotar la razón primordial del estilo atornamentado de los últimos años, Beethoven examinaba con el máximo interés a Haendel — y el suyo era ya un retorno a lo clásico —, lo exaltaba en términos de estimación absoluta y le llamaba fundador de una concepción musical inmortal y pura. Había dicho un día el músico inglés Edward Schütz: «Haendel es el compositor más grande que jamás se ha visto» y, escribiendo al archiduque Rodolfo, a quien había sido dedicada la *Missa solemnis*, a propósito de sus estudios en torno a la música antigua: «Solamente Haendel y Bach, *alemanes*, poseen el verdadero genio.» Era ciertamente aproximado el conocimiento que Beethoven tenía de Bach, casi totalmente inédito en su tiempo; más profundo y digno de consideración, en cambio, era su conocimiento de las obras haendelianas, del cual en los últimos años llegó a tener en sus manos el *corpus*, aunque se tratase de la edición muy incompleta de Samuel Arnold.

Al declarar su admiración sin límites por el creador de *El Mesías*, Beethoven, sin embargo, no anticipaba una razón crítica original: se hacía participe de la opinión general que por toda Europa (y hasta en las Américas), con la única excepción de los países eslavos, rendía honores al músico «anglo-alemán», y repetía las alabanzas pronunciadas por Haydn y Mozart, uno testigo directo de las ya tradicionales y grandiosas representaciones sinfónico-corales que tenían lugar en Gran Bretaña (con miles de cantantes de coro y centenares de instrumentistas), el otro revisor no demasiado correcto de la orquestación de algunas obras haendelianas, entre las que se cuenta *El Mesías*, en 1789. Para defender el lenguaje haendeliano y para introducirlo en la Viena imperial estaba el barón Gottfried van Swieten, director, en primer lugar, de la biblioteca de la corte y presidente después de la Comisión de la censura literaria, gran aficionado a la música, que en su propia casa, y durante varios años, ofreció excelentes ejecuciones de la música de Bach y de Haendel, y de este último, sobre todo, oratorios. Con un futuro incierto, después del auge de las obras maestras haendelianas, el oratorio muy pronto al mundo de los «clásicos vieneses» y disponiéndose a acoger en su seno a los primeros románticos: especialmente Mendelssohn produjo en abundancia joyas musicales de estilo haendeliano en sus *Paulus* y *Elijah*, transfugiendo Haendel que ellos habían dejado escapar. Y este espíritu de re-vancha contagió después también a Liszt y a Brahms, y llevó a Alemania, con Friedrich Chrysander, a crear una Haendel-Gesellschaft (1856), que en 1860 inició la publicación de las *opera omnia*, primero (hasta 1866), con la

ralgo es, pues, el contexto ambiental) y la idéntica fe religioso-para los dos músicos.

n en cuenta pocos elementos. A diferencia de Bach, Haendel trabajó en un ambiente extraordinariamente abierto a la circulación de las pequeñas cortes provinciales, las iglesias y el servicio. Las escuelas, los *collegia musica* y las instituciones municipales: ambientes en los que se expresó Bach, que, a imagen de la preferió siempre la de la música «didáctica» y especulativa, pos de discípulos (parte de sus hijos, se conocen los nombrados músicos formados en su escuela, que en cierto modo ochenta músicos propagara a escondidas su música en los ambientes que se propagara a escondidas su música en los ambientes (eras). Los teatros, los palacios reales, los palacios principales: estas fueron las instituciones predilectas de Haendel y aventuras en la práctica de la ciencia musical ni en el duro enseñanza, sino que se sobrevivió a sí mismo y dejó una huella después de su muerte. A los experimentos del gran desfasado ten las novelas aventuras de aquel (Haendel) que supo paceterse con el público, conservando, sin embargo, la dignidad su mundo, Bach podía permitirse el lujo de hacer y rehacer vida por otro y mantener el contacto con la polifonía flameante arcaizantes, aun cuando escribiera música de consumo crítico, aun cuando tuviera que celebrar acontecimientos públicos; y si la galantería le obligaba a expresarse en los términos corriente encontraba la manera — por medio del ejercicio del real, de la rigurosa fuerza de la repetición canónica, del arte interior y no ornamental — de privarla de su actualidad y hacerla invisible para el consumo. Al contrario, Haendel, en tiempo, se adaptaba con facilidad al gusto corriente y frecuente del espectáculo, aceptando las facilidades e inconvenientes; cabía su naturaleza extraviada en contacto con el ambiente interpretado, auténtica, de los textos bíblicos paratrasados: le llevaba a un triunfalismo racional. Las cantatas, pasiones, motetes y corales eran para Bach ocasiones para desarticular la formación teológica, la emoción mística, hasta la confusión de *scenarias* y de ciudadano honrado. La música sacra y espiritual, pero empinados en apoderarse del alma del siglo, que los ciertamente por la fe (que en él no era menos viva y firme), pero empinados en apoderarse del alma del siglo, que la religión de Estado, oficializada, transformada de servicio y de oración en himno glorificante, de meditación in-ción del pueblo, de rito sacerdotal en manifestación de po-

Haendel, a los ojos de todos, era el más grande, el más



41. LAS PRIMERAS OBRAS DE HAENDEL Y SUS MELODRAMAS

subvención de Jorge V, de la Casa de Hannover, que renaba en Gran Bre-

A diferencia de Bach, que había desarrollado los conocimientos musica-

les más que nada en la intimidad y como autodidacta, Haendel había encon-

trado un maestro honrado en Friedrich Wilhelm Zachow, que entre 1693 y

1696 le enseñó cuanto era necesario. De familia acomodada (el padre había

sido cirujano al servicio de los duques de Sajonia-Weissenburg), Haendel pu-

do acceder (1702) a la universidad (Bach, al contrario, había tenido que re-

nunciar y empleó muchas de sus energías para poder encauzar a sus hijos

en estudios superiores), pero dejó en breve la Facultad de Derecho para

trasladarse a Hamburgo, donde en el teatro de la ópera local hizo represen-

tar cuatro obras, todas con libreto alemán. Cuando fue a Italia, Haendel vi-

vió allí de forma provechosa (especialmente en Venecia, Nápoles, Roma y

ta de los espectáculos. Las polémicas teatrales en las que se vio involucra-

de *master of orchestra*, el cual comportaba la responsabilidad artística direc-

obras de estilo italiano y sobre libreto italiano, siendo nombrado en el cargo

el músico tuvo que gastar todas sus energías en el teatro, componiendo

pues de algunos meses de permanencia en la corte alemana de Hannover,

En Inglaterra, donde Haendel se trasladó a finales del año 1710, des-

consolidará su propia acción a un género típico de la Iglesia luterana.

como ya se ha visto, al Bach de la *Johannes-Passion* con la cual Haendel

Telemann (1716), Mattheson (1718) y Stöelzel (1720) —, que condicionan-

bía sido ya armonizado por K. Keiser y lo será también, entre otros, por

1716 y así llamada «del poeta Barthold H. Brockes», cuyo famoso texto ha-

abre un parentesis, pero un tanto significativa — escrita para Hamburgo en

melodrama. Mientras tanto se dice de la *Passion «nach Brockes»*, obra que

surdas vicisitudes que lo habían transformado en una equívoca réplica del

dicho, de una renovación en clave religiosa y espiritual después de las ab-

vislumbre en el al primer artífice de un resurgimiento del oratorio, mejor

*surrección*, 1708) no tendrán una aceptación inmediata ni permitirán que se

(*El triunfo del tiempo y del desengano*, 1707) y *La Resurrección* (*La Re-*

dos. Sus oratorios del período romano, *El triunfo del tiempo y del desengano*

cias más antiguas las vivas y actuales de los músicos de la Arcadia ya cita-

mo Carissimi, Stradella, Giovanni Bononcini, añadiendo a estas experien-

por él en Hamburgo en 1704 con una *Johannes-Passion*. Seguramente, en

mera vez la cantata de cámara y el oratorio, género este último ya iniciado

sandro a su contemporáneo Domenico Scarlatti, y en Italia abordo por pri-

strumentales de los maestros italianos, desde Corelli a Pasquini, desde Ales-

Florenca) entre 1706 y 1710, sacando partido de las prácticas vocales e ins-

ta (entre 1706 y 1710, sacando partido de las prácticas vocales e ins-

operísticas se sitúan en Hamburgo con *Almira* (1705) sobre texto n-

pero con un claro origen — y el fenómeno se repite en el campo n-

la *Agrippina*, una representada en Florencia en 1707 (con el título

*stesso è la maggior gloria*), la otra en Venecia en 1709; esta última

libreto del cardenal Vincenzo Grimani (propietario de varios teatros

nos), que, condenando los vicios de la corte imperial, satirizaba

metafórica el despotismo de los políticos y la corrupción de la co-

ficie de Clemente XI.

