

rick, Robert Kendrick, Jeffrey Kurtzman, Lowell Lindgren, Carol Marsh, Curtis Price, Ellen Rosan, Lois Rosow, Alexander Silbiger y Louise Stein. Entre mis excelentes colegas de la Universidad de Illinois, deseo mencionar especialmente a Tom Ward, por su apoyo y aliento. Tengo una gran deuda de gratitud con estos destacados profesionales.

Los ayudantes de investigación de la Universidad de Illinois en Urbana-Champaign que ayudaron a crear y corregir las partituras de la *Anatología de la música barroca* fueron Gregory Hellenbrand, Sharon Hudson, Sonia Lee, Patriza Metzler y Kenneth Smith. Deseo que esta experiencia ayude a cada uno de ellos a medida que se vayan iniciando en sus prometedoras carreras.

También debo agradecer al Consejo de Investigación de la Universidad de Illinois en Urbana-Champaign por su contribución para el pago de los sueldos a los ayudantes de investigación y por las ayudas para la adquisición de microfines y fotografías.

Sobre todo, deseo dar las gracias a mi querida esposa, la Dra. Laura Callegari Hill, una musicóloga de gran talento, que proporcionó las traducciones del español y el latín, muchas ideas básicas y sugerencias, y su constante apoyo, comprensión y aliento durante la larga y ardua tarea que supuso la elaboración de este libro.

REFERENCIAS A LA MÚSICA

A lo largo de este libro se encontrarán referencias a obras musicales seguidas de la abreviatura «A» y un número entre paréntesis. Estas abreviaturas remiten a las partituras en la *Anatología de la música barroca*, editada por John Walter Hill y publicada por W.W. Norton como complemento del presente volumen. A otros títulos de obras musicales les sigue la abreviatura «W» y un número entre paréntesis, que remiten al suplemento incorporado en la web de W.W. Norton y disponible en www.wwnorton.com/college/music/hill. Este suplemento consta de partituras adicionales que pueden visualizarse con la aplicación Adobe Acrobat Reader, disponible sin coste desde www.adobe.com.

El pentagrama que aparece a continuación muestra el sistema de identificación de alturas usado a lo largo de este libro.



Capítulo I

Introducción: monarquía, religión y la retórica de las artes

A última hora de la tarde del sábado 11 de octubre de 1687, una gran embarcación se deslizó a través de las aguas del río Támesis y atracó en la escalera de piedra situada a la entrada de Whitehall, el palacio más grande de Europa (Fig. 1-1). En medio de las trompetas, los cañones y los aplausos de la familia reunida, el rey Jacobo II de Inglaterra y la reina María (antes María d'Este de Modena) hicieron su entrada en el salón principal de banquetes.

El palacio había sido diseñado para Jacobo I, abuelo del rey Jacobo II, por el famoso arquitecto de la corte y escenógrafo Inigo Jones, y la cubierta de su salón de banquetes (Fig. 1-2) había sido decorada en 1634 por el célebre pintor flamenco Peter Paul Rubens. Las proporciones, dimensiones y disposición se inspiraron en las del Templo bíblico de Salomón. Los frescos alegóricos de Rubens —típicamente barrocos en su agitación, su contraste de luz y sombra, y su movimiento teatral— se referían al mismo tema y representaban a Jacobo I como un Salomón sabio y moderno, uniendo los reinos de Inglaterra y Escocia bajo una corona en lugar de divididos, como había propuesto hacer el Salomón bíblico a dos madres rivales con un bebé cuyo nacimiento era objeto de discusión (Fig. 1-3).

Una vez dentro del salón de banquetes, el rey y la reina se sentaron entre sus muchos cortesanos para escuchar a los músicos de la corte interpretar la canción de bienvenida habitual, titulada *Sound the Trumpet, Beat the Drum* (*Suena la trompeta, toque el tambor*, W. 29), compuesta especialmente para la ocasión por Henry Purcell, organista de la Capilla Real y conservador de los Instrumentos del Rey. La orquesta de cuerdas comenzó con una abertura francesa: veintidós compases en un majestuoso ritmo con puntillos seguido por una sección fugada en compás ternario. Imitando los ornamentos instrumentales con su canto, los solistas, un contratenor y un bajo proclamaron:

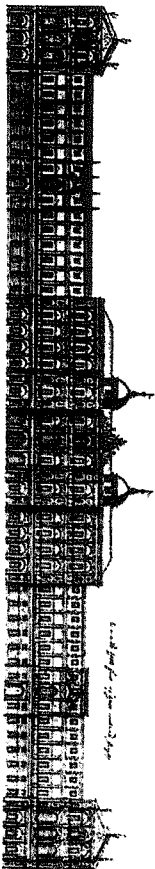


FIGURA 1-1. Palacio de Whitehall.

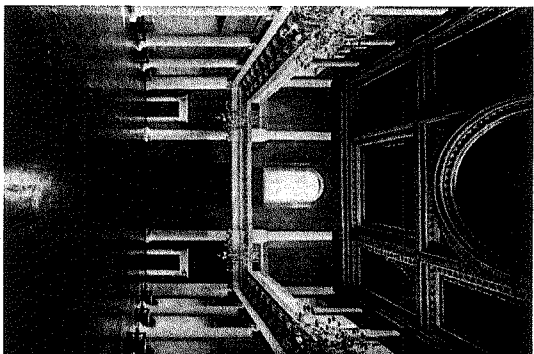


FIGURA 1-2. Salón de banquetes.
Palacio de Whitehall.

*Sound the trumpet, beat the drum,
Caesar and Urania come.
Bid the Muses haste to greet 'em,
Bid the Graces fly to meet 'em
With laurel and myrtle to welcome them home.*

Suene la trompeta, toque el tambor,
vienen César y Urania.
Ordenen a las Musas que se apresuren para recibirlas,
ordenen a las Gracias que vuelen a su encuentro
con laurel y mirto para darles la bienvenida.

El texto compara a Jacobo con un conquistador romano y a María con la diosa romana del amor espiritual. Las Musas y las Gracias de la antigua mitología griega les coronan a ambos. Los otros movimientos de la obra ensalzaban la victoria de Jacobo sobre la Discordia y la Rebelión.

La rebelión que Jacobo sofocó había sido liderada por el duque de Monmouth y el duque de Argyll en junio de 1685, justo cuatro meses después de que Jacobo heredara el trono de su hermano mayor. Los rebeldes, en su mayoría agricultores y artesanos, estuvieron dirigidos por miembros de la nobleza. Los nobles lucharon para defender las libertades y la constitución parlamentaria de Inglaterra y para oponerse a la religión católica de Jacobo, que tenían les fuese impuesta junto con la dominación política y militar francesa. Aunque el ejército de Jacobo sofocó rápidamente la revuelta, la disensión continuó. De hecho, en aquel sábado de octubre, Jacobo retornaba de un largo viaje estival destinado a recavar apoyos antes de una elección parlamentaria decisiva.

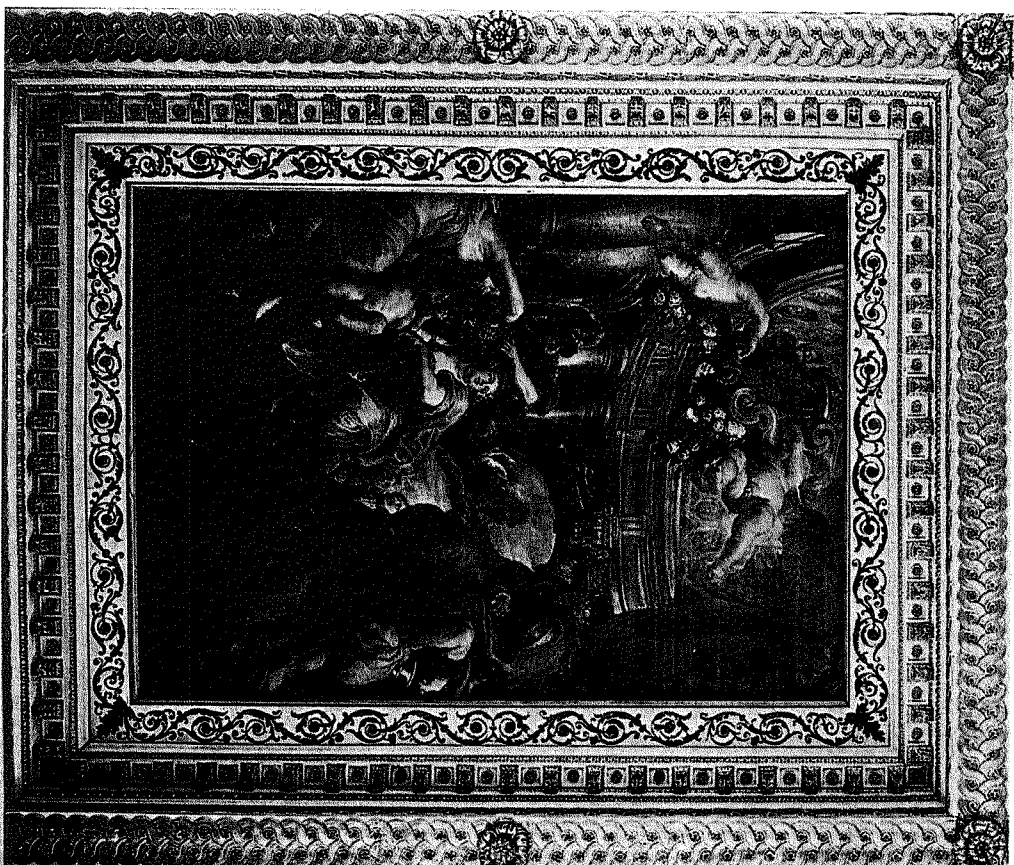


FIGURA 1-3. Rubens, *El juicio de Salomón*, fresco del salón de banquetes del palacio de Whitehall.

Pero en vez de acercar posiciones con la nobleza, Jacobo promovió el interés de los católicos y de otros adversarios de la Iglesia de Inglaterra. Como reacción a este intento, siete poderosos nobles ingleses pidieron ayuda a María, la hija protestante de Jacobo, y a su marido, Guillermo de Orange, príncipe de Holanda y enemigo de Francia. Guillermo desembarcó con su ejército en el puerto de Brixham el 5 de noviembre de 1688 y, ayudado por los oficiales y soldados ingleses, que habían desertado en masa, capturó a Jacobo sin combatir alguno y lo envió al exilio.

Sound the Trumpet, Beat the Drum de Purcell fue la última canción de bienvenida para Jacobo. Guillermo y María fueron coronados por orden del Parlamento el 21 de abril de 1689, y nueve días después, en el cumpleaños de la nueva reina, los mismos músicos interpretaron la oda *Now Does the Glorious Day appear (Lbhora amanece el día glorioso)*, también compuesta por Henry Purcell. Esta obra comienza con una obertura italiana (sin ritmos con puntillo ni secciones fugadas) y contiene estas palabras en alabanza a la reina María:

*Her Hero to whose conduct and whose arms
The trembling Papal world their force must yield,
Must bend himself to her victorious charms,
And give up all the trophies of each field.
Our dear Religion with our Law's defence,
To God her zeal, to man benevolence
Must her above all former monarchs raise
To be the everlasting theme of praise.*

Su héroe, a cuyo comportamiento y a cuyas armas el tembloroso mundo papal debe entregar sus fuerzas, debe ser uno con sus encantos victoriosos y abandonar todos los trofeos de cada campo. Nuestra amada religión, con nuestra defensa de la ley, a Dios su entusiasmo, al hombre benevolencia, debe, por encima de todos los monarcas anteriores, levantarse para ser el tema eterno de alabanza.

La historia de la Revolución Gloriosa de 1688 tiene diversas ironías: Jacobo II se consideró a sí mismo como un auténtico monarca, designado por derecho divino para gobernar el Imperio británico, y, sin embargo, fue destituido por el Parlamento a causa de su religión. Jacobo fue adulado con elogios por parte de la misma nobleza que se opuso a él, y las expresiones poéticas de servilismo de Henry Purcell podrían haber estado dirigidas tanto al rey Jacobo I como a la reina María en el breve periodo de dieciocho meses. La clave de estas ironías es, por supuesto, que el derecho divino, la lealtad parlamentaria y los elogios no se dirigieron al rey Jacobo II personalmente, sino a la monarquía como institución y a una ideología. Se esperaba que Henry Purcell, como compositor de la corte, contribuyera a los objetivos institucionales y no pudiese, de modo alguno, comunicar ningún tipo de sentimientos personales a través de su música. El hecho de que la mayor parte de la música de Purcell sirviese a la monarquía (o a la nobleza que la apoyaba) y a la religión oficial fue consecuencia de su empleo como miembro de la Capilla y la Casa Real.

En este sentido Purcell resulta característico: durante el siglo XVII y comienzos del XVIII casi todos los compositores importantes estaban empleados por una corte, por una Iglesia o por ambas. Mientras que es posible decir lo mismo de compositores medievales y renacentistas, no se puede hacer la misma afirmación al hablar de los compositores del periodo clásico. Aunque, en la música, el mecenazgo de la corte y la Iglesia no fue más común en el Barroco de lo que lo había sido en el Renacimiento, durante el periodo barroco importantes cambios en las instituciones de la monarquía y la religión afectaron a las artes, especialmente a la música, con una fuerza especial.

MONARQUÍA Y NOBLEZA

Al igual que otros monarcas, Jacobo II esperaba gobernar como jefe del Estado durante toda su vida. En Europa, durante la Edad Moderna (aproximadamente entre 1450 y 1715), los monarcas —ya fuesen llamados emperador, rey, duque o por algún otro título— eran nombrados por su nacimiento, como era lo habitual en Francia, Inglaterra y partes de la península italiana, o bien elegidos por una asamblea de nobles, como era típico de las regiones de habla alemana, Venecia y Roma, donde el papa gobernaba un territorio considerable como un monarca laico.

En diversos momentos y lugares, los monarcas tuvieron que tratar con asambleas de clérigos, nobles y no nobles. Al igual que Jacobo II, la mayor parte de los monarcas no respondía a ninguna autoridad gubernamental superior, excepto en los territorios alemanes, donde los monarcas regionales estaban unidos en una especie de confederación denominada Sacro Imperio Romano. El emperador gobernante era elegido por electores permanentes —tres arzobispos y cuatro príncipes que votaban por uno de su grupo.

La monarquía fue la forma predominante de gobierno en Europa desde la caída del Imperio romano en el siglo V d.C. Aunque durante el Renacimiento surgieron en Italia repúblicas gobernadas por consejos con un importante componente gremial-mercantil, a comienzos del siglo XVII prácticamente todas habían sido reemplazadas por monarquías. Hasta finales de la Edad Moderna, la nobleza, incluidos los monarcas, representó la clase privilegiada en todos los lugares de Europa. Aunque los nobles constituían solo un uno o dos por ciento de la población europea durante el siglo XVII, este grupo relativamente pequeño patrocinó prácticamente toda la actividad artística fuera del —y también la mayor parte dentro del— ámbito religioso.

La condición de noble se adquiría generalmente por derecho hereditario, y con menos frecuencia era concedida por un monarca. Se definía por unos privilegios que tenían su origen en las costumbres, confirmados por la ley y respaldados por la religión. Por lo general, los nobles disfrutaban prácticamente de un monopolio en las posiciones gubernamentales, militares y eclesiásticas, de la exención de impuestos, del derecho exclusivo a heredar tierras, del derecho único a portar armas —un derecho a menudo simbolizado por una espada ceremonial—, del derecho a ser tratados por tribunales especiales, de la libertad con respecto a ciertas penas criminales, del derecho exclusivo a usar ciertos tipos de vestimenta, de la expectativa de recibir signos de respeto tales como reverencias ceremoniales o asientos especiales en la iglesia, y de la prerrogativa exclusiva de usar títulos de nobleza, como el de duque, conde, marqués y barón, o al menos un tipo de nombre especial, que generalmente incluía la palabra *de* o sus equivalentes en otras lenguas (*of*, *di*, *von* o *van*).

A comienzos del siglo XVII aún quedaban en la Europa central y del este vestigios de la nobleza profundamente jerarquizada del feudalismo medieval. Por ejemplo, el rey de Bohemia (una región que se situaba aproximadamente donde está hoy día la República Checa) debía lealtad al emperador en Viena, pero a su vez tenía poder sobre cinco regiones, cada una con su propio duque o margrave. Una de estas cinco regiones, Silesia, contaba con cinco principados, cada uno con un gobernante local que tenía jurisdicción sobre un número de estados de nobles que, a su vez, tenían ciertos derechos de jurisdicción legal y administrativa sobre la gente del pueblo y los agricultores arrendatarios que vivían en las propiedades de los nobles. En el otro extremo, en otros lugares de Europa —especialmente en Francia— muchos terratenientes nobles eran directamente responsables de la monarquía nacional.

A pesar de las diferencias locales, la nobleza europea tenía un carácter internacional consolidado a comienzos del siglo xvii. Jacobo II de Inglaterra es un caso típico en este sentido. Su madre era hermana del rey de Francia, y él mismo se casó con la hija del duque de Módena en Italia. En diversas ocasiones durante el periodo de la Commonwealth, Jacobo II dirigió tropas para los ejércitos de España y Francia. En las vidas de muchos de estos nobles, los servicios diplomáticos en el extranjero también crearon vínculos internacionales. El énfasis sobre las artes fue que se fomentó tanto la mezcla de estilos como las referencias deliberadas a géneros nacionales específicos—como testimonio valgan las oberturas francesa e italiana en las dos obras de Purcell antes mencionadas.

En el siglo xvii la nobleza estaba dividida en categorías superiores e inferiores según la riqueza y el poder. Un duque francés típico en el siglo xvii tenía unos ingresos cien veces mayores que los de un comerciante de París y quinientas veces mayores que los de un artesano de éxito. El cardenal Richelieu, primer ministro del rey Luis XIV de Francia, murió con una fortuna equivalente a la de veinte mil nobles de rango medio. La fortuna del rey, por supuesto, excedía con mucho incluso a la del cardenal Richelieu.

LA MONARQUÍA EN EL SIGLO XVII

A finales del siglo xvi y comienzos del xvii tuvieron lugar importantes cambios en las instituciones de la monarquía y la nobleza en Europa. Estos cambios subyacen a los desarrollos en la música y en las otras artes, marcando el comienzo del periodo barroco.

Nuevos tipos de guerras—con ejércitos más numerosos, un importante uso de la pólvora y nuevos sistemas de fortificación—minaron el poder independiente de los nobles y favorecieron los gobiernos centralizados y la acumulación de rentas. Durante el siglo xvi, los nobles todavía combatían personalmente en las guerras, y a menudo el propio rey tomaba parte como el primero entre sus iguales. La situación fue diferente en el siglo xvii, cuando el estatus del monarca llegó a ser considerablemente superior al de los otros nobles, que se convirtieron cada vez más en administradores dentro de una burocracia nacional.

El absolutismo es la tendencia política que justificó y caracterizó una concentración de poder cada vez mayor en las manos de un monarca. Con raíces en el siglo xvi, se convirtió en la ideología política dominante en Europa durante el siglo xvii. Naturalmente, ningún monarca europeo consiguió el poder absoluto. Los parlamentos y los nobles locales continuaron ejerciendo ciertos controles internos, pero las principales limitaciones fueron la competencia internacional y el conflicto.

De hecho, el siglo xvii fue, en cierta medida, el periodo más bélico en la historia europea, en gran medida debido a los cambios y las tensiones asociados con el auge del absolutismo. El siglo xvii y los primeros años del xviii fueron testigos de una guerra prácticamente continua entre España y sus vecinos, Inglaterra al norte y Francia al noreste; entre Francia y sus vecinos, Inglaterra y los Países Bajos al norte, España al suroeste y el Sacro Imperio Romano al este; y entre el Imperio y sus vecinos, Francia al oeste y los turcos otomanos al este (véase Fig. 1-4). El conflicto más largo y sangriento del periodo, la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), enfrentó al Sacro Imperio Romano, España, Polonia y los nobles alemanes católicos por un lado, con Francia, Dinamarca, Suecia, los Países Bajos y los nobles alemanes protestantes por el otro. Causó el que probablemente es el número más elevado de víctimas en comparación con cualquier otra guerra de la historia. Además, en Inglaterra (1642-1649) y Francia (1648-1653) estallaron importan-

tes guerras civiles que intentaron en vano revertir la tendencia hacia la monarquía absoluta. La guerra civil inglesa fue la causa de la decapitación de Carlos I y llevó a la creación temporal de una Commonwealth (1649-1660) durante la cual no hubo rey de Inglaterra. Aun así, en medio de estos conflictos, floreció la cultura cortesana.

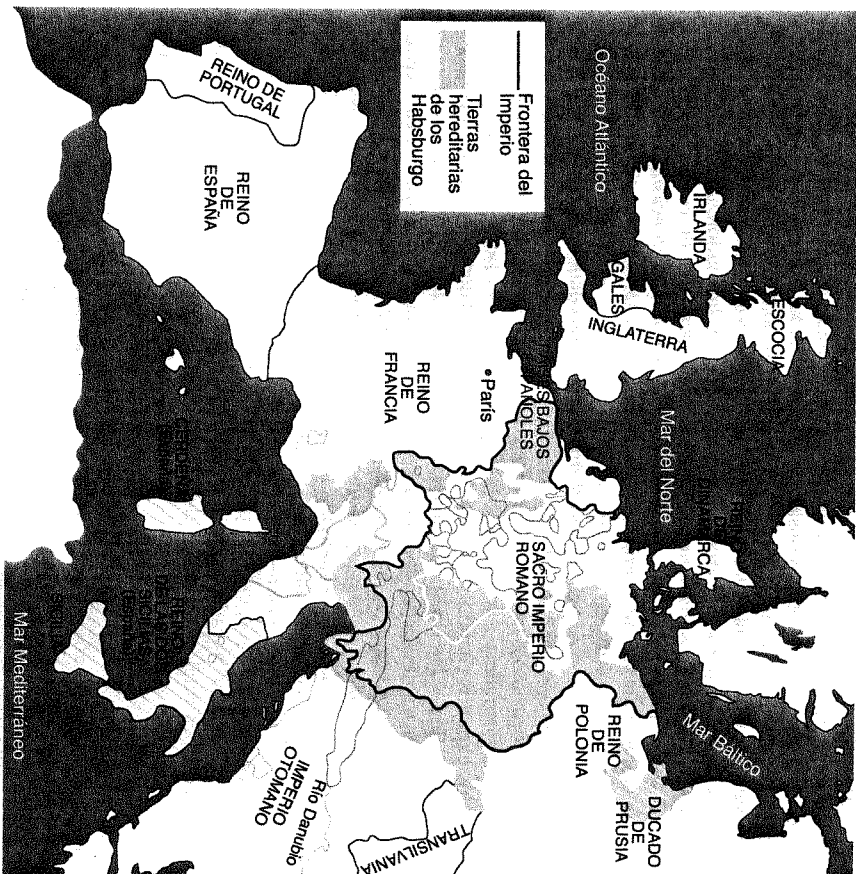


FIGURA 1-4. Europa al final de la Guerra de los Treinta Años, 1648.

LA VIDA EN LA CORTE

La corte de un monarca o noble estaba compuesta por una familia extensa y un grupo de personas asalariadas que podían ser entre media docena en el caso de una nobleza menor y varios cientos en el del gobernante de una amplia región. A esto se agregaba un elevado número de huéspedes que permanecían durante largas temporadas y oficiales con acceso habitual al soberano. Los hombres y mujeres asalariados constituían

lo que a menudo se denominaba la Casa. La Casa de Jacobo II de Inglaterra, por ejemplo, constaba de más de 1.500 miembros. Además, cada miembro de la familia extensa del rey normalmente tenía una Casa diferente, que a su vez formaba parte de la amplia plantilla de la corte. Una Casa constaba no sólo de criados, en el sentido habitual de la palabra, sino también de hombres y mujeres de todas las clases sociales, incluyendo a hijos e hijas de importantes familias de nobles. Cerca de seiscientos miembros de la Casa de Jacobo II eran nobles de nacimiento y desempeñaban cargos administrativos u honorarios; los otros novecientos eran considerados como criados. Una Casa de la nobleza de un tamaño incluso moderado podía incluir consejeros políticos, diplomáticos, un médico, científicos, escritores, filósofos, pintores, arquitectos, músicos, maestros de baile, damas de honor, pajes, guardas, cocineros, camareros, limpiadores, encargados de las caballerizas, etcétera. Los miembros cultos y de mayor jerarquía de la Casa no sólo ofrecían su talento profesional a su patrón, sino que también proporcionaban compañía, conversaciones con invitados importantes, audiencias para las actuaciones de unos y otros, y muchos servicios diversos.

El mecenaz noble o real de la Casa disfrutaba del fruto de los talentos de los vasallos y participaba de la gloria y el prestigio de sus logros artísticos e intelectuales. Generalmente, los mecenaz sólo hacían sugerencias generales—por ejemplo, sobre cuestiones relacionadas con un tema—, a los artistas y músicos de la Casa, pero confiaban en el consejo de los expertos cuando se trataba de elegir entre los talentos y estilos disponibles.

Una Casa Real y los huéspedes que permanecían en ella durante largas temporadas constituían una comunidad en miniatura para la cual el soberano proporcionaba alimento, vivienda, vestimenta y diversión. El término *corte* se refiere ante todo a este grupo de personas, pero también al lugar en el que residían—generalmente un gran palacio, junto a una serie de edificios más pequeños—. En buena medida, los productos de las bellas artes del siglo xvii y los siglos anteriores que valoramos y disfrutamos en la actualidad—pintura, escultura, poesía y música—recibieron influencias de la cultura de la corte y fueron, en la mayoría de los casos, creados por y para miembros de las casas nobles o reales.

Desde el siglo xvi y cada vez más en el xvii, la tendencia entre los nobles fue dejar sus propiedades rurales en manos de personas encargadas de su cuidado y mantenimiento y residir en ciudades o en la corte de un acaudalado monarca o señor regional, ya fuese como miembro de la Casa o como huésped. La migración a las cortes reales o de la nobleza y la elevación del estatus relativo del monarca provocaron cambios en la vida en la corte. El acceso al monarca se transformó en una cuestión de reglas y controles estrictos, y el monarca se convirtió cada vez más en un personaje ceremonial, en una presencia remota. La vida en la corte dio lugar a elaboradas reglas de comportamiento y etiqueta, explicadas con detalle en manuales impresos. Estas guías promovieron los valores cortesanos oficiales de educación, elocuencia, dignidad, autocontrol, elegancia, *sprezzatura* (espontaneidad, gentil desdén), orgullo, autoridad, encanto, elegancia, idealización de la mujer y del amor, talento y disimulo (escondiéndose bajo una falsa apariencia). En los siguientes capítulos veremos que estos valores cortesanos aristocráticos quedan reflejados en diversos estilos musicales del Barroco.

LAS CORTES Y LAS ARTES

El aumento y crecimiento de cortes reales dio nueva importancia al despliegue de la cultura y el saber. Los estándares de educación entre los nobles se incrementaron nota-

blemente hacia finales del siglo xvi en respuesta tanto a sus nuevas funciones en la administración gubernamental como a los efectos de vivir juntos en la corte. A lo largo del siglo xvii, el liderazgo en cuestiones culturales pasó de la clase comerciante y los estudiantes universitarios a la clase de los cortesanos y los nobles. El 'hombre renacentista ideal', que había recibido una educación clásica, dio lugar al aficionado elegante y noble, sin la rémora de la pedantería. El cultivo de la inteligencia y el estilo personal también otorgó una nueva importancia a las mujeres del siglo xvii dentro de la cultura de la corte.

Los niveles de educación más elevados trajeron consigo más mecenazgo para las artes y un mayor aprecio por la innovación artística. Durante el siglo xvii, los nobles europeos apoyaron y participaron en el campo de la cultura. Muchos escribieron poesía y crearon galerías de arte en sus hogares. Entre los pintores nobles destacados del periodo podemos contar a Giuseppe Cesari (Cavaliere d'Arpino, 1568-1640), Diego Velázquez (1599-1660), Anthony van Dyck (1599-1641), Georges de la Tour (1593-1652) y Louis Le Nain (1593-1648). Muchos de los compositores y poetas que participaron en el surgimiento de la ópera también eran aristócratas. Además, los retratos y los dibujos de personajes literarios de la nobleza que expresaban individualidad y complejidad personal se pusieron de moda. En el siglo xvii, más que en cualquier otro momento anterior o posterior, la aristocracia dominó la cultura, las artes y el saber a través de la participación directa y el mecenazgo. Debido a ello, en diversas áreas artísticas se favorecieron las alturas y los tipos de argumento complejos.

Las muestras de cultura y saber, así como la adhesión a formas de comportamiento y vestimenta distintivas, llegaron a ser incluso más importantes para la nobleza europea durante el siglo xvii, a medida que un número cada vez mayor de nobles obtenía su estatus no por su linaje sino como concesiones de monarcas que otorgaban títulos para preservar e incrementar su propio poder recompensando a sus aliados.

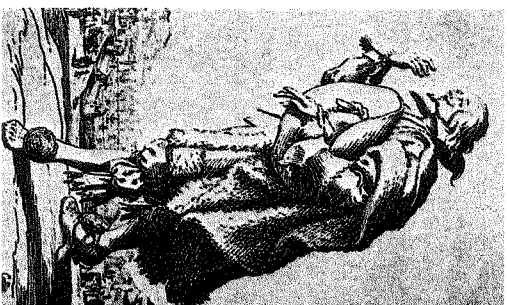


FIGURA 1-5. Noble francés, ca. 1620. Jacques Callot.



FIGURA 1-6. Noble francesa, ca. 1620. Jacques Callot.

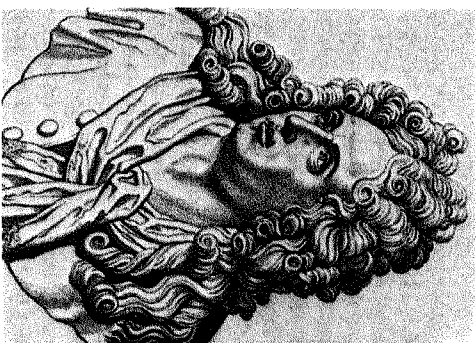


FIGURA 1-7. Peluca francesa, ca. 1690.

cremento de nuevos nobles explica en parte la exagerada elegancia del vestuario de la nobleza (Figs. 1-5 y 1-6), incluidas las elaboradas pelucas para hombres de la última parte de este periodo (Fig. 1-7).

Al mismo tiempo, la pintura y la literatura del siglo XVII se ocuparon cada vez más de temas aristocráticos, y diversos géneros musicales recibieron influencias de los tipos de música concebidos por el profuso boato cortesano, que a menudo usó la alegoría para apoyar teorías políticas absolutistas. Por ejemplo, diversos movimientos de *Souind the Trumpet*, *Beat the Drum* de Purcell aluden a estilos musicales y formas típicas de los ballets alegóricos y las óperas interpretadas por la corte real francesa, donde Jacobo II había residido entre 1649 y 1656. El boato de la corte también ejerció su influencia en la vida nobiliaria, haciéndose cada vez más teatral—amanerada, exagerada y artificiosa—. De este modo, los productos de la cultura artística, que se utilizaban como propaganda para cimentar y apoyar la autoridad y la legitimidad monárquica, penetraron en las vidas de los nobles del siglo XVII como nunca antes lo habían hecho.

El final del siglo XVII marcó el punto culminante en la magnificencia de la vida cortesana en Europa. Aproximadamente desde comienzos del 1700 empezó un rápido declive en la importancia de las cortes y su cultura. Constantes desafíos a la legitimidad de monarcas y nobles surgieron con la Ilustración de comienzos del siglo XVIII. Los estilos artísticos más progresistas perdieron rápidamente su carácter aristocrático distintivo y reflejaron cada vez más los valores y la sensibilidad de la clase media, marcando el final del periodo barroco.

RELIGIÓN

La contienda religiosa que destronó a Jacobo II opuso a protestantes y católicos. Este conflicto, que se originó a principios del siglo XVI, alcanzó su punto culminante en el XVII. Las artes del periodo barroco estaban tan implicadas en las discordias religiosas como en el apoyo a la monarquía absoluta.

Hasta principios del siglo XVII, la inmensa mayoría de la población de Europa occidental era de religión católica. Los judíos constituían el principal grupo no cristiano, y representaban poco más de 1 por 100 de la población. (Europa oriental, donde dominaban husitas, ortodoxos y musulmanes, no ocupa un lugar destacado en la historia de la música europea del siglo XVII.) Este cuadro relativamente sencillo se fue complicando cada vez más como resultado de los movimientos de la Reforma del siglo XVI, cuando se sembraron las semillas del conflicto religioso que afectó en profundidad a la música sacra, e incluso a la profana, así como a las demás artes del Barroco.

CATOLICISMO

A comienzos del siglo XVI, prácticamente todos los cristianos en Europa occidental reconocían la máxima autoridad religiosa del papa como el representante de Cristo en la tierra y heredero espiritual del apóstol Pedro. El mundo cristiano occidental estaba dividido en archidiócesis regidas por arzobispos. Las archidiócesis se dividían en diócesis, cada una con el tamaño aproximado de un condado y administrada por un obispo, cuya iglesia había sido designada catedral. Cada diócesis se dividía a su vez en parroquias, cada una administrada por un sacerdote. Paralelamente a esta estructura, y fuera de la jurisdicción de los obispos, había numerosas órdenes de monjes y monjas con sus monasterios y conventos. Cada orden estaba gobernada por su propia jerarquía administrativa bajo la autoridad directa del papa. Además de las catedrales, las parroquias y las iglesias monásticas, había una variedad de iglesias financiadas independientemente o sostenidas de forma privada, que pertenecían a monarcas, familias de nobles, hermandades laicas, instituciones educativas, hospitales, gobiernos municipales y otros grupos. Como consecuencia, en los centros históricos de Italia, por ejemplo, podía haber dos o tres iglesias católicas en cada manzana.

Los católicos consideraban su Iglesia como la institución en la que Dios se acerca a la humanidad a través de la gracia y en la que la humanidad se acerca a Dios a través del culto. Mediante la gracia, los católicos esperaban la salvación, sin la cual serían condenados por sus pecados. Creían que la salvación ofrecida por la encarnación y la crucifixión de Cristo se hacía real a través de la fe, las buenas obras y los siete sacramentos administrados por los sacerdotes: bautismo, confirmación, eucaristía (comunión), penitencia (confesión), unción de los enfermos, orden sacerdotal y matrimonio. El culto y la administración de los sacramentos (excepto la penitencia y la unción de los enfermos) tenían lugar en servicios organizados dentro de la iglesia, cuyas formas y contenidos conformaron la liturgia católica, controlada y prescrita por la jerarquía eclesástica. Los principales servicios diarios de la Iglesia católica consistían en la misa y el oficio divino. Aunque la misa, que termina con la comunión, podía celebrarse diariamente, la mayoría de los fieles asistía a esta celebración solamente los domingos y en festividades religiosas importantes como la Navidad, la Pascua y los días dedicados a la conmemoración de determinados santos. El oficio divino constaba de una serie diaria de ocho servicios religiosos denominados horas: matines, laudes, prima, tertia, sexta, nona, vísperas y completas. La mayor parte de estas horas sólo las celebraban monjes. Los miembros propios de la Iglesia asistían sólo a las vísperas y a completas la víspera de un domingo o un día de fiesta. Aunque en las iglesias católicas se pronunciaban sermones, no constituían una parte regular de los servicios litúrgicos, que se celebraban en latín.

El catolicismo estaba estrechamente vinculado a la monarquía por diversas razones. La jerarquía católica de papa, cardenales, arzobispos, obispos y sacerdotes se inspiró en el gobierno feudal. Los líderes de la Iglesia católica fueron reclutados principalmente entre las filas de la nobleza. Además, en lugar de orar siempre directamente a Dios, los católicos pedían con frecuencia la mediación de la Virgen y de los santos, tal como rogaban a los nobles de menor rango que les recomendaran a los grandes señores. Así, la monarquía era percibida como un reflejo del reino celestial y se consideraba que su aceptación era necesaria para la salvación de un individuo. Algunos teólogos católicos incluso mantenían que la monarquía actuaba como intermediario entre ellos y Cristo; que la persona y la autoridad del rey eran sagradas, y que su poder derivaba de Dios y era, por tanto, absoluto. Efectivamente, los monarcas ingleses y católicos, particularmente durante el período barroco, usaron las ceremonias y los simbolismos religiosos como poderosas herramientas de persuasión en sus continuos intentos por alcanzar aún más autoridad.