Se ha visto ya en qué consiste la tipología que distingue la ope-

hana de la forma en que fue practicada también por Haendel, sobr-

se se puede afirmar que el compositor alemán, aun amoldándose

delo estilístico de moda, intentó inmediatamente seguir el camin-

peración de los convencionalismos. Se ha deducido muy precipi-

que el melodrama de Haendel consista simplemente, y sin diti-

sus contemporáneos, en lecciones de artes unidas entre sí por re-

que la forma habitual utilizada para organizar el material temát-

— la forma *col da capo* — acabó por desdramatizar las situaciones:

por el libreto. En realidad, el arte *col da capo* tiene en el camp-

función análoga a la que tendrá en la época de los «grandes clási-

ma-sonata, aplicada sin discriminación a los principales conjuntos

tales, de cámara y sinfónicos, sin que esto fuera motivo de esc-

reto de polémica. La «teoría de los afectos» guiaba aquella forma-

las lógicas conclusiones expresivas, citándose al texto y a la pa-

manera inconcebible en la operística decimonónica, en la cual n-

de Bach, que había desarrollado los conocimientos musica-  
la en la intimidad y como autodidacta, Haendel había encon-  
o honrado en Friedrich Wilhelm Zachow, que entre 1693 y  
cuanto era necesario. De familia acomodada (el padre había  
servicio de los duques de Sajonia-Weissenburg), Haendel pu-  
12) a la universidad (Bach, al contrario, había tenido que re-  
o muchas de sus energías para poder encauzar a sus hijos  
retores), pero dejó en breve la Facultad de Derecho para  
mburgo, donde en el teatro de la ópera local hizo represen-  
; todas con libreto alemán. Cuando fue a Italia, Haendel vi-  
a provechosa (especialmente en Venecia, Nápoles, Roma y  
1706 y 1710, sacando partido de las prácticas vocales e ins-  
los maestros italianos, desde Corelli a Pasquini, desde Ales-  
temporáneo Domenico Scarlatti, y en Italia abordó por pri-  
tata de cámara y el oratorio, género este último ya iniciado  
urgo en 1704 con una *Johannes-Passion*. Seguramente, en  
había enterado de la existencia de las obras de autores co-  
Stradella, Giovanni Bononcini, añadiendo a estas experien-  
as las vivas y actuales de los músicos de la Arcadia ya cita-  
s del período romano, *Il trionfo del tempo e del disinganno*  
*tempo y del desengano*, 1707) y *La Ressurrezione* (*La Re-*  
3) no tendrán una aceptación inmediata ni permitirán que se  
al primer artífice de un resurgimiento del oratorio, mejor  
enovación en clave religiosa y espiritual después de las ab-  
es que lo habían transformado en una equivocada réplica del  
entras tanto se dice de la *Passion «nach Brookes»*, obra que  
sis, pero un tanto significativa —escrita para Hamburgo en  
ida «del poeta Barthold H. Brookes», cuyo famoso texto ha-  
onizado por R. Keiser y lo será también, entre otros, por  
5), Mattheson (1718) y Stözel (1720)—, que condicionará,  
visto, al Bach de la *Johannes-Passion* con la cual Haendel  
propia afección a un género típico de la Iglesia luterana.  
a, donde Haendel se trasladó a finales del año 1710, des-  
s meses de permanencia en la corte alemana de Hannover,  
que gastar todas sus energías en el teatro, componiendo  
italiano y sobre libreto italiano, siendo nombrado en el cargo  
faculos. Las polémicas teatrales en las que se vio involucra-

do más de una vez, amenazándole con comprometer su carrera, no le im-  
pidieron seguir escribiendo melodramas hasta 1741; pero ya en 1732 había  
tomado la curiosa iniciativa de introducir el oratorio en las temporadas ha-  
bituales de ópera. El King's Theatre y el Covent Garden se convirtieron así  
en los lugares preferidos para la representación de un género musical al cual  
se le habría querido dar un carácter edificante y no mundano. A diferencia  
del melodrama que Haendel siguió cultivando en italiano, el oratorio adqui-  
ría una forma lingüística inglesa a punto de convertirse, mas adelante, en  
un producto nacional típico, igualmente y, sobre todo, cuando al cambiar su  
rumbo original se quiso adornarlo con argumentos mitológicos o, *tout court*,  
profanos; y Haendel supo prestarse admirablemente al juego.  
El primero de los cauces productivos de Haendel es, por consiguiente,  
el melodrama, entendido bajo un concepto que había hecho de él un pro-  
ducto típico de la cultura italiana, pero también como vía segura de comu-  
nicación internacional: en esa época sólo la ópera alemana de Hamburgo y  
la *tragédie-lyrique* de París lograbán levantar una sólida barrera de defensa  
contra la invasión del melodrama italiano que se puso de moda en todas las  
cortes, con una reglamentación interna bien codificada. Las primeras obras  
operísticas se sitúan en Hamburgo con *Almira* (1705) sobre texto alemán,  
pero con un claro origen —y el fenómeno se repite en el campo musical—  
en los ambientes venecianos; de las otras tres obras hamburguesas no que-  
da más que el libreto. Dos son las obras del período italiano: el *Rodrigo* y  
la *Agripina*, una representada en Florencia en 1707 (con el título *Vincer se*  
*stesso è la maggior gloria*), la otra en Venecia en 1709; esta última sobre un  
libreto del cardenal Vicenzo Grimani (propietario de varios teatros veneci-  
nos), que, condenando los vicios de la corte imperial, satirizaba de forma  
metáforica el despotismo de los políticos y la corrupción de la corte ponti-  
ficia de Clemente XI.

Se ha visto ya en qué consiste la tipología que distingue la ópera a la ita-  
liana de la forma en que fue practicada también por Haendel, sobre cuya ba-  
se se puede afirmar que el compositor alemán, aun amoldándose a un mo-  
delo estilístico de moda, intentó inmediatamente seguir el camino de la su-  
peración de los convencionalismos. Se ha deducido muy precipitadamente  
que el melodrama de Haendel consistía simplemente, y sin diferencias de  
sus contemporáneos, en lecciones de arias unidas entre sí por recitativos y  
que la forma habitual utilizada para organizar el material temático del aria  
—la forma *col da capo*— acabó por desdramatizar las situaciones inspiradas  
por el libreto. En realidad, el aria *col da capo* tiene en el campo vocal una  
función análoga a la que tendrá en la época de los «grandes clásicos», la for-  
ma-sonata, aplicada sin discriminación a los principales conjuntos instrumen-  
tales, de cámara y sinfónicos, sin que esto fuera motivo de escándalo y ob-  
jeto de polémica. La «teoría de los afectos» guiaba aquella forma vocal hacia  
las lógicas conclusiones expresivas, ciniéndose al texto y a la palabra de una  
manera inconcebible en la operística decimonónica, en la cual no será la pa-

Libreto de Vincenzo Grimani — 3 actos, 54 escenas, 41 números — primera representación: Venecia, teatro S. Giovanni Grisostomo, 26 de diciembre de 1709.