LUTERANISMO

El primer desafío significativo para la Iglesia católica romana provino de Martín Lutero (1483-1646). Siendo fraile agustino, Lutero había sido enviado por su orden a Roma en 1511, donde quedó desilusionado por el comportamiento mundano de los prelados romanos. Estaba especialmente disgustado por la venta de indulgencias, que permitía a la gente adinerada eludir las consecuencias de sus pecados donando dinero a la Iglesia. En 1517, Lutero clavó un documento en la puerta de la catedral de Wittenberg, detallando noventa y cinco tesis teológicas que cuestionaban la autoridad del papa. Su actuación audaz le condujo a la excomunión en 1520 y, posteriormente, al encarcelamiento. Pero las ideas de Lutero se difundieron y algunos nobles y monarcas completos se adhirieron a ellas. Los príncipes regionales tendieron a abrazar el luteranismo—después de todo, reducía la autoridad de la Iglesia y les permitía confiscar tierras monásticas—, y los campesinos y ciudadanos alemanes y escandinavos se sintieron atraídos por el mismo ya que se adecuaba a los valores de la clase media y trabajadora.

Los luteranos creían que la clave de la salvación era renacer abrazando el Evangelio, es decir, el relato de la vida y las enseñanzas de Cristo contenidas en el Nuevo Testamento, y la redención del pecado que éste ofrece a través del Espíritu Santo. Se suponía que este camino producía una serie de emociones fuertes, comenzando por el remordimiento y terminando en el júbilo. Por lo tanto, para los luteranos era esencial leer la Biblia y escucharla explicada en su propia lengua. Por la misma razón, el atractivo emocional de la música para predicar e inspirar desempeñó un papel importante en los servicios de sus iglesias. Los luteranos del siglo XVII honraron las palabras de Martín Lutero: «La verdadera predicación es la voz viva del Evangelio, lo mismo que la verdadera música es la voz del Evangelio: las notas [musicales] dan vida al texto» (*Tischreden*, núm. 2545b).

Para los luteranos, los sacramentos tenían menos importancia. Los luteranos no tenían monjes, monjas, monasterios ni conventos. Como creían en el dominio celestial sobre todas las cosas terrenales y todos los aspectos de la vida, los luteranos rechazaban el dualismo católico entre lo espiritual y lo mundano. Sin una autoridad cen-

tral, no mantuvieron ninguna liturgia estandarizada, sólo una tendencia a ajustarse a las tradiciones locales. Durante el siglo XVII, la teología luterana no estaba completamente formalizada, sino tan sólo articulada parcialmente en respuesta a situaciones específicas. Que el sermón de un pastor luterano fuese admisible era algo que quedaba determinado por la congregación de creyentes.

OTROS GRUPOS PROTESTANTES

Durante el siglo XVI, Lutero fue seguido por otros reformadores religiosos. Entre ellos, el más influyente fue Juan Calvino (1509-1564). En 1541 Calvino fue invitado a asumir la dirección religiosa de Ginebra (Suiza), que se había convertido oficialmente en protestante a cambio de ayuda militar desde la ciudad de Berna. A lo largo del siglo XVI, el calvinismo dio origen a la religión puritana en Inglaterra, la Iglesia presbiteriana en Escocia y el Nuevo Mundo, los hugonotes en Francia, la Iglesia reformada en los Países Bajos y la Iglesia calvinista en algunos lugares de Alemania.

Los calvinistas compartían muchas creencias luteranas, pero pensaban que, puesto que la salvación de un individuo estaba predestinada por Dios, la actividad humana no podía cambiar el destino de una persona. Pero la gente destinada a la salvación lo demostraba mediante su riguroso comportamiento cristiano. Los calvinistas, no obstante, se dedicaban a una paciente lucha para hacer que el mundo estuviese bajo la ley de Dios. Estos factores, en combinación con la considerable autoridad dada a su clero, condujeron a muchos grupos calvinistas hacia formas de puritanismo que rechazaban el lujo, el comportamiento mundano, las imágenes religiosas y las formas elaboradas de música religiosa.

La Iglesia de Inglaterra, aunque creada bajo la influencia de la Reforma luterana, se independizó de Roma más por razones políticas que por razones religiosas. Cuando el rey Enrique VIII no pudo persuadir al papa Clemente VII para que declarara nulo su matrimonio con Catalina de Aragón, revocó la autoridad del papa sobre el clero inglés, y en 1534 fundó la Iglesia de Inglaterra, cuya cabeza era el propio monarca. Los monasterios ingleses se clausuraron, el rey se apropió de sus tierras y los servicios eclesiásticos se comenzaron a celebrar en inglés en lugar de en latín. Sin embargo, la Iglesia de Inglaterra mantuvo muchos aspectos de la religión católica, tales como el sacerdocio y las formas de culto.

La Iglesia de Inglaterra comprendía tanto un ala de inclinación protestante, que atrajo a plebeyos de tendencia política parlamentaria, como un contingente más ortodoxo asociado con la nobleza y los políticos monárquicos. Sólo los protestantes ingleses radicales—puritanos, presbiterianos, congregacionalistas, baptistas y cuáqueros—apoyaron la fundación de Iglesias separadas. En el siglo XVII, estos protestantes separatisas no aprobaron el uso de música elaborada en los servicios religiosos, de modo que encontraremos poco sobre ellos en el capítulo siguiente.

LA CONTRARREFORMA

Desde comienzos de la segunda mitad del siglo XVI, la Iglesia católica romana reunió recursos considerables para combatir la extensión de la Reforma protestante. El

principal impulso de esta Reforma católica, o Contrarreforma, provino del Concilio de Trento (1545-1563). El Concilio reafirmó ciertas doctrinas católicas y marcó claras diferencias entre éstas y las creencias de los protestantes. También hizo un énfasis renovado en la enseñanza y la predicación, en contraposición a la ceremonia y el ritual. Se impulsaron o crearon nuevas órdenes religiosas para llevar a cabo estos nuevos objetivos: los teatinos (fundados en 1524), la Compañía de Jesús, o jesuitas (fundada en 1540), los oratorianos de san Felipe Neri o filipenses (reconocida en 1612), y la Congregación del Oratorio de Jesús y María Inmaculada (fundada en 1613), por nombrar las más importantes. Todas ellas, pero especialmente los jesuitas y los filipenses, usaron diversos medios de instrucción relacionados entre sí —los sermones con adornos retóricos, el teatro y el boato, los nuevos estilos dramáticos de música y las artes visuales— para comunicar su mensaje, especialmente a los jóvenes y a la nobleza. Aunque los jesuitas estaban muy entregados al trabajo como misioneros en el Nuevo Mundo, el este de Asia, el Pacífico occidental y otros lugares, usaron las artes para mantener y fortalecer la fe de poblaciones que ya eran católicas, al tiempo que se enfrentaban al desafío protestante a través de una renovación espiritual de fuerte carga emocional. Mientras tanto, los luteranos estaban comprometidos en esfuerzos paralelos en nombre de su confesión. Estos esfuerzos en el siglo XVII dan cuenta, en gran medida, de los aspectos vehementes y persuasivos de las artes, especialmente las visuales y la música, durante el periodo barroco.

Desafortunadamente, las disputas y el conflicto entre la religión católica y la luterana no se limitaron a las artes. El siglo XVII fue testigo de la mayor concentración de guerras de religión en comparación con cualquier otro periodo de la historia europea. La Guerra de los Treinta Años (1618-1648) fue la más grande y devastadora. La Guerra Civil inglesa (1642-1649) fue tan religiosa como política. Aunque en Francia las principales guerras de religión tuvieron lugar antes (1562-1598, culminando en la Guerra de los Tres Enriquees), los protestantes continuaron siendo una fuerza viable hasta la derrota de los hugonotes en el sitio de La Rochelle en 1628. Medio siglo después, los franceses revocaron el Edicto de Nantes, privando a los protestantes franceses de libertades religiosas y civiles y causando su emigración masiva. Mientras tanto, el emperador del Sacro Imperio en Viena —a menudo en alianza con otros grandes monarcas católicos— mantuvo una guerra fundamentalmente religiosa contra los turcos otomanos que se extendió durante casi todo el siglo XVII. Parece bastante adecuado que uno de los últimos conflictos religiosos armados en Europa tuviese lugar hacia finales del periodo barroco: el nieto católico de Carlos II, Carlos Eduardo, llamado el Joven Pretendiente, desembarcó con un pequeño ejército de apenas una docena de hombres en la costa oeste de Escocia en julio de 1745 y levantó las Highlands en una revuelta. Avanzó hasta Derby (Inglaterra), antes de su derrota el 16 de abril de 1746, tras la cual escapó a Francia.

Además de los trastornos políticos generados por el auge del absolutismo, los incasantes conflictos religiosos y la guerra casi perpetua, los europeos del siglo XVII experimentaron una importante depresión económica, terribles hambrunas, epidemias de peste, violentas condiciones atmosféricas y patologías sociales tales como la caza de brujas y otras formas de persecución a las mujeres. Fue un siglo de crisis y transición violenta. Esta atmósfera se reflejó en la expresión exagerada, la experimentación radical y el carácter exhortatorio o retórico que la música y otras artes adoptaron frecuentemente durante el periodo barroco.

LA RETÓRICA DE LAS ARTES

Para los europeos cultos del siglo XVII, la palabra *retórica* significaba el estudio sistemático del discurso y la escritura persuasiva basado en modelos, principios y nomenclaturas heredados de la antigua civilización romana, especialmente a través de los escritos de Cicerón y Quintiliano, que fueron muy leídos, enseñados e imitados a lo largo de la centuria. Por extensión, la palabra *retórica* también podía referirse al arte de la comunicación, las técnicas de persuasión y las producciones de escritores, oradores, predicadores, abogados y otros.

La retórica fue una de las asignaturas clave en las escuelas del siglo XVII para preparar a los jóvenes nobles en carreras para ejercer como cortesanos, diplomáticos, burócratas, abogados y predicadores. Además de su valor práctico, el conocimiento de la retórica podía proporcionar un prestigio indiscutible a los que no eran nobles debido a su asociación con la aristocracia. Este prestigio, junto con las afinidades naturales y las similitudes inherentes entre el lenguaje retórico y la expresión artística. Llevó a muchos autores que escribían sobre pintura, escultura, arquitectura y música a emplear los términos y conceptos de la retórica al abordar tanto las artes verbales como las no verbales. Los escritores se dieron cuenta de que cualquiera de las artes podía utilizarse como medio de persuasión a través de una calculada apelación a las emociones del público.

La expresión *retórica de las artes*, si bien no se usó realmente durante el siglo XVII, hubiese sido fácilmente comprendida por la gente alfabetizada de la época. Durante el periodo barroco abundaron los escritos que describían y explicaban la música y las artes visuales como saber popular retórico. Este uso de la retórica es un poderoso indicio de cómo pensaban sobre las artes las personas cultas de la época, y de cómo las artes se vieron influidas por los turbulentos acontecimientos que rodearon a la monarquía y a la religión. Una manera clara de resumir este conjunto de ideas es mirar lo que dicen los libros de retórica de la época sobre las actividades del orador, las partes típicas de una oración y las maneras más importantes de transmitir significado, argumentos y emoción, y explicar cómo los escritores de la época encontraron paralelos en las actividades de poetas, artistas y compositores.

Toda la actividad y el talento de un orador se divide en cinco partes... Primero debe dar con lo que va a decir; luego debe administrar y organizar sus hallazgos, no sólo de manera ordenada, sino atendiendo a la importancia exacta de cada argumento; luego continuará para disponerlos en los adornos del estilo; después de eso los mantendrá cautelosamente en su memoria; y al final los pronunciará con sentido y encanto. Estas palabras de Cicerón, pronunciadas en el siglo I a.C., fueron repetidas y explicadas por innumerables escritores en los siglos siguientes y se redujeron tradicionalmente a estas cinco actividades del orador:

1. Invención.
2. Disposición (u ordenación).
3. Elocución (o estilo).
4. Memoria.
5. Representación.

Invención significa, en la retórica clásica, decidir sobre el contenido del discurso, los argumentos y la evidencia a presentar, los temas a abarcar y las tácticas y estrate-

gias a emplear. La invención retórica se basa en los llamados tópicos, o *topoi*, estructuras convencionales dentro de las cuales se moldeaba el contenido. Por ejemplo, la *Retórica* de Aristóteles menciona como *topoi* «lo que puede y no puede suceder. Lo que ha y no ha sucedido: lo que va y no va a suceder». Cicerón comienza su lista de dieciséis tópicos básicos con «argumento desde la definición; argumento desde la división; argumento basado en la etimología».

Para un compositor, la invención significaba decidir sobre las intenciones, rasgos y motivos básicos de una obra antes de planificar su forma o de componer. Para Purcell, el acto de invención que precedió a la composición de *Sound the Trumpet, Beat the Drum* (W. 29) podría haber incluido decisiones sobre la cantidad y tipos de movimientos, la elección de la prevalencia general de modos menores, la selección de las referencias específicas a estilos nacionales y danzas cortesanas, la decisión sobre la instrumentación (incluida la falta de trompeta y tambor), la planificación las tonalidades, los compases y los tiempos de todos los movimientos, y la determinación cualesquiera otras características que pudiesen contribuir a la expresión general de emociones o a la comunicación de significado.

Disposición (u ordenación) significa, para el orador, organizar el discurso usando todas o algunas de las partes de un diseño tradicional. Aunque los tratados difieren sobre el número de dichas partes, en un esquema común de disposición retórica el discurso se divide en estas siete:

- Exordio (*Exortium*): capta la atención del oyente y dispone su ánimo favorablemente para escuchar; por ejemplo: «Amigos, romanos y compatriotas, ¡presadme atención!».
- Narración (*Narratio*): es la exposición de los hechos.
- Exposición (*Explicatio*): define los hechos y plantea las cuestiones que deben ser probadas.
- División (*Partitio*): clarifica los puntos del tema y especifica exactamente lo que debe probarse.
- Argumentación (*Amplificatio*): expone los argumentos a favor y en contra y proporciona pruebas.
- Refutación (*Refutatio*): refuta argumentos opuestos y reformula las conclusiones aceptadas.
- Conclusión (*Peroratio*): resume los argumentos y hace una última apelación a las emociones de la audiencia.

En distintos momentos se propusieron esquemas más breves. Uno de ellos fue el propuesto por Torquato Tasso, el más grande poeta italiano de finales del siglo XVI:

- Exordio (*Exortium*): introducción, durante la cual el poeta propone y define el estado de la cuestión con un lenguaje que «captará la atención del lector y su expectativa».
- Narración (*Narratio*): donde se construye la tensión.
- Confirmación o inversión (*Confirmatio* o *Rivolgimento*): un cambio de la buena a la mala fortuna, o de la mala a la buena.
- Conclusión (*Peroratio*): el final, que marca la conclusión de la acción.

Tasso escribe acerca del exordio: «El comienzo de los poemas debe estar lleno de grandeza, magnificencia y esplendor, como la fachada de los palacios». Hay escritores

del siglo XVII que tratan del diseño de edificios, de la disposición de series de escenas pintadas o incluso de la composición de determinados cuadros como si la experticia del espectador debiese ser controlada y planificada por el artista o el arquitecto de acuerdo a principios retóricos. Muchos escritores barrocos explican el exordio de un discurso comparando su función con la de un preludio o introducción musical.

La mayor parte de los esquemas de disposición retórica incluyen las funciones de introducción, presentación, contraste o conflicto, recapitulación y conclusión: un esquema básico que podría aplicarse fácilmente a muchas formas musicales. El primer escritor en hacerlo fue Joachim Burnmeister, en su *Musica poetica* de 1606. El plan de Burnmeister para la disposición retórica de una composición musical era simple:

- Exordio (*Exortium*): la parte de la composición que va hasta la primera cadencia importante, en la cual cada voz entra imitando el tema, o, al menos, en la que se establece el carácter expresivo fundamental de la obra.
- Cuerpo de la composición (*Corpus Carminis*): la parte central de la composición, consistente en diversos períodos, en la cual, «por medio de diversos argumentos retóricos, el texto se insinúa en las almas [de los oyentes] para que su significado sea mejor entendido y considerado». El *Corpus Carminis* puede contener otras divisiones, tales como *Narratio*, *Explicatio*, *Partitio*, *Amplificatio* y *Refutatio*.
- Conclusión: la cadencia final, algunas veces con un «suplemento», en la cual cierta actividad melódica adicional permite a las emociones «penetrar más claramente en las almas de los oyentes».

La comparación más elaborada entre la forma musical y la disposición retórica la encontramos, hacia el final del período barroco en *Der vollkommen Capellmeister (El perfecto maestro de capilla)* de Johann Mattheson, escrito en 1739.

La **elocución** (o estilo) incluía la opción entre el estilo llano, el estilo medio o el estilo noble, pero dependía especialmente del uso de *figuras retóricas*, que proporcionan a las ideas del orador su color emocional y las hacen memorables. Dos ejemplos de figuras retóricas son la *anítesis* y el *paréntesis*.

La *anítesis*, mencionada prácticamente en todos los tratados desde Quintiliano en adelante, significaba «la concomitancia de ideas contrastantes». En la *Musurgia Universalis* de Athanasius Kircher, de 1650, se define como «un pasaje musical en el cual expresamos sentimientos opuestos, tal como [el compositor] Giacomo Carissimi contrastó la risa de Heráclito con el llanto de Demócrito». En *Now Does the Glorious Day Appear (Ahora amanece el día glorioso)* de Purcell, la *anítesis* musical se crea cuando el melisma de la contralto sobre las palabras «By beauteous softness mix'd» es seguido, inmediatamente, por energícos ritmos con puntillos en los que el texto «with majesty and empire over ev'ry heart she gains» se distribuye silábicamente.

El *paréntesis*, de acuerdo con Quintiliano, «tiene lugar cuando el flujo de la oración es interrumpido a la mitad por otro pensamiento». Mattheson escribe que cuando se pone música a un paréntesis en el texto, «la melodía debería caer hasta el punto de sonar como otra voz». Esto es exactamente lo que hace Purcell en *Now Does the Glorious Day Appear* con las palabras «Our dear Religion (with our Law's defence) / to God her zeal to man benevolence / must her above all former monarchs raise».

En los tratados musicales del período barroco encontramos partituras con análisis de figuras retóricas, acompañadas de ejemplos musicales. Es verdad que en algunos

casos el nombre de la figura retórica se asigna sólo a una característica de la armonía o del contrapunto sin razón aparente. Pero en la mayoría, encontramos un patrón convencional de repetición, similitud, contraste, digresión, recurrencia o progresión en el texto reflejado con exactitud por el compositor. En muchas ocasiones el compositor crea una figura retórica que no está presente en el texto poético, por ejemplo, insertando un silencio repentino e inesperado a mitad de una frase. Purcell usa esta figura, llamada *aposiopesis*, en *Sound the Trumpet, Beat the Drum* en las palabras «To Caesar [silencio] all hail, [silencio] to Caesar unequalled in arms».

En algunos casos, un patrón musical es tan similar a un patrón verbal, y está tan firmemente asociado al mismo, que puede retener su identidad incluso en la música instrumental desprovista de texto; la *gritatio*, o *climax* (como en «I came, I saw, I conquered»), por ejemplo, llegó a estar tan estrechamente asociada a una secuencia melódica ascendente que esa secuencia por sí misma, sin ningún texto, podría haber tenido una función retórica. El Apéndice A contiene un listado de figuras retóricas reflejadas o creadas frecuentemente por compositores barrocos.

La **memoria** se relaciona, más que con la composición, con la interpretación, de modo que aquí la pasaremos por alto y continuaremos con la declamación.

La **declamación** de un texto oral requiere un uso eficaz de la inflexión, la acentuación selectiva y el tempo. Las analogías con los contornos melódicos, los acentos y los ritmos de la música vocal son tan obvias que, hasta el final del período barroco, fueron comentadas en muy pocas ocasiones. Se sabe que algunos jesuitas españoles del siglo XVII usaron la notación musical para enseñar a los sacerdotes a pronunciar sermones apasionados. A pesar de la falta de un vocabulario preciso para describirlo, el control musical de la declamación penetró en la música barroca. Todos los recitativos, por ejemplo, controlan la declamación retórica para proyectar el significado y las pasiones del texto. En el ejemplo 1-1, de *Sound the trumpet, Beat the Drum*, de Purcell, podemos ver cómo el compositor enfatiza selectivamente las palabras «morning» (mañana) y «British» (británico), más que «star» (estrella) y «sphere» (esfera), mediante saltos melódicos, disonancias, ciertos ritmos y tiempos fuertes, y cómo lo incompleto de esta oración dependiente se pone en evidencia mediante la inflexión melódica ascendente del final.

De este modo, los compositores de música vocal del Barroco podían ayudar a comunicar el significado y las emociones del texto a través de la declamación interpretativa en el transcurso de la recitación. Podían intensificar su fuerza con figuras retóricas en el momento de la elocución. O podían resumir sus pasiones, imágenes o vanidades predominantes tomando opciones estratégicas a gran escala en el momento de la invención. Los tres tipos de interpretación musical retórica del texto pueden encontrarse

EJEMPLO 1-1. Purcell, *Sound the Trumpet, Beat the Drum*. «While Caesar, like the morning star».

en el período barroco, pero, como veremos en los capítulos siguientes, los compositores de la primera parte del período, ca. 1600-1630, tendieron a concentrarse en la recitación. A mediados del Barroco, ca. 1630-1670, su centro de atención se desplazó más hacia la elocución, mientras que a finales, ca. 1670-1750, encontramos una notable tendencia hacia el resumen del significado textual en el acto de invención musical.

En este capítulo hemos visto cómo los compositores, los artistas, los poetas y los comentaristas de la época barroca concibieron las artes en cuanto a retórica clásica. Se ha sugerido que esta concepción retórica, ciertamente concentrada en este período aunque sin ser exclusiva del mismo, refleja el hecho de que las artes se utilizaron frecuentemente como un medio de persuasión e inspiración en un momento de conflicto social, político, económico y religioso, de cambio y turbulencia. Esta conexión entre la concepción retórica de las artes y sus usos ayuda a explicar la posición dominante de la nobleza y su ideología monárquica en la cultura del siglo XVII. Estos factores, más que cualquier otro conjunto específico de criterios estilísticos, son los que definen el período barroco en música y en otras artes.

En el siguiente capítulo estas ideas se ilustrarán más concretamente al ver cómo la ópera—el nuevo y definitorio género del período—emergió en el contexto de un temprano programa cultural absolutista en Florencia, ca. 1600.

BIBLIOGRAFÍA

Monarquía y nobleza

El estudio más útil es Jonathan Deward, *The European Nobility, 1400-1800*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996. Otro libro con un enfoque más teórico es Paul Kleber Monod, *The Power of Kings: Monarchy and Religion in Europe, 1589-1715*. New Haven, Yale University Press, 1999. Pueden encontrarse más detalles cuantitativos, pero con una interpretación no tan amplia, en Michael Lacroche Bus, *Noble Privilege*. Manchester, Manchester University Press, 1983. Dos obras colectivas muy útiles son: Ronald G. Asch y Adolf M. Birke (eds.), *Princes, Patronage, and the Nobility: The Court at the Beginning of the Modern Age, c. 1450-1650*. Oxford, Oxford University Press, 1991, y H. M. Scott (ed.), *The European Nobilities in the Seventeenth and Eighteenth Centuries, I, Western Europe*. Londres, Longman, 1995. Lo relativo al Sacro Imperio se han tomado de Charles W. Ingrao, *The Habsburg Monarchy, 1618-1815*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994. Los detalles relacionados con el rey Jacobo II de Inglaterra se encuentran en Michael Mullett, *James II and English Politics, 1678-1688*. Londres, Routledge, 1994. Para la historia e interpretación del palacio de Whitehall y su decoración, véase Roy Strong, *Britannia Triumphans: Inigo Jones, Rubens, and Whitehall Palace*. Londres, Thames y Hudson, 1980. En Peter Holman, *Henry Purcell, Oxford*, Oxford University Press, 1994, y Ronald Samuel McGinness, *English Court Odes, 1660-1820*. Oxford, Oxford University Press, se puede obtener información sobre las odas y las canciones de bienvenida de Purcell.

Religion

En la *Encyclopedia of Religion and Ethics*, ed. James Hastings, Nueva York, Scribner, 1908-1927, 12 vols., y en la *Encyclopedia of Religion*, ed. Mircea Eliade, Nueva

York, Macmillan, 1987, se pueden encontrar visiones fiebles e imparciales de la historia y las creencias de las religiones mencionadas en este capítulo. En Pierre Chaunu (ed.), *The Reformation*, Nueva York, St. Martin's Press, 1986, y Hans J. Hillerbrand (ed.), *Oxford Encyclopedia of the Reformation*, Nueva York, Oxford University Press, 1996, se incluyen artículos especializados más recientes. *The Counter-Reformation and Society in Early Modern Europe*, de Martin D. W. Jones (Cambridge, Cambridge University Press), contiene información de utilidad sobre la Contrarreforma católica.

La retórica de las artes

The Rhetoric of the Arts, 1550-1650, de Gerard LeCoat, European University Papers, Series XVIII: Comparative Literature, vol. 3, Berra, Lang, 1975, hace un tratamiento fundamental y provocador. Un resumen útil y breve de la nomenclatura retórica puede encontrarse en Richard A. Lanham, *A Handlist of Rhetorical Terms*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1969. La idea de que las artes han tenido a menudo una clara finalidad política en el siglo XVII es desarrollada por Roy Strong en *Art and Power: Renaissance Festivals, 1450-1650*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1984. La teoría de que el espectáculo musical puede ser considerado como un sacrificio ritual en un culto a la monarquía ha sido planteada por Kristiaan P. Aercke en *Gods of Play: Baroque Festive Performances as Rhetorical Discourse*, Albany, State University of New York Press, 1994. Un ensayo de utilidad sobre los tratados de música barroca que intentan establecer analogías entre la música y la retórica es Dietrich Bartel, *Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1997.



Capítulo II

El nacimiento de la ópera, la monodia y el madrigal concertante

LA CULTURA DE LA CORTE, LA POLÍTICA Y EL ESPECTÁCULO EN FLORENCIA

Todas las bodas de la familia Médici, desde los comienzos de su reinado como grandes duques en 1537, fueron celebradas con un elaborado boato musical basado, prácticamente en su totalidad, en temas de la antigua mitología griega, apoyando a través de la alegoría un mito político contemporáneo: el de que los Médici no eran no nobles usurpadores de poder (la realidad) sino un clan noble con un antiguo derecho a gobernar (el mito). El mito presagió que su dinastía podría anunciar una nueva edad de oro, como en la mitología griega, una renovación simbolizada por el redescubrimiento de las artes, la literatura y la filosofía de la antigua Grecia bajo el patronazgo de sus padres fundadores (en realidad familiares lejanos), Cosme y Lorenzo el Magnífico, destacados ciudadanos del siglo XV que, en realidad, nunca fueron soberanos oficiales de Florencia.

A fin de promover su mitología política, el dron duque Cosme I organizó una Academia (1563) para el diseño y la ejecución de pinturas, esculturas y arquitecturas efímeras basadas en alegorías mitológicas. Antes (1541), Cosme I había actuado en representación de la Academia Florentina para inventar los guiones y la poesía para sus espectáculos públicos. En muchos casos, se llevaba a cabo una investigación sobre las celebraciones públicas de la antigua Grecia y Roma por los cortesanos del gran duque como preparación para cada uno de sus espectáculos.

INTERMEDI

Lo más sofisticado y artísticamente arriesgado de estos espectáculos de los Médici eran los *intermedi*, interpretados regularmente, desde la boda de Cosme en 1539, para acontecimientos de Estado importantes. Estos *intermedi* eran interpretados en los entreactos de obras teatrales habladas, pero en ellos todas las palabras eran cantadas. En realidad, la música de los *intermedi* no era realmente continua, las palabras cantadas no formaban un diálogo continuado y prácticamente no había argumento. Un *intermedio* era algo así como un cuadro viviente, casi o totalmente estático, de un episodio sacado de la mitología. La música vocal, a menudo cantada por una voz solista acompañada por instrumentos acórdicos, por lo general agregaba comentarios explicativos.

Entre los actos de la puesta en escena de *La pellegrina (La peregrina)*, realizada para celebrar la boda del segundo gran duque Médici, Fernando I, y Cristina de Lorena en 1589, se interpretaron *intermedi* de especial importancia. Cada uno de estos seis interludios representa un mito antiguo referente al poder de la música:

1. La Armonía Dórica canta un solo ornamentado, que es respondido por las Parcas, las Sirenas y los Planetas, alabando a la pareja que se casa, cuyo reinado anunciará una nueva Edad de Oro presagiada por una aparición de la diosa Astrea.
2. Las Píerides afirman cantar mejor que Aríón y Orfeo, pero las Musas quieren agredir a las Ninflas que, como juezas, deciden a favor de las Musas, mientras las Píerides son transformadas en urracas.
3. La victoria de Apolo sobre la Serpiente Pitón es bailada en pantomima y narrada por un coro.
4. Una profecía de la nueva Edad de Oro es cantada por una Hechicera que desciende en un carro volante, tras el cual los Demonios de la Envidia y la Cólera se desvanecen para siempre en el infierno (Fig. 2-1).
5. Afrodita y sus niñas cantan a la pareja que contrae matrimonio y a la Edad de Oro venidera. Aparece un barco con el famoso cantante Aríón (Fig. 2-2), que salta por la borda. Las Sirenas creen que se ha ahogado, pero Aríón reaparece, montado a lomos de un delfín.

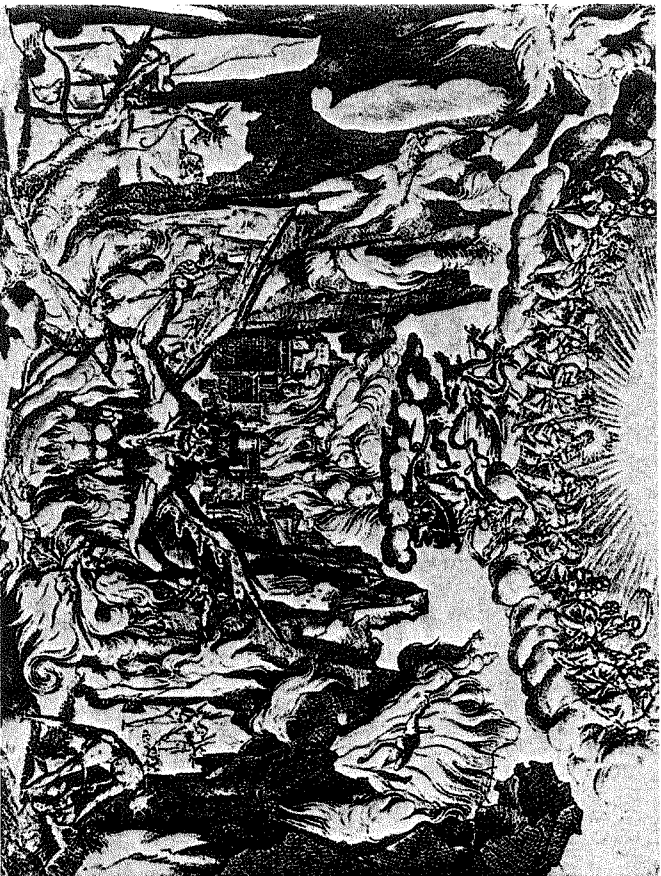


FIGURA 2-1. *La pellegrina* (Florenca, 1589), Intermedio 4.

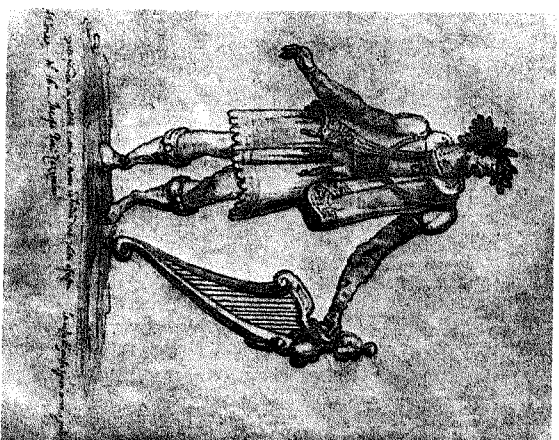


FIGURA 2-2. Jacopo Peri como Aríón en *La pellegrina* (Florenca, 1589), Intermedio 5.

6. Un grupo de dioses, Gracias, Musas, Cupidos y la personificación de la Armonía y el Ritmo descienden en nubes y son acogidos por las ninfas y los pastores de la Toscana. Los visitantes divinos proclaman que el reino de Fernando y Cristina anunciará una nueva Edad de Oro, en señal de lo cual traen el don de la música y la danza.

Muchas de estas actuaciones musicales fueron compuestas por Emilio de Cavalleri (ca. 1550-1602), entre ellas el solo ornamentado «Godi turba mortal», cantado por el Rey del Amor en el sexto intermedio. Giulio Gaccini (1551-1618) escribió la canción de la Hechicera del Intermedio 4, «Io che dal ciel cader farei», que fue cantada por su esposa, Lucia. Y el solo de Aríón en el quinto intermedio fue compuesto e interpretado por Jacopo Peri (1561-1633), cuyo disfraz se muestra en la Fig. 2-2. Los tres compositores eran miembros de la corte ducal.

El significado alegórico de los *intermedi* de 1589 es que el reinado de Fernando y Cristina anunciará una nueva Edad de Oro, simbolizada por un renacimiento de las fuerzas milagrosas de la música antigua, que provoca la victoria de los protagonistas de cada intermedio. La música y las otras artes fueron utilizadas como vehículo y símbolos que contribuían a la retórica política de los Médici en Florenca. La novedad de estas producciones, la extraordinaria aptitud de los cantantes y los asombrosos efectos escénicos aportaron mucho al mensaje dirigido a los cortesanos y a los ilustres visitantes que siempre conformaban el público de tales espectáculos: la Florenca de los Médici tuvo una rica historia, hizo importantes contribuciones a la cultura europea, formó parte del proceso de resurgimiento político, pudo reunir y coordinar las actividades más avanzadas en diversas artes, y tuvo el criterio y los recursos necesarios para contratar a los mejores intérpretes y diseñadores disponibles.

El inventor de los escenarios para los *intermedi* de 1589 fue el noble cortesano florentino Giovanni Bardi (1534-1612), quien a lo largo de más de quince años había patrocinado y liderado un grupo de intelectuales y músicos—conocido como la Camerata—dedicado a la investigación, la discusión y la experimentación para aprender sobre la música de la antigua Grecia, las fuentes de su legendario poder para mover las emociones y cómo había sido utilizada en la interpretación de las tragedias griegas. De este modo, las actividades de esta Camerata no oficial fueron paralelas a las de la Academia oficial y a las de la Academia Fiorentina.

Mucho de lo que sabemos sobre las discusiones de la Camerata de Bardi proviene de cartas escritas al grupo desde Roma por el humanista florentino Girolamo Mei (1519-1594) durante la década de 1570 y del libro *Dialogo della musica antica, et della moderna* (*Diálogo de la música antigua y de la moderna*), publicado en 1581 por el músico y noble florentino Vincenzo Galilei (ca. 1520-1591), padre del famoso astrónomo Galileo Galilei. Las principales conclusiones de Mei y Galilei fueron: 1) la antigua música vocal griega constaba siempre de una única melodía; 2) sus ritmos se basaban en los de las palabras; 3) estaba limitada a un registro reducido—grave, medio o agudo—que ayudaba a determinar su carácter expresivo; 4) con este tipo de música, los antiguos griegos cantaban sus tragedias; y 5) la música polifónica del mundo moderno no puede conseguir los maravillosos efectos de la música antigua porque sus palabras son cantadas simultáneamente en todos los registros y con diferentes ritmos y contornos melódicos por diferentes voces que anulan, la una a la otra, sus efectos expresivos. Galilei también ridiculiza la ilustración musical—por ejemplo, el uso de notas rápidas para las palabras 'huir' o 'volar', como sucede a menudo en los primeros madrigales polifónicos—. Incluso objeta el uso de disonancias para musicalizar una línea de texto como «Corazón amargo y salvaje, voluntad cruel». En su lugar, mantiene que el poder expresivo de la música proviene de su habilidad para usar las alturas y el ritmo para imitar exactamente los patrones del lenguaje, las entonaciones, los acentos y las inflexiones que los actores usan para distinguir a los distintos personajes en una obra de teatro, sus relaciones con otros personajes y su estado emocional en cada momento. Galilei afirma haber puesto en práctica esas teorías en dos obras—un conjunto de lamentos y respuestas salmódicas para la Semana Santa y el lamento del conde Ugolino del *Inferno* de Dante—que fueron interpretadas por la Camerata en 1582. No obstante, ninguna de ellas ha llegado hasta nosotros.

Giulio Caccini, en el prelacio a su publicación *Le nuove musiche* (Florence, 1602), agradece a la Camerata de Bardi por alentarlo a crear un tipo de música que «se atiene a esa forma tan alabada por Platon y otros filósofos (que afirmaron que la música no es otra cosa que la palabra, a la que luego se adaptan el ritmo y la armonía, pero no al contrario) para intentar conseguir que ésta pueda entrar en la inteligencia de las personas y producir esos maravillosos efectos que admiran los grandes escritores [de la Antigüedad]». Caccini denomina *in armonia favellare* (hablar en armonía [musical]) a este tipo de música y afirma que es el «estilo exacto» que él ha usado para las fábulas cantadas en Florencia. Esas «fábulas cantadas» eran *La Dafne* (1597-1598), *L'Eu-*

ridice (1600) y *Il rapimento di Cefalo* (1600), que actualmente se consideran como las primeras óperas. El estilo al que se refiere Caccini se llamó, más tarde, recitativo.