## AGRIPINA

completar el cuadro de cada una de las óperas: partitura a la que se refieren, la función vocal y otros datos de utilidad para en este también los escasos ariosos y arietas), los números musicales de la En el esquema indicamos el número de arias (por comodidad se han incluido equilibradas, y lo mismo ocurre con los papeles secundarios o los demás. y la «prima donna»); las dos primeras partes deben estar perfectamente ban la relación entre los distintos cantantes (en primer lugar, el soprano-mente condicionada por la necesidad de respetar las jerarquías que regulada-estructura de cada uno de los melodramas resulta extremadamente diferente. Consideremos, por ejemplo, cuatro muestras cronológicamente diferentes, castrados o no, que condicionaba las elecciones, tanto del libretista como del músico.

Una casística ensayada por Chrysanther calcula en total en la producción operística de Haendel 1.150 arias solísticas, 74 duetos, 6 tercetos y 3 cuartetos. El solista, por consiguiente, va a dominar el campo, y el hecho se explica también por el alto grado de virtuosismo alcanzado por los cantantes, castrados o no, que condicionaba las elecciones, tanto del libretista como del músico.

- I. 1711-1715. Cinco óperas, entre ellas *Rinaldo* (1711) y *Il pastor fido* (*El pastor fiel*) (1712, de la cual Haendel preparó otras dos versiones en 1734).
- II. 1720-1728. Trece óperas, entre ellas *Radamisto* (1720), *Julio César* y *Tamerlano* (1724), *Rodelinda* (1725), *Admeto* (1727) y *Siroe y Polixeno* (1728).
- III. 1729-1733. Seis óperas, entre ellas *Lotario* (1729), *Ezio* (1732) y *Orlando* (1733).
- IV. 1734-1737. Siete óperas, entre ellas *Ariana* (1734), *Ariodante y Alcina* (1735) y *Berenice* (1737).
- V. 1738-1741. Cuatro óperas, entre ellas *Jerges* (1738) y *Deidamia* (1741, última ópera de Haendel).

Todos operativos:

libra, sino la situación dramática la que sugeriría el planteamiento del discurso. Treinta años duró la parábola operística haendeliana en Inglaterra, sin contar los *musques* (el magnífico *Acts and Galateia*, del cual Haendel hizo dos versiones), las «pastiches» y alguna música escénica; son 35 las óperas sobre libretos de autores como Rollé, Salvi, Haym, a veces modificando ortoginales de Metastasio y Zeno. En ese contexto se pueden contar cinco pe-

Arias: 35

7 Agripina (núms. 4, 9, 16, 20, 27, 31 y 34)  
7 Popea (núms. 11, 12, 17, 21, 23, 25 y 28)  
5 Claudio (núms. 13, 14, 19, 30 y 34)  
5 Nerón (núms. 1, 5, 26, 33 y 37)  
5 Otón (núms. 10, 22, 24, 32 y 35)

2 Palas (núms. 2 y 28)  
2 Narciso (núms. 3 y 29)

1 Lesbos (núm. 7)  
1 Juno (núm. 39)

Tercetos · 1 (núm. 15)

Cuartetos · 1 (núm. 6)

Coros (de solistas) · 3 (núms. 8, 18 y 41)

Además, cinco piezas instrumentales: sinfonía de ópera (núm. 6/a), *Overture* para el acto II, *Prélude* (núm. 17/a) y mero 40). Sólo un recitativo obligado frente a 60 secos.

JULIO CÉSAR

Libreto de Nicola Haym — 3 actos, 32 escenas, 40 números representación: Londres, teatro Haymarket, 20 de febrero

Arias: 33

8 César (núms. 2, 3, 9, 14, 18, 25, 33 y 34)  
8 Cleopatra (núms. 6, 10, 13, 17, 24, 27, 30 y 31)  
5 Cornelia (núms. 4, 11, 19, 22 y 38)  
5 Pompeyo Sexto (núms. 5, 12, 23, 29 y 35)  
4 Ptolomeo (núms. 7, 21, 28 y 31)  
3 Aquiles (núms. 15, 20 y 30)

Duetos: 2

(núms. 16 y 39)

Además, cuatro piezas instrumentales: *Overture* y tres sinfonías, escena 2, y última escena con una *Marche*); vos obligados (núms. 8, 33 y 36) y cuatro secos.

ARIODANTE

Libreto de Antonio Salvi (rev. Paolo Rollé) — 3 actos, 25 números — primera representación: Londres, Covent Garden de 1735.

situación dramática la que sugeriría el planteamiento del  
 os duró la parábola operística haendeliana en Inglaterra, sin  
*squas* (el magnífico *Acts and Galatea*, del cual Haendel hizo  
 las «pastiches» y alguna música escénica; son 35 las óperas  
 de autores como Rollé, Salvi, Haym, a veces modificando ori-  
 tástico y Zeno. En ese contexto se pueden contar cinco pe-  
 vos:

15. Cinco óperas, entre ellas *Rinaldo* (1711) y *Il pastor fido*  
*(El pastor fiel)* (1712, de la cual Haendel preparó otras  
 dos versiones en 1734).
28. Trece óperas, entre ellas *Radamisto* (1720), *Julio Cé-*  
*sar y Tamiramo* (1724), *Rodelinda* (1725), *Admeto*  
*(1727)* y *Siroe y Ptolomeo* (1728).
33. Seis óperas, entre ellas *Lotario* (1729), *Ezio* (1732) y *Al-*  
*Orlando* (1733).
37. Siete óperas, entre ellas *Artana* (1734), *Arradante y Al-*  
*cina* (1735) y *Berenice* (1737).
41. Cuatro óperas, entre ellas *Jerges* (1738) y *Deidamia*  
*(1741, última ópera de Haendel).*

tica ensayada por Chrysander calcula en total en la produc-  
 i de Haendel 1.150 arias solísticas, 74 duetos, 6 tercetos y  
 I solista, por consiguiente, va a dominar el campo, y el hecho  
 bien por el alto grado de virtuosismo alcanzado por los can-  
 tos o no, que condicionaba las elecciones, tanto del libretista  
 co.  
 nos, por ejemplo, cuatro muestras cronológicamente diferen-  
 ructura de cada uno de los melodramas resulta extremada-  
 nada por la necesidad de respetar las jerarquías que regula-  
 entre los distintos cantantes (en primer lugar, el soprani-  
 «ma»); las dos primeras partes deben estar perfectamente  
 lo mismo ocurre con los papeles secundarios o los demás.  
 indicamos el número de arias (por comodidad se han incluido  
 en los escasos artosos y artetas), los números musicales de la  
 que se refieren, la función vocal y otros datos de utilidad para  
 uadro de cada una de las óperas:

Vicenzo Grimani—3 actos, 54 escenas, 41 números—: pri-  
 itación: Venecia, teatro S. Giovanni Grisostomo, 26 de di-  
 09.

Libreto de Nicola Haym—3 actos, 32 escenas, 40 números—: primera  
 representación: Londres, teatro Haymarket, 20 de febrero de 1724.

JULIO CÉSAR

Además, cinco piezas instrumentales: sinfonía de obertura, Fantaría  
 (núm. 6/a), *Overture* para el acto II, *Prélude* (núm. 17/a) y Ballet (nú-  
 mero 40). Sólo un recitativo obligado frente a 60 secos.