Podría ser tentador llegar a la conclusión de que la ópera y el recitativo fueron inventados por la Camerata Florentina en su intento por recrear la música y el drama de la Antigüedad griega, pero sería incorrecto. Sería mejor considerar sus discusiones y experimentos como factores que contribuyeron a, más que como causas que provocaron su aparición. Después de todo, la Camerata nunca puso en escena una ópera ni, hasta donde sabemos, consideró hacerlo. Sus actividades no se extendieron más allá del año 1589. Las primeras óperas fueron concebidas como tragicomedias pastorales, un tipo de drama hablado sin ninguna conexión especial con Florencia. Y los estilos del recitativo de Peri y Caccini, como veremos, se desarrollaron a partir de las fórmulas de recitación del «aria» cuya historia puede remontarse a un siglo atrás. En realidad, Vincenzo Galilei recomendó fórmulas tradicionales de «aria» como modelos para este nuevo tipo de canto. Además, Jacopo Peri, el principal compositor de *La Dafne* y *L'Euridice*, era demasiado joven como para haber desempeñado papel alguno en la Camerata. Su estilo recitativo continuó un desarrollo que había comenzado bastante antes de que Caccini compusiera sus primeras obras.

LAS PRIMERAS ÓPERAS

Después de que Giovanni Bardi fuese trasladado a un puesto diplomático en Roma en 1592, otro grupo de poetas y músicos reemplazó a su Camerata en Florencia. Su patrocinador era Jacopo Corsi (1561-1602), un noble cortesano, acaudalado mercader de sedas y compositor aficionado. Aunque incondicionales de la Camerata como Giulio Galilei y Vincenzo Galilei formaron parte del grupo de Corsi, sus personajes centrales fueron hombres más jóvenes—Jacopo Peri y el poeta aristócrata Ottavio Rinuccini (1562-1621)—. El grupo de Corsi no se ocupó de la música o la filosofía griegas, sino que estuvo orientado hacia la producción de obras escénicas musicales. Uno de sus primeros experimentos fue *La Dafne*, sobre un libreto de Rinuccini. Era la primera obra escénica completamente cantada con una trama dividida en escenas. Se fue desarrollando desde 1594 hasta 1598, primero con música del propio Corsi, luego con versiones tanto de Caccini como de Peri, hasta la versión final, en su mayor parte de Peri, que fue interpretada en una representación privada durante el carnaval de 1598 y, después, repetida varias veces para la gran corte ducal. Aunque sólo sobreviven seis fragmentos de *La Dafne*, son suficientes para saber que la obra incluía al menos dos tipos de recitativo.

Tras el éxito de *La Dafne*, en 1600, Corsi ofreció al gran duque una obra más extensa, *L'Euridice*, nuevamente sobre un libreto de Rinuccini. Sobrevive en dos versiones completas de Peri y Caccini. En la primera representación, el 6 de octubre de 1600, cerca del 75 por 100 de la música era de Peri, mientras que el resto era de Caccini. Otra ópera, en su mayor parte de Caccini, *Il rapimento di Cefalo*, fue interpretada en Florencia pocos días después de *L'Euridice*, pero actualmente sólo se conserva una media docena de sus números.

L'Euridice fue interpretada como parte de una elaborada celebración que tuvo una gran importancia para el futuro político de la Toscana: la boda de la hija del gran duque, María de Médici, y Enrique IV, rey de Francia. En ese momento, España gober-

¹ Prefacio a *Le nuove musiche* (Florence, 1602).

naba distintas partes de la península italiana, tanto al norte como al sur de Toscana, y reivindicó durante mucho tiempo la propia Toscana, aspiración con sustivo mediante el mantenimiento de bases militares en la región del sudoeste del gran ducado. Los grandes duques Médici mantuvieron su independencia relativa mediante el soborno, una política de apaciguamiento y, siempre que era posible, las alianzas, en este caso con Francia, que en ese momento estaba casi continuamente en guerra con España. Así, la boda florentina de 1600 entre María de Médici y Enrique IV de Francia tuvo como objetivo, en primer lugar, preservar la independencia de Toscana frente a España mediante una alianza con Francia.

Como drama, *L'Euridice* pertenece a la tradición del drama pastoral o, más precisamente, al subgénero de la tragicomedia pastoral, dado que sus personajes son los pastores y pastoras nobles, las niñas, los dioses y los semidioses de los mitos de la antigua Grecia. La trama es seria, pero la historia tiene un final feliz:

- I. Las niñas y los pastores celebran la boda de Orfeo y Euridice.
- II. Orfeo expresa su satisfacción, pero es interrumpido por Dafne, quien trae noticias de la muerte de Euridice por el mordisco de una serpiente. Orfeo jura unirse a su esposa en los infiernos.
- III. Arceiro cuenta que, mientras Orfeo está llorando, la propia Venus, diosa del amor, lo transporta a su carro.
- IV. Venus deja a Orfeo a las puertas del infierno, exhortándole a recuperar a Euridice con el poder de su canto. Orfeo consigue encantar a Plutón, dios de los infiernos, quien acepta devolver a Euridice a la vida.
- V. Orfeo y Euridice regresan a la escena pastoral del comienzo de la ópera en medio de la alegría.

La novedad de *L'Euridice* fue que en lugar de usar el diálogo hablado para enlazar sus canciones y coros, como en las pastorales anteriores, la obra era completamente cantada.

El estilo de canto que reemplazó al diálogo hablado fue llamado *stile recitativo* cuarenta años más tarde por el cortesano florentino Giovanni Battista Doni (1595-1647). De este término de Doni proviene la palabra española «recitativo». Doni distingue tres tipos de recitativo: 1) estilo recitativo propiamente dicho, o estilo narrativo, 2) estilo expresivo, y 3) recitativo especial². El estilo usado generalmente por Peri y Caccini para el diálogo es el estilo narrativo, y como un ejemplo de éste Doni cita el pasaje de *L'Euridice* de Peri en el que Dafne da la noticia de la muerte de Euridice (A.1).

Las características del **estilo narrativo** ilustradas en la noticia de Dafne son:

- puesta en música silábica del texto sin melismas decorativos;
- uso abundante de la repetición de notas (recitación sobre un sonido);
- normalmente, un ámbito vocal bastante reducido entre las frases;
- la carencia de cualquier diseño memorable o de un desarrollo direccional en el ritmo o el contorno melódico;
- melodía y armonía generalmente diatónicas, y

² Giovanni Battista Doni, *Annotazioni sopra il compendio de generi e de' modi della musica*, Roma, Fel. 1640, pp. 60-63.

- un acompañamiento de acordes delimitado por una línea de bajo que se mueve lentamente y que no tiene una actividad melódica o rítmica independiente.

En su prefacio a su partitura de *L'Euridice*, Peri afirma haber compuesto este recitativo «teniendo en mente aquellas inflexiones y acentos que nos sirven en nuestra pena, en nuestra alegría y en estados similares, dando a entender que controla la expresión retórica a través de la selección de contornos melódicos, intervalos, duraciones y acentos rítmicos a fin de seguir mejor la cadencia del discurso dramático. En el mismo prefacio, Peri dice que quería que los movimientos de la línea del bajo coincidieran, siempre que fuese posible, con los acentos principales del texto, y lo logró en este ejemplo, prácticamente a la perfección. Por debajo de las notas de la línea del bajo algunas veces hay números o sostenidos que indican cuáles son los acordes deseados que deben agregarse. Caccini se refirió a este tipo de bajo figurado como *basso continuo*, mientras algunos compositores posteriores lo denominaron *basso continuo* (véase página siguiente).

El **estilo expresivo** del recitativo es similar en muchos aspectos al estilo narrativo, excepto en que usa una recitación menos monótona e intervalos más cromáticos, fuertes disonancias y una declamación interpretativa dramática para proyectar intensas emociones. Un buen ejemplo del estilo expresivo es el lamento «Non Piango e non sospiro», cantado por Orfeo tras haber escuchado la noticia completa de la muerte de Dafne (A. 1). Peri comienza su lamento con una declamación lenta de las sílabas y poca inflexión, sugiriendo la conmoción inicial de Orfeo: «No lloro y no suspiro, ay mi querida Euridice!». Se recupera con frases breves, prácticamente sin aliento —pues suspirar, pues llorar no puedo, cadáver infeliz—, usando una expresión más apasionada, un ritmo más rápido, fuertes disonancias, interrelaciones cromáticas y, al principio, una voz que crece y que, no obstante, vuelve a hundirse tras una breve pausa para la reflexión. El largo descenso melódico del suspiro que lleva las palabras «Oh mi corazón, oh mi esperanza, oh mi paz, oh vida, oh yo!» comienza con una exclamación aguda retenida hasta después del tiempo —un acento sincopado que es una característica inconfundible del estilo de declamación musical de Peri—. En la frase siguiente, Orfeo discute mientras repite su apremiante pregunta con un nuevo énfasis: «¿Quién te apartó de mí? ¿Quién te apartó de mí? ¿Adónde has ido?». Tras una larga pausa para la reflexión, su humor vuelve a cambiar, mientras declara, con una declamación más rápida del texto y finalmente un bajo más energético: «Promto verás que, murterendo, no llamaste a tu consorte en vano. No estoy, no estoy lejos». Y luego, decayendo en la entonación y la velocidad: «Vengo, querida vida, oh querida muerte».

De esta manera, en el lamento de Orfeo, Peri no sólo refleja en su música las inflexiones naturales y correctas del texto, como lo podría haber hecho un compositor renacentista, sino que usa la expresión retórica para interpretar el texto dramáticamente, proyectando sobre el mismo una serie de emociones cambiantes que, en su disposición, orden y relación, forman una representación del carácter de Orfeo —sensible, tierno, nervioso y valiente— que se corresponde con sus acciones posteriores y las motiva, impulsando la trama hacia su conclusión. Es una música verdaderamente dramática, y ésta es la razón por la que Doni afirma que es, «por sí misma, apropiada y adecuada para el escenario».

El **recitativo especial**, según Doni, tiene más patrones y fórmulas musicales que el estilo narrativo, pero es menos conmovedor que el expresivo. Para Doni, sus or-

El BAJO CONTINUO, como recurso de notación, incluye una línea de bajo escrita sobre la cual uno o más intérpretes agregan acordes a fin de crear todo o parte de un acompañamiento. Los tratados de la época, así como algunos acompañamientos de *basso continuo* escritos en su totalidad, nos muestran que los compositores de las primeras óperas suponían la utilización de acordes en bloque, sin partes independientes, en el acompañamiento de *basso continuo* para los recitativos. En la primera interpretación de *L'Euridice* los instrumentos acompañantes usados fueron un clavicémbalo, un laúd grande, un *chilarrone* (una especie de laúd con mástil extralargo y bordones sin trastes, véase Fig. 2-3) y una lira *da gamba* (un instrumento de cuerdas vertical, provisto de nueve a catorce cuerdas, en el que podían tocarse acordes de cuatro notas). En la música religiosa barroca, el *basso continuo* corría a cargo de un órgano, y en la música para diversos instrumentos o cantantes un instrumento grave, como la viola *da gamba* o el fagot, a menudo solía tocar la línea del bajo como refuerzo, mientras un teclado o un instrumento con trastes tocaba la línea del bajo junto con su realización acórdica. Como recurso de notación, el *basso continuo* surgió a finales del siglo XVI a partir de una práctica anterior que consistía en improvisar armónicamente con acordes sobre la parte más grave de un conjunto vocal o instrumental. Esta línea de bajo especial, creada a partir de las partes más graves del conjunto y usada con este propósito, fue denominada, a menudo, *basso seguente*. La novedad de las partes del *basso continuo* en la música de Peri, Caccini y Cavallieri es que el bajo no se componía como un elemento de un conjunto de voces contrapuntístico, sino como una parte estrictamente subordinada, concebida exclusivamente para tener un papel de acompañamiento acórdico. Como tal, normalmente tiene mucha menos actividad melódica y rítmica que la parte(s) vocal o instrumental a la que acompaña.

genes se remontan a las fórmulas de recitación musical, llamadas «arias», con las que los italianos habían cantado largos poemas de muchas estrofas durante más de un siglo. Tomando en consideración la música dramática de su época, Doni informa que el recitativo especial se limita a los prólogos, y su ejemplo es el prólogo de *L'Euridice* de Peri (A. 1). El texto de este prólogo, cantado por la personificación de la Tragedia, consiste en siete estrofas de cuatro versos, cada estrofa con el mismo esquema de rimas, y cada verso con once sílabas. Peri proporciona música sólo para la primera estrofa, pero su intención era que el cantante, siguiendo la costumbre establecida, usara la misma música para cada una de las estrofas sucesivas, variando en cada ocasión la línea vocal para ajustarse, tanto como fuese posible, a la declamación correcta de la poesía. En el recitativo especial, Peri usa la recitación sobre un sonido, tal como

lo hace en el estilo narrativo, pero hay menos inflexión naturalista agregada a la misma. Cada verso de su poesía se marca al final con dos notas largas, tanto si el significado del texto requiere una pausa en ese lugar como si no lo hace. En este sentido, el prólogo de Peri recuerda a aquellas fórmulas de recitación («arias») mencionadas por Doni que sobreviven de forma escrita desde el siglo XVI y comienzos del XVII, aunque fueron cantadas incluso antes.

La interpretación de estas primeras «arias» recitadas fue descrita como el resultado de un estilo a medio camino entre el habla y el canto ya en el siglo XV. Y así es, exactamente, como Peri caracteriza su propio recitativo. Parece que, al crear sus estilos narrativo y expresivo, Peri modificó el enfoque usado en las «arias» recitadas más antiguas flexibilizando los ritmos escritos, haciendo que los contornos melódicos fuesen más variados e interpretativos, y que los acordes representados por el bajo estuviesen más espaciados y dispersos a fin de que la voz «no pareciese, en cierto modo, acoplada al movimiento del bajo». La dispersión de los acordes no sólo ayuda a liberar la voz de las restricciones del ritmo métrico, sino que también abre el camino para una disonancia más audaz. Con todo, parece que Peri hubiese seguido teniendo en mente las «arias» recitadas más antiguas cuando escribió que, en su recitativo, la voz cantante normal «podría, en parte, apresurarse y seguir un curso intermedio entre los movimientos suspendidos y lentos de la canción y los movimientos ágiles y rápidos del texto, y podría adaptarse a mi propósito (como ellos [los antiguos griegos] lo adaptaron en la lectura de poemas y versos heroicos), aproximándose a ese otro tipo de discurso al que ellos [los griegos] llamaron «continua», una cosa que nuestros contemporáneos ya han consumado en sus composiciones; aunque quizá con otro propósito» (cursivas añadidas). Compárese, al respecto, el prólogo de Peri (A. 1) con el «aria» recitada compuesta unos cien años antes (Ej. 2-1).

4

In - te - ger vi - tae sce - le - ri - que pu - rus Non e - get Mau - ris
la - cu - lis nec ar - cu Nec ve - ne - na - tis gra - vi - da sa - gi - tis, Fu - sce, pha - re - tra

EJEMPLO 2-1. Michele Pesenti, oda sáfica *Integer vitae*, de *Prothole libro primo* (Venecia, Perucchi, 1504). Las voces graves aparecen simplificadas y sin el texto.

Los textos de *L'Euridice* que no están puestos en estilo recitativo se organizan en formas poéticas cerradas estándar, y la música en estas partes es similar en estilo a las formas equivalentes de la música de cámara vocal de la época. Por ejemplo, «Nel pur ardor, cantado por el pastor Tirsi en la segunda escena de *L'Euridice* (A. 1), es una *canzonetta* estrofica en forma poética. Su línea vocal tiene movimientos melódicos distintivos y ritmos recurrentes. Su bajo es activo, melódica y rítmicamente, durante todo el tiempo. Debía cantarse en un tempo estricto.

Antes de las primeras óperas de Peri, Emilio de' Cavalieri, noble y superintendente de todas las artes en la corte del gran duque de Toscana, había compuesto tres pastorales vocales breves para Florencia, *Il Satiro* y *La disperazione di Fileno* en 1591, e *Il giuoco della cieca* en 1595. No ha sobrevivido ninguna música de estas obras, pero Caccini afirma, en una carta escrita en 1614, que no contenían ningún recitativo. Por otra parte, la *Rappresentazione di Anima, et di Corpo* de Cavalieri, que fue interpretada en Roma en enero de 1600, se conserva en una partitura impresa. Esta obra era cantada de comienzo a fin con una puesta en escena y vestuario. Su libreto moralista y alegórico se relaciona con las tradiciones anteriores de las *sacra rappresentazione* y con las canciones religiosas dialogadas italianas (*laudi*). El estilo musical de los diálogos de Cavalieri encaja mejor dentro de la categoría de recitativo especial de Doni. Por ejemplo, en la breve declaración del Alma (A. 2), los ritmos son estereotipados, cada línea poética es interrumpida por dos notas largas, la inflexión individual se sacrifica a favor del predominio de una rección sobre un sonido, el bajo, más que apoyar al acorde, marca los tiempos sin una medida obvia, y las audaces disonancias de las que Peri estaba tan orgulloso están prácticamente ausentes. Si la *Rappresentazione* tuvo una trama coherente y unificada, puede ser discutible.

En los prefacios de sus partituras, que fueron impresas con una diferencia de un año, tanto Peri como Caccini y Cavalieri afirman haber sido el primero en adaptar las tradiciones y las prácticas musicales contemporáneas («modernas») a un drama cantado sin interrupción, con el objetivo de emular la expresividad atribuida a la música escénica de los antiguos griegos.

LE NUOVE MUSICHE (1602)

En su prólogo a *Le nuove musiche* («Nuevas piezas de música», Florencia, 1602), Giulio Caccini afirma que esta publicación incluye tres obras «compuestas por mí hace más de quince años»—i. e., alrededor de 1585—«en ese estilo que usé más tarde para las fábulas interpretadas en canción en Florencia». Las obras en cuestión (*Perfissimo vollo*, *Verdó'l mio sol* y *Dovrò dunque morire*) contienen rección sobre un sonido, incluso si no están del todo en el estilo recitativo usado más tarde en la *Euridice* de Peri. Pero *Le nuove musiche* tiene una importancia histórica de otro tipo: fue la primera colección de música impresa que incluyó todas las principales variantes de monodia barroca—canciones italianas para voz solista y *basso continuo*—. Su publicación, por tanto, simboliza el comienzo de una nueva era en la música de cámara vocal en la misma medida en la que la *Euridice* de Peri señalaba el comienzo de la ópera. En Italia se publicaron docenas de colecciones similares durante los veinticinco años siguientes.

El nombre que Caccini da al estilo de *Le nuove musiche* en esta colección y en su segunda parte, publicada en 1614—*Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* («Nuevas piezas de música y nuevas maneras de escribirlas»)—, es «hablar con armonía [musical]» (*in armonia favellare*). Caccini menciona dos características distintivas de este estilo, al cual agregaremos una tercera:

1. «Espontaneidad en el canto» (*sprezzatura di canto*), con lo que Caccini se refiere a la libertad rítmica en la interpretación, una forma de tempo rubato, por medio de la cual el cantante intenta aproximarse a los ritmos no medidos del lenguaje.
2. Notas graves con acordes agregados en el acompañamiento que se mantienen mientras la voz se mueve libremente de una nota a la otra, creando disonancias que no hubiesen sido permitidas por las reglas del contrapunto.
3. Un ámbito reducido de alturas dentro de muchas frases de una pieza y múltiples repeticiones frecuentes de una misma nota, que contribuye más a la impresión de un estilo de canto en cierto modo más parecido al lenguaje que a la canción común.

Estas características se pueden comparar con la descripción de los recitativos operísticos de Jacopo Peri. Sin embargo, al comienzo del siglo XVII, los recitativos operísticos incluían una pronunciación más rápida de las palabras y excluían los pasajes melódicos y ornamentados que se pueden encontrar en muchas de las primeras monodias de Caccini.

La afirmación de Caccini de haber sido innovador en 1585 debe ser situada en una perspectiva histórica. En realidad, cada uno de los tres principales tipos de monodia en *Le nuove musiche* es, hasta cierto punto, una versión completa de un tipo de canto a solo anterior, del siglo XVI, que, o bien era parcialmente improvisado, o bien su verdadero carácter solista no está representado para nosotros en las partituras en las que se conserva. Éstos son los tres tipos de monodia en *Le nuove musiche*:

1. **Madrigal solista.** El término «madrigal» se refiere principalmente a un tipo de poema que no tiene estrofas ni un esquema de rima predecible y que tiene una secuencia irregular de siete—u once—sílabas por verso sin un patrón de acentuación recurrente. Los versos poéticos con estas características se denominan *versi sciolti* («versos sueltos»). Un madrigal en *versi sciolti*, al ser leído en voz alta, suena de manera muy parecida al lenguaje normal o la prosa, que es por lo que la mayor parte de los «hablar en armonía [musical]» de Caccini se encuentran en sus musicalizaciones de textos de madrigales. Antes de Caccini, los madrigales siempre se escribían para varias voces, más frecuentemente para cuatro o cinco, pero generalmente eran interpretados por una voz solista acompañada por un laúd que tocaba las partes escritas para las otras voces. Los cantantes solistas de madrigales polifónicos del siglo XVI improvisaban frecuentemente ornamentos sobre la línea vocal, y muchos tratados de la época nos muestran exactamente cómo lo hacían (Ej. 2-2). Además, cierto grado de «spontaneidad en el canto» habría sido permitido por el hecho de que los acompañamientos de laúd eran tocados normalmente por los propios cantantes solistas. Ocasionalmente, hay alguna sugerencia de esta libertad rítmica en la notación de un tipo de madrigal polifónico anterior denominado *madrigale arioso*.

EJEMPLO 2-2. El comienzo del madrigal *Vestiva i colli*, de Palestrina, como fue publicado para cinco voces en 1566 y como podría haber sido cantado con la ornamentación de Giovanni della Casa, publicado en 1585, y los acompañamientos para laúd de Cosimo Bottegari de Florencia en un manuscrito fechado en 1574.

Palestrina, 1566

Ornamentación de Giovanni della Casa, 1584

Acompañamiento de laúd de Bottegari, ca. 1574

El compositor de un madrigal solista proyecta una interpretación del texto controlando, en gran medida, la declamación musical (expresión), es decir, usando ritmos, contornos melódicos, acentos y un tempo musical que imite el tempo, la inflexión y los acentos de la recitación poética hablada. *Deb, dove son fuggiti* (A. 3) de Caccini, por ejemplo, comienza lenta y pensativamente, «Ah (pausa), *ah* (más agudo y más enérgicamente), ¿hacia dónde has huido? (primero apresuradamente, luego cada vez más lento y modulando la voz ascendientemente al final). Ah (todavía más agudo y más enérgicamente), ¿dónde has desaparecido? (de forma similar, pero descendiendo algo más deliberadamente). ¿Dónde tus ojos (pausa), por cuyos rayos (repentinamente más grave, como si la voz descendiera para una oración subordinada) yo (enfático por una nota más aguda y más larga) ardo en cenizas (languideciendo, perdiendo energía)? Brisa (exclamado, como haciendo una llamada), brisas divinas, que van errantes (Caccini escribe aquí, «sin ritmo medido, hablando en armonía [musical], con la serenidad mencionada»; más rápidamente y más grave, como para una oración subordinada), en este lugar y en aquel (más deliberadamente y llegando a una conclusión). Ah (exclamado), trae noticias (todo más agudo, como suplicando) de su dulce luz (más grave, subordinado), brisas (llamando como antes, pero ahora con voz más grave), por la que muero (Caccini dice, «en un tempo más lento», con abatimiento). Ah, trae noticias de su dulce luz, brisas (como antes), *briskas* (más urgentemente, con una inflexión más amplia), por la que yo (exclamado y más prolongado que antes) muero (mucho más prolongado y con un ornamento sollozante llamado *trillo*)).

Ya hemos visto este método para proyectar el texto en el lamento operístico de Orfeo compuesto por Jacopo Peri en estilo recitativo expresivo. Sin embargo, en madrigales solistas como el *Deb, dove son fuggiti* de Caccini, la escritura declamatoria se combina con líneas melódicas más amplias y frases recurrentes, que generalmente se evitan en el recitativo. Muchos madrigales a solo tienen elaborados ornamentos escritos en la partitura, aunque éste no es el caso en *Deb, dove son fuggiti*. Definitivamente, la línea del bajo es más activa en un madrigal solista típico que en un recitativo, lo que significa que la estructura y la conducción armónica también desempeñan un papel importante en la interpretación musical del texto del madrigal.

La principal innovación de Caccini en sus madrigales a una voz fue moldear los ritmos y los contornos de la parte vocal para aproximarla al poema más de lo que se había hecho en los madrigales polifónicos anteriores, y escribir los ornamentos (melismas) que antes habían sido improvisados. Vale la pena destacar que Caccini dejó escapar la oportunidad de usar figuras musicales para ilustrar el texto. Un compositor de madrigal polifónico hubiese adaptado la palabra «fuggiti» (Ruido) a una huida rápida en las distintas voces. Pero este enfoque había sido muy criticado por Vincenzo Galilei, como hemos visto antes, y Caccini parece haber seguido seriamente su consejo.

2. *Canzonettas* estróficas. Estas son las monodias de Caccini menos novedosas. Los poemas son estróficos, es decir, todas las estrofas tienen el mismo esquema de rima y la misma longitud en los versos. Los grupos de versos poéticos establecen patrones regulares de acentuación. La misma música es cantada para cada estrofa, y los patrones de acentuación poética son reproducidos exactamente por

VERSO	RIMA	SÍLABAS	TRADUCCIÓN
1. <i>Udite, udite, amanti,</i>	A	7	oíd, oíd, amantes,
2. <i>Udite, o fere erranti,</i>	A	7	oíd, oh bestias salvajes,
3. <i>O cielo, o stelle,</i>	B	5	oh cielo, oh estrellas,
4. <i>O luna, o sole,</i>	C	5	oh luna, oh sol,
5. <i>Donni e donzelle,</i>	B	5	damas y doncellas,
6. <i>Le mie parole</i>	C	5	escuchad mis palabras,
7. <i>E s'ia region mi doglio</i>	D	7	y si mi queja es justa,
8. <i>Piangete al mio cordoglio</i>	D	7	llorad por mi pena.

la música. Los resultados son lo opuesto al hablar en armonía [musical]. *Udite, udite, amanti* (A. 4) de Caccini es un ejemplo. Aquí la música no interpreta el texto a través de la declamación, sino que más bien refleja su forma y estructura.

Los versos 1 y 2 tienen la misma rima, la misma cantidad de sílabas, y menajes paralelos («Oíd, oíd, amantes, / oíd, oh bestias salvajes»), y por tanto Caccini las distribuye en dos frases que son semejantes, excepto en sus tres primeras notas. Los versos 3-6 forman una segunda unidad, separada por el esquema de la rima, la longitud de los versos (de cinco sílabas cada uno) y, al menos en los versos 3-5, un patrón para emparejar dos objetos comunes («oh cielo, oh estrellas, / oh luna, oh sol, / damas y doncellas»). La música de estos versos se organiza en dos pares de frases de un compás que forman dos patrones secuenciales. Finalmente, los dos últimos versos, también separados por la rima, la longitud y el significado, son cantados en frases más largas que preparan la cadencia final. Cada una de las estrofas siguientes del poema tiene una forma y una estructura similar, de modo que la música de Caccini encaja en ellas tan bien como en la primera estrofa.

Las melodías y las armonías de las *canzonettas* estroficas de Caccini son muy similares a aquellas de las *canzonettas* del siglo XVII que, aunque casi siempre escritas a tres voces, eran cantadas muy frecuentemente por una voz solista con acompañamiento de laúd. La principal innovación de Caccini en sus *canzonettas* estroficas fue reducir las voces interiores a una serie de acordes, a menudo mostrados por números agregados a la línea del bajo desprovista de texto.

3. Variaciones estroficas. Algunas de las variaciones estroficas de Caccini son adaptaciones de textos de *canzonetta* en las cuales ha variado la parte vocal de cada estrofa cambiando levemente sus ritmos, agregando diferentes ornamentaciones o modificando sus contornos melódicos, manteniendo la misma línea de bajo y los mismos acordes de una estrofa a otra. En otros casos, cambios repentinos de un estilo melódico a uno recitativo y los ornamentos mutando consistentemente hacen que la parte vocal parezca bastante diferente de una estrofa a otra. *Torna, deb torna* (A. 5) de Caccini es un ejemplo del último tipo. Su texto no es una *canzonetta* sino una estrofa de *ottava rima*, una antigua forma poética con asociaciones serias y clásicas. Las características distintivas de la *ottava rima* son las estrofas de ocho versos, un esquema de rima ABABABCC dentro

de cada estrofa, y versos de once sílabas sin patrones de acentuación regulares. Las estrofas de *ottava rima* (al igual que otros muchos tipos poéticos clásicos) eran cantadas, en el siglo XVI y antes, por solistas que improvisaban variaciones, ornamentales o declamatorias, sobre fórmulas melódicas y armónicas tradicionales, llamadas «arias», que rara vez se escribían. En *Torna, deb torna* Caccini usa el «aria» llamada la romanesca (véase Ej. 2-3), tradicionalmente asociada al canto improvisado de poemas en *ottava rima*. Aquí, como era habitual en las musicalizaciones de esta forma poética, el patrón de romanesca se repite cada dos versos del texto. Algunas de las variaciones estroficas de Caccini son ornamentales en su estilo, como *Torna, deb torna*; otras tienen suficiente hablar en armonía [musical] como para parecerse a los madrigales a una sola voz, mientras que otros son más similares en su estilo a las *canzonettas* estroficas. La innovación de Caccini en sus variaciones estroficas fue captar mediante la notación las ornamentaciones improvisadas y la «spontaneidad en el canto» que anteriormente habían pertenecido a una tradición principalmente no escrita.

Armonías típicas de romanesca

EjemPlo 2-3. El patrón del bajo en *Torna, deb torna* (1602) de Caccini, comparado con el patrón de bajo de romanesca normal y las armonías características que acompañan a ese patrón en la música de comienzos del siglo XVII.

Cantar acompañándose con el propio laúd figuraba entre las dotes necesarias del noble renacentista ideal en *Il cortegiano* (*El cortesano*, 1514) de Baldassare Castiglione, quien popularizó el concepto de «spontaneidad» (*sprezzatura*) en el comportamiento aristocrático. Esto ayuda a explicar por qué Caccini describió su «canto con espontaneidad» acompañado como el «estilo noble». El renacimiento de ese ideal en

Interpretación de la monodia

CACCINI proporciona muchas indicaciones para la interpretación en los prefacios de sus dos libros de monodia de 1602 y 1614: Demanda un tempo flexible y libertad rítmica en los madrigales floridos o recitados y en las variaciones estroficas. Aconseja el uso de contrastes y gradaciones dinámicas con fines expresivos. Y describe específicamente diversos modos de comenzar o atacar las notas. Pero pone especial énfasis en la articulación de las notas en los pasajes ornamentales muy rápidos. La clave del trabajo de todo pasaje es, dice, el *trillo*, que consiste en reiteraciones muy rápidas de la misma altura, articulando cada repetición por un leve cierre de glotis, «ah». Todas las notas en los melismas ornamentales deben articularse exactamente de la misma manera. Estos melismas contienen muchas semicorcheas e incluso más fusas que deben ser cantadas a un tempo de ca. = 120.

Las realizaciones para laúd o teclado de muchos de los acompañamientos de *basso continuo* de Caccini se encuentran en los manuscritos florentinos de compositores del periodo y denotan las mismas prácticas prescritas en los tratados anteriores para el acompañamiento a partir de un bajo figurado: los acordes añadidos deben hacerse con sencillez y sin ninguna independencia contrapuntística o rítmica respecto a las partes de la voz y el bajo. Aunque los laúdes, los clavémbalos e incluso los órganos se usaban normalmente para acompañar la monodia de comienzos del siglo XVII, el instrumento preferido fue el *chitarone*, ilustrado en la Fig. 2-3. Era mejor que el cantante tocar el acompañamiento para facilitar la libertad rítmica tan característica del «hablar en armonía».

Florencia puede comprenderse en el contexto de la corte del gran duque Fernando de Médici. Fernando concedió muchos nuevos títulos nobiliarios y fomentó el comportamiento cortesano para confinar la transformación de Florencia de una república a la capital de un gran ducado absolutista, una transformación iniciada por su padre, Cosme I. Es importante resaltar el número de participantes (compositores y poetas), sin precedentes en el surgimiento de la ópera y la monodia, en Florencia y en cualquier otro sitio, que eran nobles. Entre ellos se contaban tres de los cuatro miembros conocidos de la Camera—Giovanni Bardi (conde de Vernio), Vincenzo Galilei y Piero Strozzi—, así como Jacopo Peri, Ottavio Rinuccini, Emilio de' Cavalieri, Sigismondo d'India, Cesare Marotta, Ippolito Macchiavelli, Fernando Gonzaga, Giovanni del Turco, Jacopo Corsi, Battista Guarini y Giambattista Marino, entre otros. El «estilo noble» de canto, incluso estando realizado por profesionales, ayudó a mantener el protocolo cortesano que requerían Fernando y otros gobernantes. La noción, promovida por Giovanni Bardi, de que de algún modo el «hablar en armonía [musical]» de Caccini estaba relacionado con las prácticas musicales perdidas de la antigua Grecia concordaba aún más con la mitología política de la familia Médici.

LA MONODIA Y LA CANZONETTA SERIA EN NÁPOLES, ROMA Y OTROS LUGARES

Quando Giulio Caccini fue reclutado al servicio de la corte de los Médici en 1565, era un niño soprano del coro de la basílica de San Pedro en Roma. El gran duque de Médici, Cosme I, había dado instrucciones a su agente en Roma para que buscara un niño con «una bella voz y gracia al cantar con ornamentos a la manera napolitana», y esto es exactamente lo que encontró el agente en el Caccini de catorce años. Una vez que Giulio llegó a Florencia, el Gran Duque lo puso bajo las órdenes de Scipione del Palla, que había sido traído de Nápoles a Florencia recientemente. En su prefacio de 1602, Caccini dice que aprendió de Palla el «estilo noble» del canto.

EJEMPLO 2-4. Scipione del Palla, *Che non può far donna leggiadra e cara* (1558), soprano con texto y bajo sin texto.

Una de las pocas obras de Scipione del Palla que sobreviven, *Che non può far donna leggiadra e cara* (Ej. 2-4), fue cantada como parte de un intermedio en Nápoles en 1558, y una descripción de la época dice que fue interpretada «en un estilo a medio camino entre el canto y la recitación», que presagia la descripción de Peri del recitativo. La música escrita, no obstante, es rítmicamente ordenada y melódicamente este-recipitada: es una fórmula de «aria». La «espontaneidad en el canto» improvisado debe haber transformado esta aria en un protorecitativo, quizá con la supresión de las repeticiones de notas en un acompañamiento acórdico.

En y alrededor del Nápoles de Palla en la segunda mitad del siglo XVI, la guitarra española de cinco órdenes (véase Fig. 2-3) se usaba algunas veces para acompañar el canto en las primeras óperas florentinas. En España pueden encontrarse precedentes anteriores de este tipo de acompañamiento, p. e., *Si por amar, el hombre es amado y Claros y frescos ríos*, de Alonso Mudarra (ambas compuestas en 1546). Debido a que España gobernó el reino de Nápoles entre 1502 y 1738, la música española circuló allí extensamente durante esos años.