- Arias: 35
- 7 Agripina (núms. 4, 9, 16, 20, 27, 31 y 38)
  - 7 Popea (núms. 11, 12, 17, 21, 23, 25 y 36)
  - 5 Claudio (núms. 13, 14, 19, 30 y 34)
  - 5 Nerón (núms. 1, 5, 26, 33 y 37)
  - 5 Otón (núms. 10, 22, 24, 32 y 35)
  - 2 Palas (núms. 2 y 28)
  - 2 Narciso (núms. 3 y 29)
  - 1 Lesbos (núm. 7)
  - 1 Juno (núm. 39)
  - 1 Tercetos
  - 1 (núm. 15)
  - 1 Cuartetos
  - 1 (núm. 6)
  - 3 Coros (de solistas)
  - 3 (núms. 8, 18 y 41)

Libreto de Antonio Salvi (rev. Paolo Rollé)—3 actos, 25 escenas, 43 nú-  
 meros—: primera representación: Londres, Covent Garden, 8 de junio  
 de 1735.

ARIODANTE

Además, cuatro piezas instrumentales: *Overture* y tres sinfonías (acto II,  
 escena 2, acto III, escena 2, y última escena con una *Marche*); tres recitati-  
 vos obligados (núms. 8, 33 y 36) y cuatro secos.

- Arias: 33
- 8 César (núms. 2, 3, 9, 14, 18, 25, 33 y 34)
  - 8 Cleopatra (núms. 6, 10, 13, 17, 24, 27, 32 y 37)
  - 5 Cornelia (núms. 4, 11, 19, 22 y 38)
  - 5 Pompeyo Sexto (núms. 5, 12, 23, 29 y 35)
  - 4 Ptolomeo (núms. 7, 21, 28 y 31)
  - 3 Aquiles (núms. 15, 20 y 30)
  - 2 Duetos: 2
  - (núms. 16 y 39)

La distribución simétrica del material musical está en la base de esta concepción del melodrama; aparentemente se diría que no ha cambiado nada en el curso de los treinta años que separan *Agrippina de Jeryes*. En realidad no es así: el tipo de melodrama instaurado por Alejandro Scarlati (al cual se adapta *Agrippina*) ha sido ampliamente superado con el transcurso del tiempo, aunque la presencia de un servo en *Jeryes* (Elviro) con un papel cómico hace pensar en la ópera veneciana del siglo XVII (y es la primera vez que esto ocurre en un melodrama haendeliano). Por ejemplo, el tipo de aria *col da capo* sufre aquí una violenta derrota (aunque algunas piezas sigan el esquema formal) en favor de una ópera que anuncia el clima de galanteo en este clima antiheroico se haya consolidado en seguida al principio con la más famosa de las páginas haendelianas (el citado *Largo*, que en realidad es un *largo*), precedida de un recitativo acompañado (el único de toda la obra)

Además, tres piezas instrumentales: *Ouverture* y dos sinfonías (núms. 2 y 40). Un recitativo acompañado (núm. 1a) y 48 secos.

- Coros: 4 (núms. 11, 31, 47 y 50)
- Duetos: 5 (núms. 3, 5, 26, 37 y 46)
- 2 Ariodante (núms. 12 y 44)
- 4 Elviro (núms. 14, 20, 23 y 36)
- 6 Amastre (núms. 10, 16, 19, 21, 29 y 45)
- 6 Arsamante (núms. 7, 17, 30, 32, 33 y 43)
- 6 Atalanta (núms. 6, 18, 22, 25, 34 y 41)
- 7 Romilda (núms. 4, 9, 17, 28, 38, 39 y 49)
- 42 y 48).

—La sombra que nunca existió— (núms. 8, 13, 27, 35, 7 *Jeryes* (núms. 1b: es el famoso *Largo* «Omnia mai fu»

Libreto de Niccolò Minato — 3 actos, 41 escenas, 50 números — primera representación: Londres, Kings Theatre, 15 de abril de 1738.

JERYES

- Coros: 2 (núms. 41 y 43)
- Duetos: 5 (núms. 6, 14, 16, 38 y 40)
- 3 Dalinda (núms. 3, 12 y 21)
- 3 Lurcario (núms. 11, 19 y 25)
- 3 El Rey (núms. 8, 23 y 34)
- 4 Polixeno (núms. 4, 10, 22 y 32)
- 6 Ariodante (núms. 5, 9, 18, 20, 30 y 37)
- 9 Ginebra (núms. 1, 2, 7, 24, 27, 31, 33, 35 y 39)

El hecho de que Haendel no hubiese tenido de ningún modo de crear melodramas sobre la base de un modelo único preestablecido en un lugar común absurdamente repetido en demasíados escritos de historia musical) está también demostrado, por citar otro ejemplo en 1727 Haendel había obtenido la nacionalidad inglesa y ésta era *sine qua non* para conseguir la dirección del teatro más importante de la gran institución londinense está fuertemente caracterizado por la gran institución londinense esta fuertemente caracterizada del teatro francés, buscada por Haendel casi para compensar el crítico que atravesaba en los años inmediatamente anteriores a su llegada a Inglaterra.

Además, tres piezas instrumentales: *Ouverture* y dos sinfonías (núms. 2 y 40). Un recitativo acompañado (núm. 1a) y 48 secos.

La distribución simétrica del material musical está en la base de esta concepción del melodrama; aparentemente se diría que no ha cambiado nada en el curso de los treinta años que separan *Agrippina de Jeryes*. En realidad no es así: el tipo de melodrama instaurado por Alejandro Scarlati (al cual se adapta *Agrippina*) ha sido ampliamente superado con el transcurso del tiempo, aunque la presencia de un servo en *Jeryes* (Elviro) con un papel cómico hace pensar en la ópera veneciana del siglo XVII (y es la primera vez que esto ocurre en un melodrama haendeliano). Por ejemplo, el tipo de aria *col da capo* sufre aquí una violenta derrota (aunque algunas piezas sigan el esquema formal) en favor de una ópera que anuncia el clima de galanteo en este clima antiheroico se haya consolidado en seguida al principio con la más famosa de las páginas haendelianas (el citado *Largo*, que en realidad es un *largo*), precedida de un recitativo acompañado (el único de toda la obra)

y seguida de un recitativo seco interrumpido por una *sinfonia*. El músico hubiese querido revelar rápidamente al público el «programa» de *Jeryes*. Esa ambientación antiheroica, por lo demás, habría firmado en las dos obras siguientes, y en las últimas, *Himeneo* y *Balada-óperas* posteriores a la *Opera del mendigo* (1728), de Joffe, cantaba también el escenario áulico del melodrama. Un tiempo, pero también un símbolo de crisis y de la necesidad de reforma.

El hecho de que Haendel no hubiese tenido de ningún modo de crear melodramas sobre la base de un modelo único preestablecido en un lugar común absurdamente repetido en demasíados escritos de historia musical) está también demostrado, por citar otro ejemplo en 1727 Haendel había obtenido la nacionalidad inglesa y ésta era *sine qua non* para conseguir la dirección del teatro más importante de la gran institución londinense esta fuertemente caracterizado por la gran institución londinense esta fuertemente caracterizada del teatro francés, buscada por Haendel casi para compensar el crítico que atravesaba en los años inmediatamente anteriores a su llegada a Inglaterra.

Además, tres piezas instrumentales: *Ouverture* y dos sinfonías (núms. 2 y 40). Un recitativo acompañado (núm. 1a) y 48 secos.

La distribución simétrica del material musical está en la base de esta concepción del melodrama; aparentemente se diría que no ha cambiado nada en el curso de los treinta años que separan *Agrippina de Jeryes*. En realidad no es así: el tipo de melodrama instaurado por Alejandro Scarlati (al cual se adapta *Agrippina*) ha sido ampliamente superado con el transcurso del tiempo, aunque la presencia de un servo en *Jeryes* (Elviro) con un papel cómico hace pensar en la ópera veneciana del siglo XVII (y es la primera vez que esto ocurre en un melodrama haendeliano). Por ejemplo, el tipo de aria *col da capo* sufre aquí una violenta derrota (aunque algunas piezas sigan el esquema formal) en favor de una ópera que anuncia el clima de galanteo en este clima antiheroico se haya consolidado en seguida al principio con la más famosa de las páginas haendelianas (el citado *Largo*, que en realidad es un *largo*), precedida de un recitativo acompañado (el único de toda la obra)

Además, tres piezas instrumentales: *Ouverture* y dos sinfonías (núms. 2 y 40). Un recitativo acompañado (núm. 1a) y 48 secos.

- Coros: 4 (núms. 11, 31, 47 y 50)
- Duetos: 5 (núms. 3, 5, 26, 37 y 46)
- 2 Ariodante (núms. 12 y 44)
- 4 Elviro (núms. 14, 20, 23 y 36)
- 6 Amastre (núms. 10, 16, 19, 21, 29 y 45)
- 6 Arsamante (núms. 7, 17, 30, 32, 33 y 43)
- 6 Atalanta (núms. 6, 18, 22, 25, 34 y 41)
- 7 Romilda (núms. 4, 9, 17, 28, 38, 39 y 49)
- 42 y 48).

—La sombra que nunca existió— (núms. 8, 13, 27, 35, 7 *Jeryes* (núms. 1b: es el famoso *Largo* «Omnia mai fu»

Libreto de Niccolò Minato — 3 actos, 41 escenas, 50 números — primera representación: Londres, Kings Theatre, 15 de abril de 1738.

JERYES

- Coros: 2 (núms. 41 y 43)
- Duetos: 5 (núms. 6, 14, 16, 38 y 40)
- 3 Dalinda (núms. 3, 12 y 21)
- 3 Lurcario (núms. 11, 19 y 25)
- 3 El Rey (núms. 8, 23 y 34)
- 4 Polixeno (núms. 4, 10, 22 y 32)
- 6 Ariodante (núms. 5, 9, 18, 20, 30 y 37)
- 9 Ginebra (núms. 1, 2, 7, 24, 27, 31, 33, 35 y 39)

El hecho de que Haendel no hubiese tenido de ningún modo de crear melodramas sobre la base de un modelo único preestablecido en un lugar común absurdamente repetido en demasíados escritos de historia musical) está también demostrado, por citar otro ejemplo en 1727 Haendel había obtenido la nacionalidad inglesa y ésta era *sine qua non* para conseguir la dirección del teatro más importante de la gran institución londinense esta fuertemente caracterizado por la gran institución londinense esta fuertemente caracterizada del teatro francés, buscada por Haendel casi para compensar el crítico que atravesaba en los años inmediatamente anteriores a su llegada a Inglaterra.

Además, tres piezas instrumentales: *Ouverture* y dos sinfonías (núms. 2 y 40). Un recitativo acompañado (núm. 1a) y 48 secos.

La distribución simétrica del material musical está en la base de esta concepción del melodrama; aparentemente se diría que no ha cambiado nada en el curso de los treinta años que separan *Agrippina de Jeryes*. En realidad no es así: el tipo de melodrama instaurado por Alejandro Scarlati (al cual se adapta *Agrippina*) ha sido ampliamente superado con el transcurso del tiempo, aunque la presencia de un servo en *Jeryes* (Elviro) con un papel cómico hace pensar en la ópera veneciana del siglo XVII (y es la primera vez que esto ocurre en un melodrama haendeliano). Por ejemplo, el tipo de aria *col da capo* sufre aquí una violenta derrota (aunque algunas piezas sigan el esquema formal) en favor de una ópera que anuncia el clima de galanteo en este clima antiheroico se haya consolidado en seguida al principio con la más famosa de las páginas haendelianas (el citado *Largo*, que en realidad es un *largo*), precedida de un recitativo acompañado (el único de toda la obra)

El hecho de que Haendel no hubiese tenido de ningún modo la intención de crear melodramas sobre la base de un modelo único preestablecido (es éste un lugar común absurdamente repetido en demasiados escritos de su- dohistoria musical) está también demostrado, por citar otro ejemplo, por to- do lo que hizo al principio de su primera gestión en el Covent Garden. Sólo en 1727 Haendel había obtenido la nacionalidad inglesa y ésta era la *conditio sine qua non* para conseguir la dirección del teatro más importante de la ciu- dad, dirección que finalmente le fue confiada en 1734 (y que conservó hasta 1737 para recuperarla en los años 1742-1759), sin que el compositor siguie- ra empeñándose en escribir obras propias. Pues bien, el primer impacto con la gran institución londinense está fuertemente caracterizado por la influen- cia del teatro francés, buscada por Haendel casi para compensar el momen- to crítico que atravesaba en los años inmediatamente anteriores con las ópe- ras de «estilo italiano», cuando el público había preferido en su lugar a Arto- ras, Giovanni Bononcini y Porpora. El período atravesado se resume en dos óperas representadas en 1735: la citada *Arnoldante y Alcina* (que con la ópe- ra italiana inmediatamente anterior, *Orlando*, constituyen una especie de tríptico en el estilo arroso). La razón fundamental de la adaptación haende- liana a los módulos de la escuela parisiense, normalmente poco escuchada al otro lado de las fronteras de Francia, se debe a la presencia en el Covent Garden, justamente bajo la dirección de Haendel, de Marie Sallé, la ballari- na más importante de la época (junto con la Camargo), para la cual el autor del *Messiah* escribió expresamente una especie de *masque*, mezcla de bai- le, pantomimas y arias, con el título nunca más apropiado y obvio que el *Terp- sicle* (la musa de la danza), como prólogo a una tercera versión de la ópera *Il pastor fido*. La Sallé fue después intérprete del pastiche haendeliano *Ores- tes* y luego de *Arnoldante y Alcina*, óperas que preven largas intervenciones bailadas.

El hecho de que Haendel no hubiese tenido de ningún modo la intención de crear melodramas sobre la base de un modelo único preestablecido (es éste un lugar común absurdamente repetido en demasiados escritos de su- dohistoria musical) está también demostrado, por citar otro ejemplo, por to- do lo que hizo al principio de su primera gestión en el Covent Garden. Sólo en 1727 Haendel había obtenido la nacionalidad inglesa y ésta era la *conditio sine qua non* para conseguir la dirección del teatro más importante de la ciu- dad, dirección que finalmente le fue confiada en 1734 (y que conservó hasta 1737 para recuperarla en los años 1742-1759), sin que el compositor siguie- ra empeñándose en escribir obras propias. Pues bien, el primer impacto con la gran institución londinense está fuertemente caracterizado por la influen- cia del teatro francés, buscada por Haendel casi para compensar el momen- to crítico que atravesaba en los años inmediatamente anteriores con las ópe- ras de «estilo italiano», cuando el público había preferido en su lugar a Arto- ras, Giovanni Bononcini y Porpora. El período atravesado se resume en dos óperas representadas en 1735: la citada *Arnoldante y Alcina* (que con la ópe- ra italiana inmediatamente anterior, *Orlando*, constituyen una especie de tríptico en el estilo arroso). La razón fundamental de la adaptación haende- liana a los módulos de la escuela parisiense, normalmente poco escuchada al otro lado de las fronteras de Francia, se debe a la presencia en el Covent Garden, justamente bajo la dirección de Haendel, de Marie Sallé, la ballari- na más importante de la época (junto con la Camargo), para la cual el autor del *Messiah* escribió expresamente una especie de *masque*, mezcla de bai- le, pantomimas y arias, con el título nunca más apropiado y obvio que el *Terp- sicle* (la musa de la danza), como prólogo a una tercera versión de la ópera *Il pastor fido*. La Sallé fue después intérprete del pastiche haendeliano *Ores- tes* y luego de *Arnoldante y Alcina*, óperas que preven largas intervenciones bailadas.