Se sabe de dos ejemplos de monodia completamente escritos de Nápoles y Roma anteriores al 1600 que han sobrevivido, y ambos se aproximan al estilo de los madri-

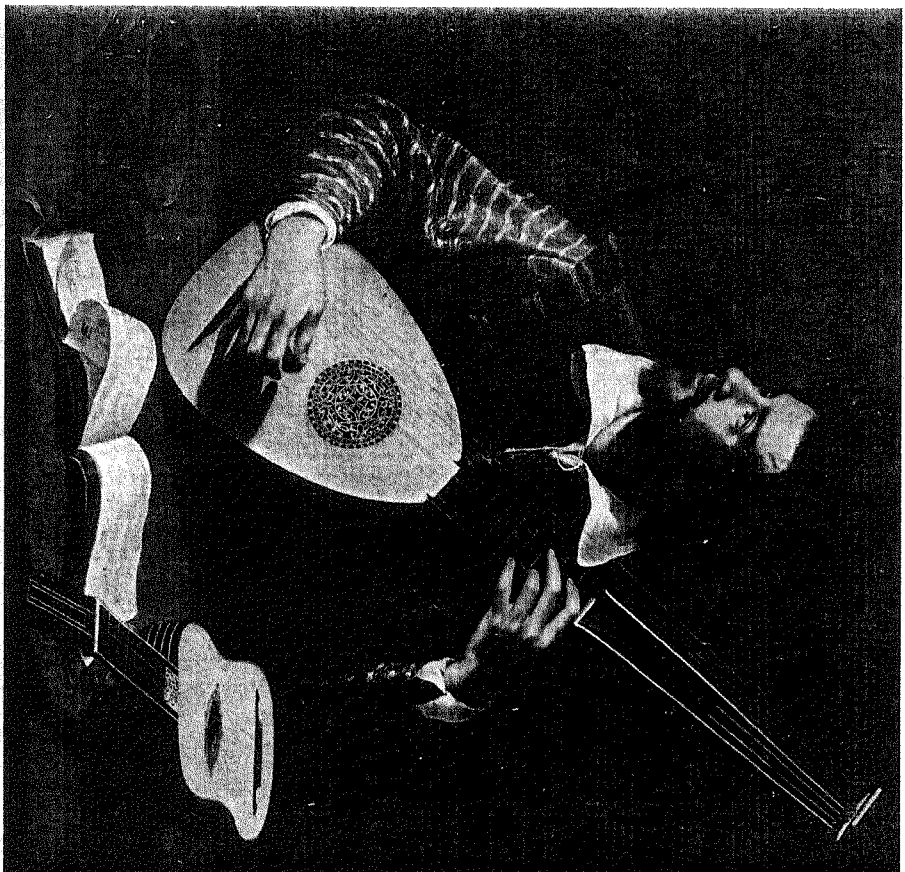


FIGURA 2-3. Un caballero romano tocando el *chitarrone*, ca. 1615. Sobre la mesa, una guitarra española de cinco órdenes y un libro de monodias italianas.

gales de Caccini en *Le nuove musiche*. Son de Bartolomeo Roy (ca. 1530-1599) y Sebastiano Raval (ca. 1550-1604). Conforman uno de los números de piezas sin fechar del romano Giuseppino Cenci (m. 1616) que contiene un verdadero estilo recitativo. Su contemporáneo Vincenzio Giustiniani le concede el mérito de haber desarrollado este estilo al mismo tiempo que Caccini. Lo que hace que las obras de Cenci sean especialmente interesantes es su yuxtaposición de escritura de recitación y de canción, como se muestra en la musicalización del soneto *Io che l'età soleva viver nel fango* (A. 6).

Quizá el compositor de monodía antigua más ambicioso artísticamente fue Sigismondo d'India (ca. 1582-1629), quien pasó por varias cortes italianas antes de establecerse con cargo en la Casa del duque de Saboya, en Turín, en 1611. Las monodias más ca-

racterísticas de India son sus madrigales a solo, que generalmente están llenos de cromatismos expresivos, intervalos aumentados y disminuidos, progresiones armónicas poco habituales, disonancias, contrastes discordantes, contornos marcados con amplios saltos, cambios abruptos en el tempo y pausas dramáticas. La mayor parte de estas características pueden encontrarse en su *Riède la primavera* (1609, A. 7) sobre un texto de su colega en la corte de Saboya Gianbattista Martini (1569-1625), el poeta italiano más influyente de comienzos del siglo xvii. El poema y su puesta en música gira en torno a una antítesis entre el júbilo y las promesas de la época de primavera y el frío del invierno. Estas ideas tienen la intención de ser metafóricas de dos aspectos del ser amado—amabilidad y crueldad—, la una reflejada en intervalos diatónicos, frases melódicas y ritmos brillantes, la otra mediante angustiados gemidos, saltos aminorados, disonancias mortíferas, contornos agudos, tartamudeos jadeantes y arrebatos violentos.

El tipo de madrigal para voz solista sumamente expresivo compuesto por India pasó de moda rápidamente durante la segunda década del siglo xvii. Después, aproximadamente, de 1620, se incluyeron muy pocos madrigales en las colecciones de monodía, que, a partir de ese momento, estuvieron prácticamente dominadas por textos de *canzonettas* puestas en música.

Durante las décadas de 1620 y 1630, los textos de *canzonetta* con contenido serio se hacen más comunes, mientras que los poemas triviales y ligeros aparecen con menos frecuencia. Los nuevos textos serios de *canzonetta* también tienden a ser más largos y complejos en sus esquemas de rima y en los patrones de longitud de los versos dentro de cada estrofa. La música de estas nuevas *canzonettas* también es, a menudo, variada y compleja. Las *canzonettas* con ritmos temáticos repetitivos no desaparecen por completo, pero cada vez se ven más desplazadas de las nuevas colecciones de monodía, que incluyen *canzonettas* que presentan contrastes entre secciones de monodía, que incluyen *canzonettas* que presentan contrastes entre secciones de monodía, que incluyen *canzonettas* que presentan contrastes entre secciones de monodía y pasajes en recitativo o en estilos que exploran áreas a medio camino entre el recitativo y el aria. En la mayoría de las *canzonettas*, estos contrastes o cambios entre los estilos métrico y recitativo tienen lugar dentro de la sección de música que se repite para cada estrofa de texto. En unas pocas, sin embargo, estos contrastes se dan entre las puestas en música para cada estrofa del texto compuestas independientemente. En *Così mi disprezzate?* (1630), de Girolamo Frescobaldi, en *O Dio, che veggi?* (1633), de Martino Pesenti, y en *Misera hor sì ch' il Pianto* (1633), de Giovanni Felice Sance, las secciones tipo aria usan una figura de *ostinato* en la parte de bajo continuo, una técnica que alcanzó popularidad entre los compositores italianos durante la década de 1630.

En sus fuentes escritas, las obras de Pesenti y Sance se denominan «cantata». Este término, que significa literalmente «algo cantado», es paralelo al término *sonata* («algo tocado»). Su primer uso puede localizarse en la *Cantade et arte* (1620). Hasta, aproximadamente, 1650, el término *cantata* puede encontrarse aplicado a todo tipo de monodía, desde las *canzonettas* simples y estróficas hasta obras completamente en estilo recitativo. Una cantidad importante de las primeras piezas llamadas «cantata» son variaciones estróficas con un movimiento por negras casi constante en el bajo. Otro grupo de cantatas antiguas incluye secciones diferenciadas de recitativo y aria, pero a menudo dentro de una sección de música repetida exactamente igual para cada estrofa de música. Muchas otras obras por secciones similares, incluso aquellas que no son estróficas, aún se denominan «*canzonettas*» en sus fuentes.

Orazio Michi dell'Arpa (1594-1641), un músico romano, convirtió la puesta en música de textos de *canzonetta* con secciones contrastantes en estilos de recitativo y aria

en una especialidad. Veintidos de estas obras se conservan con una sola estrofa de texto, y en todos aquellos casos en los que las estrofas adicionales pueden encontrarse en colecciones de poesía, el texto adicional no puede ser cantado con la música compuesta para la primera estrofa. En efecto, Michi compuso *canzonetas* serias monoesdráficas con contraste interno en las secciones. Un ejemplo es *Sia l'ortense* (A. 8), una puesta en música de la primera estrofa de un texto serio de *canzonetta* que moraliza sobre la brevedad de la vida humana, compuesta por Francesco Balducci (1579-1642) y publicada en 1630. En esta obra, el cambio repentino desde el aria vivaz en compás ternario a un energético estilo recitativo (en c. 28) —un cambio subrayado por una yuxtaposición armónica igualmente dramática— corresponde a la antítesis en el texto entre descripciones del alegre y victorioso amanecer y la aparición repentina de una nube negra que oculta el sol. La segunda sección del aria (cc. 41-67) presenta la moraleja con una ironía subrayada por la tensión armónica y una falsa relación (cc. 54-55), y puesta en evidencia por la semejanza con la historia de Tántalo, compuesta en un estilo ansioso florido.

Sólo en unos pocos de los textos serios de *canzonetta* puestos en música de este modo por Michi, el cambio desde el recitativo al aria corresponde a un cambio en la poesía que va de la declamación en prosa y desprovista de patrones a la poesía métrica. Un ejemplo es el texto de *Empio cor, core ingrato*, en el cual las líneas quinta y sexta, donde Michi pasa abruptamente al estilo de aria, establecen el ritmo métrico — U U — U — U:

- | | |
|--|---|
| 1. <i>Empio cor, core ingrato,</i> | Corazón malvado, corazón ingrato, |
| 2. <i>Mi han le tue colpe à questo legno afflosso,</i> | tus golpes me han clavado en esta cruz, |
| 3. <i>Ei mio petto svenato</i> | y mi pecho sangrante |
| 4. <i>Apri per te, d'ogni tesor l'abbisso.</i> | se abre para ti, el mayor de los tesoros. |
| 5. <i>Straie d'amor più forte</i> | La flecha más fuerte del amor |
| 6. <i>Mi'a già ferito à morte</i> | me ha herido mortalmente. |
| 7. <i>Già languisco, già more e non rispondi.</i> | Ya languidezco, ya muero, y tú no respondes. |
| 8. <i>Cor ingrato, empio cor, dove t'asconditi?</i> | Corazón ingrato, corazón malvado, ¿dónde te escondes? |

Durante las décadas de 1630 y 1640 unos pocos poetas comenzaron en Roma a concebir textos que alternaban deliberadamente grupos de versos métricos con *versi sciolti* sin medida. Aunque los textos de este nuevo tipo no eran estrofícos, se continuó llamándolos *canzonetas*, probablemente porque incluían versos métricos, típicos de la *canzonetta*.

Una puesta en música de ese tipo de *canzonetta* seria, monoesdráfica y en sección es *Hor che l'oscuro manio* (A. 9), de Luigi Rossi (ca. 1597-1653), un notable compositor de Nápoles que sirvió en las casas de dos poderosas familias papales (los Borghese y los Barberini) en Roma y que tuvo importantes contactos con Orazio Michi. Su texto consta de seis frases, con las que las secciones musicales de Rossi se corresponden casi exactamente. Las frases 1, 3 y 4 están escritas en *versi sciolti*, mientras que las frases 2 y 5 utilizan versos métricos en estilo *canzonetta*. La última frase se divide en dos. Rossi musicaliza los versos tipo *canzonetta* en el estilo del aria en compás ternario, mientras los *versi sciolti* de la frase 3 están en estilo recitativo. Para la frase 4 usa un estilo *quasi* aria en compás binario. En la mayor parte de esta frase Rossi

emplea una declamación silábica rápida, como la del recitativo. Esta sección (cc. 51-78) está señalada como «aria» en la partitura manuscrita, quizá para aclarar la intención del compositor de ir en contra de la correlación habitual entre *versi sciolti* y recitativo en este tipo de obra. La primera frase está compuesta en el estilo que Marco Scaceli (ca. 1600-1662), en su *Breve discorso sopra la musica moderna* (*Breve discorso sobre la música moderna*) de 1649, denominó *imbastardito* (corrupto): «Continuará durante un rato interpretando el texto en estilo recitativo y luego, de repente, lo variará con pasajes (*passaggi*) melismáticos y con otras configuraciones melódicas (*modulazione*). Las partes del texto que Rossi musicaliza en el estilo del aria en compás ternario pueden clasificarse como líricas, puesto que las palabras usadas en ellas expresan sentimientos intensos y están dirigidas a «mi corazón» y a «ánimales» sólo metafóricamente. La parte del texto que Rossi pone en estilo recitativo puro es dramática, puesto que las palabras del cantante están dirigidas a amantes reales. Las frases 1 y 4 y la primera mitad de la frase 6 son básicamente narrativas, ya que sirven para relatar acontecien-

ESTROFA	NÚMERO DE SÍLABAS	TRADUCCIÓN
[1] <i>Hor che l'oscuro manio della notte ricopre il ciel d'intorno, alla cruda beltà ch'adoro tanto, fortunato amator, faccio ritorno.</i>	7 11 11 11	Ahora que el manto oscuro de la noche cubre todo el cielo, a la cruel belleza que adoro tanto, amante afortunado, vuelvo.
[2] <i>Sì, mio cor, con dolci accenti fa' che desti i ughi tui per cui perdono i tormenti la crudeltà che non si stanca mai.</i>	8 8 8 11	Ven, mi corazón, con dulces palabras despierta esos hermosos ojos para los que todos los tormentos pierden la crueldad que nunca se cansa.
[3] <i>Amanti, o voi che siete pieni' di cure e di affanni, se trovar non sapete in un guando geniti conforto al core, sempre, sempre a languir con uro stile vi condanni Amore.</i>	7 7 7 11 11 7	Amantes, oh vosotros que estáis llenos de atenciones y afanes, si no sabéis cómo encontrar, en una mirada, dulce consuelo para siempre, siempre a languidecer de varias maneras te condena el Amor.
[4] <i>Mentre sanno influir due luci tutto il ben che quaggiù piovon le stelle, da due nere pupille to sol chiedo un guardo, pot sen zada in fante l'alma triffita da sì dolce dando: beltà che sia negli'occhi armata e forte ha saete di vita e non di morte.</i>	11 11 7 7 7 11 11 11	Mientras dos bellos ojos saben cómo influir en todo lo bueno que cae desde las estrellas, de dos pupilas negras, pido sólo una mirada, luego puede irse en llamas mi alma herida por tan dulce dando: tal belleza en los ojos, armada y fuerte, tiene flechas de vida y no de muerte.

ESTROFA	NÚMERO DE SÍLABAS	TRADUCCIÓN
[5] <i>Godele, mariti, thouff' il mio core, dal regno d'Amore nessun si riniti, quest'alma lo sa bellezza, ferrezza, in seno non ha.</i>	6 6 6 6 6*	[Gozad, mártiesi ¡Que triunfe mi corazón! Del reino del Amor no debes retirarse a nadie: mi alma lo sabe: la belleza no tiene ira en su pecho.
[6] <i>Hor che lilla mi rinita il mio cor più non sospira, ond'io pur godo ser per lei tanto ardo: a chi si strugge è gran conforto un sguardo.</i>	8 8 11 11	Ahora que lilla me mira mi corazón no suspira más, de donde tomo placer que ardo tanto por ella: pues para quien está destrozado, una mirada es un inmenso consuelo.

* La «e» en el símbolo «6e» significa *tronco* («truncado»), es decir, la sílaba final no acentuada ha sido cortada, dejando una sílaba acentuada al final del verso, pero, de acuerdo con la teoría poética italiana, se sigue considerando que éste tiene seis sílabas. Un verso con una única sílaba no acentuada al final se denomina *piano* («llano»), y un verso con una sílaba no acentuada extra al final se denomina *sbrucchiolo* («resbaladizo»).

tos o el estado de los mismos. Sin embargo, en las frases 1 y 4 el estilo narrativo se mezcla con el lírico y, en ambos, el estilo del aria se mezcla con características del recitativo (frase 4) o el estilo recitativo se mezcla con melismas más típicos del aria (frase 1). Es típico de las cantatas de cámara italianas de las décadas centrales del siglo xvii hacer corresponder los estilos musical y poético, y explorar las áreas indefinidas entre ellos, como se hace en esta obra.

LA SECONDA PRATICA Y EL MADRIGAL CONCERTANTE

El nacimiento de la monodia no marcó el final del madrigal polifónico, que continuó durante al menos dos grandes fases de desarrollo a lo largo de la primera mitad del siglo xvii: la de la *seconda pratica* y la de la iniciación del madrigal concertante.

El término *seconda pratica* (segunda práctica) surgió en el contexto de una disputa entre el teórico y compositor italiano Giovanni Maria Artusi (ca. 1540-1613) y Claudio Monteverdi (1567-1643). En uno de sus tratados teóricos, *L'Artusi oero Delle imperfettioni della moderna musica* (Artusi, o las imperfecciones de la música moderna, 1600), Artusi mostró pasajes de los madrigales *Animata mia, perdona, Cruda Amarilli* y *O Mirtillo* de Monteverdi en los que el compositor quebranta diversas reglas que rigen la preparación y resolución de disonancias, el uso de alteraciones, la coordinación de las partes y la mezcla de modos. Por ejemplo, Artusi muestra que en el pasaje de *Cruda Amarilli* de Monteverdi presentado en el Ejemplo 2-5, el *la*, agudo de la soprano crea una disonancia sin preparación sobre el bajo y ésta es seguida por un salto, en lugar de un grado conjunto, hacia una segunda disonancia no preparada, *fa*, Ar-

tusi rechaza la explicación de que la parte de la soprano en el compás 13 es realmente una abreviatura de la frase que se muestra en el Ejemplo 2-6, que se ajustaría a las reglas de tratamiento de la disonancia establecidas. Por supuesto, la diferencia entre las partes de soprano de los Ejemplos 2-5 y 2-6 tiene mucho que ver con la declamación y la expresión emocional de las palabras «ahi lasso» («oh, ay de mí»). Pero Artusi ni siquiera copia las palabras en su tratado.

EJEMPLO 2-5. Monteverdi, *Cruda Amarilli*, cc. 12-14.

EJEMPLO 2-6. Monteverdi, *Cruda Amarilli*, cc. 12-14 con la parte de soprano de Artusi.

EJEMPLO 2-6. Monteverdi, *Cruda Amarilli*, cc. 12-14 con la parte de soprano de Artusi.

Artusi explicó estas críticas y llevó el debate a un nivel filosófico en *Seconda parte dell'Artusi oero Delle imperfettioni della moderna musica* (Segunda parte de Artusi, o las imperfecciones de la música moderna, 1603), escrito en respuesta a las cartas recibidas de un anónimo partidario de Monteverdi, o quizá del propio Monteverdi. Cuando Monteverdi encontró tiempo para publicar *Cruda Amarilli* en su *Quinto libro de madrigales* (1605), agregó una breve introducción en la que afirmaba: «Escribí una respuesta la Artusi para hacer saber que no hago las cosas al azar, y tan pronto como

esté reescrita será publicada con el título *La segunda práctica [seconda pratica], o La perfección de la música moderna*. Algunos se asombrarán con esto, no creyendo que haya alguna práctica aparte de la enseñada por Zarlino [en referencia a Gioseffo Zarlino (1517-1590), cuyo tratado *Le istituzioni harmoniche* (1558-1573) era aún aceptado como el resumen más fiable de contrapunto estricto, tal como había sido ejemplificado por las obras de Palestrina]. Pero permítasenos estar seguros, en lo que respecta a las consonancias y las disonancias, de que hay un modo diferente de considerarlas, distinto al ya establecido, uno que defiende la manera moderna de composición con el asentimiento de la razón y de los sentidos.» En 1607, el hermano de Claudio Monteverdi, Giulio Cesare, publicó un extenso comentario sobre la respuesta de su hermano a Artusi, en el transcurso del cual afirma que en la segunda práctica «la poesía es soberana sobre la armonía, queriendo decir que la expresión del texto musical justifica que se haga una excepción».