En simétrica del material musical está en la base de esta con- drama; aparentemente se diría que no ha cambiado nada en treinta años que separan *Agripina de Jeryes*. En realidad no es melodrama instaurado por Alejandro Scarlati (al cual se ha sido ampliamente superado con el transcurso del tem- esencia de un sietvo en *Jeryes* (Elviro) con un papel cómico la ópera veneciana del siglo XVII (y es la primera vez que un melodrama haendeliano). Por ejemplo, el tipo de aria col- ni una violenta derrota (aunque algunas piezas sigan el es- i el estilo rococó. Y es muy significativo el hecho de que rónico se haya consolidado en seguida al principio con la más igitas haendelianas (el citado *Largo*, que en realidad es un dida de un recitativo acompañado (el único de toda la obra)

piezas instrumentales: *Overture* y dos sinfonías (núms. 2

(núms. 11, 31, 47 y 50)

(núms. 3, 5, 26, 37 y 46)

2 *Arrodante* (núms. 12 y 44)

4 *Elviro* (núms. 14, 20, 23 y 36)

6 *Amastre* (núms. 10, 16, 19, 21, 29 y 45)

6 *Arsamente* (núms. 7, 17, 30, 32, 33 y 43)

6 *Atalanta* (núms. 6, 18, 22, 25, 34 y 41)

7 *Romilda* (núms. 4, 9, 17, 28, 38, 39 y 49)

42 y 48).

7 *Jeryes* (núms. 1b: es el famoso *Largo* «*Omnia mai fu*»

—La sombra que nunca existió—) (núms. 8, 13, 27, 35,

ficcolo Minato—3 actos, 41 escenas, 50 números—: pri-

acción: Londres, King's Theatre, 15 de abril de 1738.

(núms. 41 y 43)

(núms. 6, 14, 16, 38 y 40)

3 *Dalmida* (núms. 3, 12 y 21)

3 *Lurcario* (núms. 11, 19 y 25)

3 *El Rey* (núms. 8, 23 y 34)

4 *Polixeno* (núms. 4, 10, 22 y 32)

6 *Arrodante* (núms. 5, 9, 18, 20, 30 y 37)

9 *Ginebra* (núms. 1, 2, 7, 24, 27, 31, 33, 35 y 39)

El otro aspecto más significativo de la música haendeliana se da en los oratorios, el género que el compositor renovó, después de las experiencias romanas intermitentes, en 1732, con *Esther*, refundición del *masque* llamado *Hamán and Mordecai* (1720). Inmediatamente vinieron otros dos «dramas sacros»: *Deborah y Athalia*; más adelante, después de un intervalo operístico de algunos años, los dos grandiosos retablos bíblicos de *Saul* y de *Israel in Egypt* (1739), en los cuales el coro es el protagonista absoluto, entonando los textos, ya sea en un estilo de iglesia arcaizante (sobre el modelo del *anthem* tradicional inglés), ya sea según módulos operísticos, o lanzándose en las precipitadas o procesionales peroraciones corales, densas y potentes, estructuradas en polifonías bien articuladas en el estilo de la fuga o doble fuga, con las cuales Haendel aseguró gran parte de su fama, y en las cuales creía ver reencarnadas las *turbae* protagonistas de los grandes acontecimientos bíblicos.

En 1741 surge *El Mesías*, que en seguida se le escapó de las manos a su autor y entró en la leyenda y en el mito. Dolido con la opinión pública inglesa, después de haberse entregado por entero a la causa del teatro, Haendel había decidido abandonar Inglaterra y se había ido a Dublín, llevándose consigo la partitura del *Mesías*, escrita en tres semanas, según la increíble y legendaria rapidez que caracterizaba su capacidad artística.

El autor del texto, Charles Jennes, utilizó pasajes de la Biblia y del *Prayer Book* (*Libro de oraciones*) ordinario y dividió la obra en tres partes dedicadas al nacimiento de Cristo, a su pasión, muerte y resurrección, respectivamente, y a ojeada tan breve como profunda sobre el destino del cristianismo y la evolución del pensamiento mesiánico. La composición consta de 52 números, divididos así: 16 arias, 1 dueto, 8 recitativos acompañados y 5 en secos, 21 coros, 1 *Sinfonía pastoral*: todo precedido de una *ouverture* en el estilo francés y bipartita (grave-allegro-moderato). Las tres partes o actos están concebidos en el espíritu de la cantata, pero la modesta presencia del recitativo seco hace pensar no tanto en la cantata de tipo alemán como en el *anthem* inglés, una vez más. En el ámbito de las dos primeras partes es posible entrever divisiones posteriores, de tal forma que el esquema general del *Mesías* puede resumirse como sigue:

Overture

Parte I

- a) Profecías sobre la venida del Cristo (núms. 1-16)
  - b) Nacimiento de Cristo (núms. 7-16)
  - c) La noche santa de Belén (núms. 7-16)
  - d) La importancia de este acontecimiento (núms. 16-19)
- La redención (núms. 20-42)
- a) Pasión (núms. 20-26)
  - b) Muerte (núms. 27-29)
  - c) Resurrección y ascensión (núms. 27-29)
  - d) Difusión del mensaje cristiano (núms. 27-29)
- el célebre *Alléluia* —Aleluya—
- La función del cristianismo en el mundo (núms. 43-52)

Parte III

De una manera brillante y casi nunca dolorosa, ingenua y sencilla, la presentación del drama del cristianismo, a través de la función del *Mesías*—se desarrolla privando al efecto, la fascinación del diálogo, suprimiendo la presencia de los personajes, en un modo, en cierto modo, haga participar a los espectadores. Haendel ha querido dar por descontada la figura de la humanidad, la presentación del drama del cristianismo, a través del discurso bíblico, aquí congelado en citas, en un desarrollo de la figura del Evangelista—, sino en secciones o segmentos únicamente ordenadas y con escasísimas intervenciones del recitativo. No es el gran retablo unitario que permite salirse del tema y entender el tiempo y de la historia. A la humana, dramática y personal de un Bach se opone, por consiguiente, una alegoría fuera del tiempo y de la historia, una visión haendeliana con un cierto sentido crítico, transmutación dogmática superpuesta al sentir individual y por tanto en la medida en que el dogma se identifica con la moral de las páginas es intensísima, en otras se deja arrastrar de los agentes externos, de un lujo incompatible, tal vez, con el compromiso ideológico (el destino del mensaje cristiano) de la obra. A la vez, se ocupa de

otro aspecto más significativo de la música haendeliana se da en los MS, el género que el compositor renovó, después de las experiencias intermitentes, en 1732, con *Esther*, refundición del *masque* llamada *nan and Mordecai* (1720). Inmediatamente vinieron otros dos «dramas»: *Deborah y Athalia*; más adelante, después de un intervalo de algunos años, los dos grandiosos retablos bíblicos de *Saul* y de *n Egypt* (1739), en los cuales el coro es el protagonista absoluto, en los textos, ya sea en un estilo de iglesia arcaizante (sobre el modo *anthem* tradicional inglés), ya sea según módulos operísticos, o incluso en las precipitadas o procesionales perforaciones corales, densas y estructuradas en polifonías bien articuladas en el estilo de la fuga; fuga, con las cuales Haendel aseguró gran parte de su fama, y en algunos momentos bíblicos.

1741 surge *El Mesias*, que en seguida se le escapó de las manos a su autor y entró en la leyenda y en el mito. Dolido con la opinión pública, después de haberse entregado por entero a la causa del teatro, decidió abandonar Inglaterra y se había ido a Dublín, llevándose la partitura del *Mesias*, escrita en tres semanas, según la información que caracterizaba su capacidad artística. Autor del texto, Charles Jennens, utilizó pasajes de la Biblia y del *Psalm* (*Libro de oraciones*) ordinario y dividió la obra en tres partes de nacimiento de Cristo, a su pasión, muerte y resurrección, respectivamente, y a ojeada tan breve como profunda sobre el destino del cristiano y la evolución del pensamiento mesiánico. La composición consta de 49 números, divididos así: 16 arias, 1 dúo, 8 recitativos acompañados secos, 21 coros, 1 *Sinfonía pastoral*: todo precedido de una *ouverture* en estilo francés y bipartita (grave-allegro-moderato). Las tres partes están concebidas en el espíritu de la cantata, pero la modesta cantata del recitativo seco hace pensar no tanto en la cantata de tipo alemán en el *anthem* inglés, una vez más. En el ámbito de las dos partes es posible entrever divisiones posteriores, de tal forma que el tema general del *Mesias* puede resumirse como sigue:

Ouverture

Parte I

- a) Advencimiento de Cristo (núms. 1-19)
  - a) Profetas sobre la venida del Mesías (núms. 1-6)
  - b) Nacimiento de Cristo (núms. 7-12)
  - c) La noche santa de Belén (núms. 13-15, y la *Sinfonía pastoral = pifa*)
  - d) La importancia de este acontecimiento para la humanidad (núms. 16-19)
- Parte II
- a) Redención (núms. 20-42)
  - a) Pasión (núms. 20-26)
  - b) Muerte (núms. 27-29)
  - c) Resurrección y ascensión (núms. 30-34)
  - d) Difusión del mensaje cristiano (núms. 35-42, y el célebre *Alléluiah*—Aleluya—)
- Parte III
- La función del cristianismo en el mundo (núms. 43-52)

De una manera brillante y casi nunca dolorosa, ingenua y también cargada de humanidad, la presentación del drama del cristianismo— así es, en efecto, la función del *Mesias*— se desarrolla privando al espectador de la fascinación del diálogo, suprimiendo la presencia de los personajes que la historia ha consagrado, renunciando a la aportación de un *historicus*, de un narrador que, en cierto modo, haga partícipes a los espectadores de las vicisitudes. Haendel ha querido dar por descontada la filigrana histórica que se disponía a interpretar y ha preferido subrayar los episodios más notables a través del discurso bíblico, aquí congelado en citas, en un «condensado» espiritual patético y un tanto popular. El desarrollo de la obra fluye no de una forma gradual— como ocurre en las pasiones bachianas guiadas por la figura del Evangelista—, sino en secciones o segmentos unidos unos a otros como los eslabones de una cadena, en secuencias de coros y arias previas— mente ordenadas y con escasísimas intervenciones del recitativo, casi siempre similar al espíritu del arioso. No es el gran retablo unitario, pues, sino que permite salirse del tema y entender el verdadero discurso como una alegoría fuera del tiempo y de la historia. A la visión histórica, humana, dramática y personal de un Bach se opone, por consiguiente, una visión haendeliana con un cierto sentido acrítico, transmisora de una concepción dogmática superpuesta al sentir individual y por tanto edificante sólo en la medida en que el dogma se identifica con la moral. La emoción en muchas páginas es intensísima, en otras se deja arrastrar por la corriente de los agentes externos, de un lujo incompatible, tal vez, con la profundidad del compromiso ideológico (el destino del mensaje cristiano); la emoción obedece seguramente a una inspiración mística, se ocupa seriamente de que



los fieles participan de ella, la hagan suya, pero cuando éstos se artresgan parece que se debilita en el mar del lenguaje sapiente, de la predicación intelectual, de la magia del milagro: es una manifestación, en suma, rica en devoción religiosa, en la cual los sentidos de culpa y de redención se condensan piadosamente en torno a la figura de Cristo, centro del universo. Este paradigma interpretativo y la consiguiente estructura formal se pueden aplicar de un modo más o menos notable a los demás oratorios, entre los cuales citaremos todavía: *Samson* (1743), *Belschazzar* (1745), *Judas Macabaeus* (1747), *Alexander Balus* (1748), *Solomon* (1749), *Theodora* (1750) y *Jephtha* (el último compuesto), en cuyas características individuales no viene al caso detenerse, y de manera análoga deberán considerarse las compositores que, en un proceso de ósmosis entre ópera y oratorio, Haendel introdujo en los teatros ingleses (pero en la forma concertística), adaptando al melodrama mitológico el estilo propio de las *historiae* espirituales: *El «allegro», el «penseroso» y el «Moderato»* (1741), *Semele* (1744) y *Hércules* (1745), a los cuales hay que añadir, por tener unas ciertas afinidades estructurales, la oda *Alexander's Feast* (1736) y la *Oda para la festividad de Santa Cecilia* (1739).

El panorama de la producción vocal de Haendel debe ser completado con numerosas páginas de música sacra (el gran *Te Deum* para la paz de Utrecht, 1713, por ejemplo; salmos, himnos, motetes y unos veinte *antheims*) y con la abundante serie de cantatas (76), de duetos (21) y de tercetos (2), todas ellas composiciones con acompañamiento de bajo continuo y sobre texto italiano (son también italianas otras treinta cantatas con instrumentos), manifestaciones muchas veces magníficas de la vocalidad haendeliana que han nutrido de modelos (como el de A. Stelfani, por ejemplo), pero con una can-

tabilidad original y admirable. En el campo instrumental es abundante el sector de los conciertos, casi todos compuestos después de 1731, y muchas veces considerados como música ocasional o de uso corriente; son ejemplos típicos de ello los conciertos para órgano, 18 de los cuales están publicados en tres series de 6 conciertos cada una (op. 4 y 7, con una serie intermedia sin numerar), concebidos a menudo como intermedios para los oratorios, o bien la música de tipo concertante como la *Watermusic* (*Música sobre el agua*, escrita en 1715 para un séquito real sobre el Támesis y con 21 movimientos) y la *Fireworks music* (*Música para los fuegos artificiales*, escrita en 1749 para celebrar la Paz de Aquisgrán). Pero lo de más valor en este sector son los *Sets concertos* del op. 3, con oboe obligado (publicados en 1734, pero en parte escritos en torno a 1710), y sobre todo los *Doce «concerti grossi»*, escritos en un solo mes, en el otoño de 1739, y publicados un año más tarde, que representaban prácticamente la coronación de todo un período de investigaciones y de brillante florecimiento en el ámbito de una forma ya en los umbrales de su propia decadencia y casi condenada a una muerte segura. El concierto solístico se había impuesto y el concierto «grosso» iba decayendo

La organización y sistematización interna de estas páginas merecen colección, 1720).

La organización y sistematización interna de estas páginas merecen colección, 1720).

La organización y sistematización interna de estas páginas merecen colección, 1720).

La organización y sistematización interna de estas páginas merecen colección, 1720).

La organización y sistematización interna de estas páginas merecen colección, 1720).

La organización y sistematización interna de estas páginas merecen colección, 1720).

La organización y sistematización interna de estas páginas merecen colección, 1720).

La organización y sistematización interna de estas páginas merecen colección, 1720).

La organización y sistematización interna de estas páginas merecen colección, 1720).

La organización y sistematización interna de estas páginas merecen colección, 1720).

La organización y sistematización interna de estas páginas merecen colección, 1720).

en de ella, la hagan suya, pero cuando éstos se arresgan  
 bilita en el mar del lenguaje sapiente, de la predicación in-  
 magna del millagro: es una manifestación, en suma, rica en  
 a, en la cual los sentidos de culpa y de redención se con-  
 niente en torno a la figura de Cristo, centro del universo.  
 ra interpretativo y la consiguiente estructura formal se pue-  
 modo más o menos notable a los demás oratorios, entre  
 los todavía: *Samson* (1743), *Belshazzar* (1745), *Judas Mac-*  
*Alexander Batus* (1748), *Solomon* (1749), *Theodora* (1750)  
 o compuesto), en cuyas características individuales no vie-  
 rse, y de manera análoga deberán considerarse las com-  
 en un proceso de ósmosis entre ópera y oratorio, Haendel  
 catros ingleses (pero en la forma concertística), adaptando  
 ológico el estilo propio de las *historiae* espirituales: El «alle-  
 oso» y el «Modérato» (1741), *Semele* (1744) y *Hércules*  
 les hay que añadir, por tener unas ciertas afinidades es-  
 la *Alexander's Feast* (1736) y la *Oda para la festividad de*  
 39).

le la producción vocal de Haendel debe ser completado con  
 is de música sacra (el gran *Te Deum* para la paz de Utrecht,  
 o; salmos, himnos, motetes y unos veinte *anthems*) y con  
 e de cantatas (76), de duetos (21) y de tercetos (2), todas  
 es con acompañamiento de bajo continuo y sobre texto ita-  
 n italianas otras treinta cantatas con instrumentos), mani-  
 as veces magníficas de la vocalidad haendeliana que ha nu-  
 (como el de A. Steffani, por ejemplo), pero con una can-  
 t admirable.

Instrumental es abundante el sector de los conciertos, casi  
 : después de 1731, y muchas veces considerados como mi-  
 e uso corriente; son ejemplos típicos de ello los conciertos  
 e los cuales están publicados en tres series de 6 concier-  
 4 y 7, con una serie intermedia sin numerar), concebidos  
 ntermedios para los oratorios, o bien la música de tipo  
 la *Watermusic* (*Música sobre el agua*, escrita en 1715 pa-  
 sobre el Támesis y con 21 movimientos) y la *Fireworks*  
*ra los fuegos artificiales*, escrita en 1749 para celebrar la  
 ). Pero lo de más valor en este sector son los *Sets con-*  
 con oboe obligado (publicados en 1734, pero en parte es-  
 1710), y sobre todo los *Doce «concerti grossi»*, escritos en  
 otoño de 1739, y publicados un año más tarde, que re-  
 icamente la coronación de todo un período de investiga-  
 ite florecimiento en el ámbito de una muerte segura. El  
 se habla impuesto y el concierto «grosso» iba decayendo

paullamente, reduciéndose el grupo del «concertino» hasta que se des-  
 tacase un solo instrumento. A pesar de esto, los conciertos haendelianos,  
 pese a su situación histórica «anticuada», son todavía un fruto espontáneo,  
 al unir a la gracia de los movimientos en tiempo de danza una severidad de  
 concepción no exenta de melancolía en los tiempos lentos: el estilo de cá-  
 mara y el estilo de iglesia, en suma, van de la mano. El planteamiento for-  
 mal prevé una articulación de movimientos de tipo coreliano, como recuer-  
 ron más profundamente en la psiquis y en las ideas musicales haendelianas  
 de lo que lo hicieron la manifestaciones teatrales de la República de Venecia.  
 La mitad de la colección está formada por conciertos en cinco movimien-  
 tos (núms. 1, 3, 6, 7, 11 y 12); hay dos conciertos en cuatro tiempos (núme-  
 ros 2 y 4), mientras que hay cuatro en seis movimientos (núms. 5, 8, 9 y  
 10). No faltan anomalías: la fusión, por ejemplo, del estilo del concierto con  
 el de la *ouverture* tripartita francesa (esto se ve claramente en el *Concierto*  
 núm. 10, mientras que en otras tres ocasiones es frecuente el empleo de  
 la fuga o del «fugato» (núms. 1, 4, 5, 6, 7, 9, 10 y 11) y de las danzas (*po-*  
*lonaise*, núm. 4; *minueto*, núms. 5 y 9; *musette*, núm. 6; *hornpipe*, núm. 7,  
 y *figa*, núms. 9 y 12).

De las restantes composiciones instrumentales de conjunto nos limita-  
 remos a recordar los 15 *solos*, op. 1 (publicados en 1731, aunque algunos  
 de ellos fueron escritos en los años de su juventud). Todas las sonatas de  
 la colección reflejan la estructura de la sonata de *iglesia* en cuatro movimien-  
 tos (pero la *sonata* núm. 7 tiene cinco y la núm. 9 tiene, desde luego, sie-  
 te), pero ya contaminada hace tiempo por la inserción de tiempos de danza.  
 En cuanto a las composiciones cembalísticas, además de unas coleccio-  
 nes y varias piezas, deben mencionarse las tres series de *lessons* o *suites*  
*de pices*, totalizando 19 *suites* más una serie de otras 10 piezas. A diferen-  
 cia de las *suites* bachianas, las de Haendel no responden a un esquema fija-  
 do de antemano, pero comprenden páginas de distintos géneros, mezclando  
 a menudo el estilo italiano y el estilo francés con un número variable de mo-  
 vimientos que sólo en raras ocasiones se remite al tipo estándar formado  
 por alemana «corrente»-zarabanda-figa. Cada una de las colecciones, por  
 lo tanto, carece del carácter unitario, que se encuentra, en cambio, en las  
 de Bach, y además, salvo en los casos excepcionales, el discurso no se lle-  
 va a cabo en clave contrapuntística, sino que asume a menudo un movimien-  
 to libre, apenas obstaculizado, a veces, por el principio de la variación, co-  
 mo ocurre en las *chacomas* (una cuenta con 62 variaciones) o en el célebre  
*Fabro armonioso* («artífice armonioso», *Suite* núm. 5 en mi mayor de la pri-  
 mera colección, 1720).

La organización y sistematización interna de estas páginas, igual que en  
 las demás obras haendelianas, demuestran cuán distante estaba la concep-  
 tística» de la que está formada la música de Haendel llega a unos niveles di-

firmemente alcanzables: es una música que se enlaza, que respandee de luz, benéfica y a veces ascética, de una belleza orgánica asombrosa, de una calidad poética que sólo las personas superficiales podrán confundir con lo que emana de las representaciones barrocas convencionales. Esta música sobrevive a su tiempo, se conserva inalterada en los sectores ambiciosos del consumo cultural, está de acuerdo en mantener, con un ánimo cargado de superposiciones ideológicas, la fuerza de una visión que no es desgarradora, sino equilibrada, sincera y justa.

Ahora, la música se preparaba para emprender nuevas experiencias. Las formas del barroco se deshacían y se disgregaban al contacto con el progreso de las ideas. El melodrama se preparaba para una inminente reforma; el oratorio decaía de una forma alarmante; la cantata perdía su dignidad de música cotidiana para tomar un aspecto propio de ceremonias públicas; la música sacra proseguía su camino renunciando a la polifonía; el *Lied* se apartaba del lugar que había ocupado la cámara; el concierto se convertía en campo operativo reservado al virtuoso; la sonata dejaba el arte del contrapunto y la confluencia de las distintas partes para ser vehículo de la nueva técnica de la melodía acompañada; la sinfonía presionaba insistentemente para afirmarse como principal manifestación del discurso de conjunto; la música de cámara (el cuarteto, sobre cualquier otra combinación) quitaba de en medio las actitudes residuales de la imprecisión instrumental barroca, y el músico empezaba a hacer su examen de conciencia. En el momento en que Haendel moría había nacido ya Mozart: el mundo había cambiado de as-