Monteverdi no reivindicó ser el primero en usar esta segunda práctica, y su hermano incluyó una importante lista de compositores de madrigal anteriores que habían hecho uso de la misma, comenzando por Cipriano de Rore (1515/1516-1565) y terminando por Jacopo Peri, Giulio Caccini y miembros de la Academia degli Elevari en Florencia, que estaba dirigida por Marco da Gagliano. Aunque no tenemos el tratado de Monteverdi, una explicación teórica de la segunda práctica ya había sido proporcionada en un estudio del contrapunto dejado en manuscrito por Vincenzo Galilei, uno de los colegas de Caccini en la Camerata Fiorentina. Además, muchas de las libertades contrapuntísticas de Monteverdi están demostradas en diversos manuales de finales del siglo XVI y comienzos del XVII que enseñaban contrapunto improvisado y el tipo de ornamentación florida que se encuentra escrita en muchas monodias —p.e., Ej. 2-2). Por consiguiente, la controversia entre Artusi y Monteverdi ilustra, una vez más, cómo las prácticas de improvisación anteriores estaban encontrando su camino en composiciones escritas y cómo se le daba ahora más importancia a la expresión emocional intensa de las palabras en la música vocal que a la observación de las reglas del contrapunto. Ambos factores son importantes en la definición de los nuevos estilos en la música italiana a comienzos del siglo XVII.

Sin lugar a dudas, Claudio Monteverdi había aprendido contrapunto improvisado y ornamentación antes en su carrera como instrumentista de cuerda en Cremona, un destacado centro de construcción de violines de la época. Con la base de las lecciones privadas recibidas del maestro de capilla de la catedral local, Claudio tuvo su primer libro de motetes publicado, con el patrocinio de un noble local, cuando apenas contaba quince años. Como miembro de un conjunto de cuerda, viajó a muchas ciudades vecinas, incluida Mantua, donde fue contratado como músico en la corte del duque Vincenzo Gonzaga alrededor de 1591. Monteverdi alcanzó rápidamente una posición destacada entre los músicos del duque y pronto su principal tarea fue componer para los conciertos de sus colegas. En sus veintidós años en Mantua, Monteverdi había publicado cinco libros de madrigales a cinco voces y una importante colección de música religiosa, además de componer la música para dos óperas y dos ballets. Cuando el duque Vincenzo murió en 1612, su hijo Francisco despidió a Monteverdi junto con otros artistas de la corte. Sin embargo, un año más tarde Claudio consiguió el puesto de maestro de capilla de la basílica de San Marcos en Venecia, donde permaneció hasta su muerte en 1643.

Durante sus treinta y un años en Venecia, la música de Monteverdi experimentó un extraordinario desarrollo. Ya había usado una parte independiente de *basso continuo* en

su *Quinto libro de madrigales* (1605), y en el *Sexto libro* (1614) incorpora el estilo recitativo. En su *Séptimo libro* (1619), titulado *Concerto*, se encuentran por primera vez algunas de sus monodias de cámara, junto con madrigales concertantes.

El término italiano *madrigale concertato* se traduce generalmente como «madrigal concertante», aunque una traducción más apropiada sería «madrigal arreglado», puesto que el verbo *concertare* era usado en esa época para referirse a «poner juntas o preparar para la interpretación». Esta preparación incluía la distribución de voces y pasajes dentro de partes para combinaciones específicas de cantantes e instrumentos. De esta manera, por ejemplo, los madrigales interpretados en los *internodi* florentinos durante la segunda mitad del siglo XVI se hacían «concertantes» mediante este proceso, aunque fuesen publicados como música vocal polifónica sin instrumentos. En su título *Concerto*, Monteverdi anunciaba «algo ya arreglado». Hoy, el término «madrigal concertante» suele reservarse para los madrigales polifónicos en los que se asigna un papel obligatorio a los instrumentos del conjunto, aunque en ocasiones se aplica a madrigales en los que el contraste entre voces y muchas voces se consigue con una parte de continuo independiente.

El potencial expresivo y dramático del madrigal concertante está más logrado en el *Octavo libro de madrigales* de Monteverdi, *Madrigali guerrieri et amorosi* (*Madrigales guerreros y amorosos*, 1638). En la importante e informativa introducción a esta colección, Monteverdi alude al saber retórico remontrándose a Platón, quien distingue tres estilos (o *genera*) de oración —alta, media y baja— y afirma que éstos se corresponden con lo agitado, lo moderado y lo suave en música. Mantiene que, hasta ese momento, la música sólo ha tenido los *genera* moderado y suave, careciendo de lo alto o agitado, que él intenta redescubrir ahora. Siguiendo a Platón, dice que el género alto estaría caracterizado por expresiones de ira. Pero para conmover más profundamente a los oyentes, hace uso de contrastes intensos entre expresiones de ira y expresiones de amor, de ahí el título de su colección *Madrigales guerreros y amorosos*. Su inspiración inicial para esto, dice, vino de un episodio del poema épico *La Gensalemme liberata* (*Jerusalén liberada*) [de los turcos por los cruzados] de Torquato Tasso (1544-1595), el poeta italiano más famoso de finales del Renacimiento, a quien Monteverdi había conocido en Mantua. De hecho, gran parte de lo que Monteverdi escribe en la introducción a su *Octavo libro de madrigales* es una respuesta a un desafío a los compositores de madrigales italianos que Tasso había incluido en su tratado *La cavalletta o vero de la poesía toscana* (*El saltamontes, o la poesía toscana*, 1587): dejad a un lado «toda aquella música que por degeneración se ha vuelto débil y afeminada» y «devolvedla a aquella gravedad de la cual fue apartada». Tasso fue también el autor de un extenso tratado sobre retórica y sus aplicaciones en poesía (*Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, 1587-1594), en el cual toda la tradición de invención, disposición, elocución y representación se trata de forma detallada. Por lo tanto, la invocación de Monteverdi a Tasso y a los *genera* clásicos sitúa el pensamiento del compositor directamente dentro de la tradición de la retórica clásica, aun en el caso de que hubiese considerado innecesario repetir el resto de lo que sus lectores habían aprendido en la academia y dado por sentado.

Hor ch'el ciel e la terra (A. 13) de Monteverdi, de su *Octavo libro de madrigales*, muestra el alcance de su relación con la retórica, especialmente con la elocución (el uso de figuras retóricas). El texto (un soneto de Petrarca) comienza con una oración adverbial extendida: «Ahora que el cielo y la tierra y el viento están en silencio, y el sueño contiene a los animales y las aves...». Monteverdi dispone las veintidós sílabas de dicha oración en veintidós reiteraciones, en su mayor parte lentas, de un único acorde, grave y oscuro, de

La menor. Esto es extraordinario. No es sólo una manera de ilustrar la imagen poética de la cuarta línea del texto, «el mar yace sin olas en su lecho». El efecto de este sosegado, majestuoso y misterioso comienzo es subrayar la tensión y la anticipación de una cláusula introductoría tan larga para convertirla en una figura retórica, *procatasense*, ofreciendo a la audiencia una preparación y desarrollo graduales antes de hablarles de algo terminado. Justo cuando el texto llega al tema, la armonía cambia por primera vez (a Mi mayor, terminando con una cadencia a La mayor): *«La noche da vueltas en su carro estruchado, y el mar yace sin olas en su lecho»*. En este punto, el poeta introduce una anáfora («contraposición de ideas contrastantes»): «Despierto, pienso, ardo, lloro». Despertar no sólo contrasta con dormir, sino que las sílabas prolongadas de las largas y lánguidas frases de la poesía se reemplazan de repente por palabras de dos sílabas (en italiano) con *staccato*. La figura retórica es la braquilogía, «brevidad en el discurso o la escritura causada por la omisión de conjunciones entre las palabras». Y, naturalmente, Monteverdi subraya este contraste al introducir repeticiones de un motivo más rápido de dos acordes, separado por silencios, que se va haciendo cada vez más agudo, para producir el efecto de *anarsis*, «palabras o frases dispuestas en una gradación retórica ascendente». Para las palabras «y ella que me destruye está siempre delante de mí», Monteverdi introduce una nueva frase, más fluida, cuyas repeticiones se interrumpen abruptamente por las reiteraciones del motivo *staccato* de dos acordes, de modo tal que el efecto global es aproximadamente éste: *y ella que me destruye... ¡despierto!... y ella que me destruye está siempre delante de mí, de mi dulce dolor... ¡despierto!... siempre, siempre delante de mí... ¡pienso!... siempre delante de mí, de mi dulce dolor... ¡ardo!... ella que me destruye está siempre delante de mí, de mi dulce dolor. ¡lloro!*. En otras palabras, Monteverdi intercala fragmentos de los versos 5-6 para hacer un comentario sobre cada uno de los verbos bisílabos del verso 5, parte 1. La figura retórica es *epanodos*, «una declaración general expandida al explicarla parte por parte, con el requisito adicional de que los términos usados en el resumen inicial deben ser expresamente repetidos en la explicación más completa que le sigue». En el compás 42 el motivo musical de los verbos de dos sílabas reaparece con ritmos rápidos con puntillo, sin silencios entre ellos (*anacéfalos*), «un resumen o recaptulación, destinado a refrescar la memoria del oyente». En el compás 59 tiene lugar otra anáfora, cuando el texto «la guerra es mi condición» inspira a Monteverdi para desplegar repeticiones de velozes ritmos con puntillo para «guerra!, guerra!, guerra!, guerra!, guerra!, guerra!, guerra!, guerra!, guerra!, guerra!», *epitizaxis*, «repetición enfática de una palabra sin ninguna otra entre medias») y, finalmente, imitaciones agilitadas de llamadas de trompeta en los dos violines (compases 65-67). Justo cuando la agitación alcanza su punto más alto, un silencio repentino y sorprendente (*apostoposí*, «detención rápida a mitad del discurso, dejando inconclusa una declaración») introduce una tercera anáfora: acordes consonantes y lentos en las voces agudas con una suave línea melódica, y sólo al pensar en ella tengo algo de paz» (*antimagogé*, «aliviar una culpa o dificultad admitida implícitamente al compensar un aspecto desfavorable con otro favorable»). Luego, la vuelta a una elaboración más amplia del ritmo con puntillo de «guerra!» y el toque de trompetas asociado en los violines (compases 76-87) crean figuras retóricas que no están presentes en la poesía original: *apaeístis*, «una cuestión dejada aparte durante la ira y razonada más tarde», que, al agregarse a la *antimagogé* contrastante crea una *anácefalosis*, «un resumen o recaptulación...».

Todas estas figuras retóricas están presentes en el texto o han sido creadas por Monteverdi al reelaborar dicho texto. En cualquier caso, su música se ajusta al patrón

creado por la figura o produce un efecto comparable. La razón para nombrar y definir los términos griegos correspondientes a estas figuras retóricas es destacar que había recursos reconocibles, probados por el tiempo, para conmovier a la audiencia del orador —ahora trasladados a la música hasta un punto sin precedentes.

LA ÓPERA CORTESANA EN MANTUA, FLORENCIA Y ROMA

El duque de Mantua asistió a la primera representación de *L'Euridice* en Florencia junto a algunos de los músicos de su corte, entre los que casi con toda probabilidad estaba Claudio Monteverdi, quien es mencionado en un relato de la época como uno de los músicos que frecuentaban la casa de Jacopo Corsi. Puesto que tanto las partituras de *L'Euridice* de Caccini como las de Peri se publicaron en 1600, Monteverdi tuvo la oportunidad de conocerlas.

MANTUA

La primera ópera de Monteverdi, *L'Orfeo* (Mantua, 1607), guarda un gran parecido con *L'Euridice* y con la versión que Peri hizo de la misma. Su trama y sus personajes son prácticamente los mismos, exceptuando el hecho de que, en el nuevo libretto de Alessandro Striggio, Orfeo no consigue devolver a Euridice al mundo de los vivos, ya que mira hacia atrás mientras la saca del infierno, violando su acuerdo con Plutón. El estilo musical general es muy similar al de las versiones tanto de Caccini como de Peri en el despliegue del recitativo narrativo, expresivo y especial, y en detalles tales como el uso de exclamaciones sincopadas se asemeja exactamente a la versión de Peri. El tratamiento que hace Monteverdi de algunos episodios es exactamente igual al de Peri. Compárense las escenas del relato de los mensajeros seguidas por el lamento de Orfeo en las dos óperas de la Antología (núms. 1 y 10). Sin embargo, Monteverdi desarrolló su modelo florentino al incrementar el papel de la danza y de la música instrumental en su ópera. El prólogo al *Orfeo* de Monteverdi proporciona un estudio sumamente interesante de la declamación musical, ya que un aria esencial es variada de forma diferente para cada estrofa del texto a fin de presentar una declamación clara y fluida —aunque esto es más o menos una versión escrita del tipo de interpretación que Peri hubiese esperado que improvisaran sus cantantes.

Durante el año posterior a *L'Orfeo*, 1608, la corte de Mantua presentó la segunda ópera de Monteverdi, *L'Antionna*, de la que el lamento que sobrevive (W. 1) fue considerado por Doni como el ejemplo más perfecto de recitativo expresivo. Un poco antes, ese mismo año, la corte puso en escena la primera ópera del seguidor más importante de Jacopo Peri en Florencia, Marco da Cagliano (1582-1643), titulada *La Dafne*, sobre el antiguo libretto revisado y aumentado por Rinuccini, el poeta de la versión original.

FLORENCIA

Cagliano colaboró frecuentemente con Francesca Caccini (1587-después de 1641), la hija de Giulio Caccini, una importante compositora y poetisa, que al principio obtuvo un

puesto en la corte del gran duque Fernando de Médici por su sobresaliente habilidad en el canto. Francesca se convirtió en la compositora más destacada de la corte florentina durante la regencia de Cristina de Lorena y María Magdalena de Austria, la viuda de la nuera del gran duque Fernando. Estas dos mujeres gobernaron Toscana desde 1621 hasta 1628, entre la pronta muerte de Cosme II y la madurez de Fernando II.

Mientras que los primeros grandes duques Médici tuvieron que luchar para mantener el poder como monarcas autoproclamados con un abolengo no nobiliario en una ciudad históricamente republicana, las gobernantes de la década de 1620 tuvieron los problemas adicionales de ser extranjeras y mujeres. Por eso, al igual que sus predecesores masculinos, controlaron deliberadamente el espacio del espectáculo musical a fin de mantener sus derechos de legitimidad política. Sin embargo, al encontrar pocos modelos de mujeres poderosas aunque admirables en la mitología antigua, recurrieron a la Biblia y a las vidas de santos para encontrar las protagonistas femeninas de sus óperas y otros espectáculos musicales. De este modo, los personajes en las óperas florentinas de la década de 1620 tienden a ser retratados más como seres humanos plenamente desarrollados que como los dioses y semidioses míticos estereotipados de las óperas anteriores.

La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina (*La liberación de Ruggiero de la isla de Alcina*, 1625) de Francesca Caccini, aunque no está basada en un tema sacro, presenta una protagonista femenina, Melissa, que obtiene una victoria sobre el amor lascivo al liberar a Ruggiero y a sus compañeros cruzados del hechizo mágico de la bruja Alcina. La historia y los personajes de esta ópera fueron tomados de *Orlando furioso*, el gran poema épico de Ludovico Ariosto (1474-1533). El estilo recitativo de Francesca Caccini es más melódico, menos monótono, rítmicamente más suave y más frecuentemente adornado que el de Peri, Monteverdi y Gallano. Al mismo tiempo, su armonía es más arriesgada, aunque tiende a usar el contraste armónico junto con las otras características del recitativo expresivo para representar rasgos negativos tales como la excitabilidad y la sugestionabilidad. Esto queda perfectamente ilustrado en la confrontación entre Melissa y Ruggiero, el acontecimiento central de la ópera (A. 11), donde las exhortaciones de Melissa son musicalizadas exhibiendo un autocontrol melódico, rítmico y armónico, mientras que las respuestas del Ruggiero enfermo de amor están caracterizadas por la confusión y la inacción musical.

ROMA

En Roma, a la *Rappresentazione di Anima, et di Corpo* de Cavallieri (1600) le siguieron otros dramas musicales religiosos interpretados en iglesias o seminarios, de los cuales sólo sobrevive el *Eumelio* (1606) de Agostino Agazzari (1578-1640). Recuerda a la *Rappresentazione* en su amplio uso del recitativo especial. La primera ópera profana que se sabe que fue representada en Roma es *Amor pudico* (1614), con música de Cesare Martella y otros, puesta en escena en el palacio de la Cancillería por el cardenal Montalto. Esta ópera y la siguiente hecha en Roma, la *Arctusa* de Filippo Vitali, fueron realizadas con algún personal de Florencia y derivaban, en parte, de modelos florentinos.

Después de que el cardenal poeta y pensador Maffeo Barberini se convirtiera en el papa Urbano VIII (entre 1623-1644), comenzó a emerger un estilo claramente romano. Sus nepotes empezaron a llevar a escena óperas en 1632, con una interpretación de *Santi Alessio* de Stefano Landi (1587-1639); en 1639 agregaron un teatro de 3.000 asien-

tos al palacio de su familia. Mientras las óperas anteriores en Florencia y Mantua tomaron sus historias de la mitología antigua, la ópera romana de la época Barberini, al igual que la de la regencia florentina de la década de 1620, tendió a usar tramas con personajes presentados como seres humanos. De forma similar, un cierto número de óperas romanas de este período, comenzando por *Santi Alessio*, están basadas en historias tomadas de las vidas de los santos, mientras otras se basan en los poemas épicos históricos de Tasso, Ariosto y Marino.

Algunas de las primeras escenas cómicas en la ópera aparecieron en *Santi Alessio* de Landi. También en esta obra el heterogéneo conjunto de vientos y cuerdas empleado para acompañar la ópera cortesana anterior es reemplazado por una orquesta de instrumentos de la familia del violín y de otros para el continuo. Sus recitativos, en general, se caracterizan por el uso de más alturas repetidas y por una menor variedad en los detalles rítmicos que los de Florencia y Mantua (véase acto I, escena 2, A. 12). Sus coros son más prominentes y elaborados, reflejando una amplia variedad de estilos y enfoques encontrados en el madrigal polifónico de comienzos del siglo XVII. La escena coral de los demonios (acto I, escena 4, A. 12) se muestra en la Fig. 2-4. Se trata de un grabado incluido en la partitura original impresa de la ópera. El acto I, escena 2 (A. 12), en el que san Alessio contempla la vanidad de los hombres y la debilidad humana, culmina en un aria de dos estrofas en un lugar en el que, en la ópera anterior, se hubiese esperado un soliloquio recitativo. Este uso de un aria para describir una reflexión íntima es una manifestación temprana de una tendencia que se desarrollará durante las próximas décadas.

El libreto de *Santi Alessio* fue escrito por Giulio Rospigliosi (1600-1669), quien más tarde se convirtió en papa Clemente IX (entre 1667-1669) y que también escribió para el teatro Barberini la ópera titulada *Chi soffre spera* (*Quien sufre tenga esperanza*, 1637,

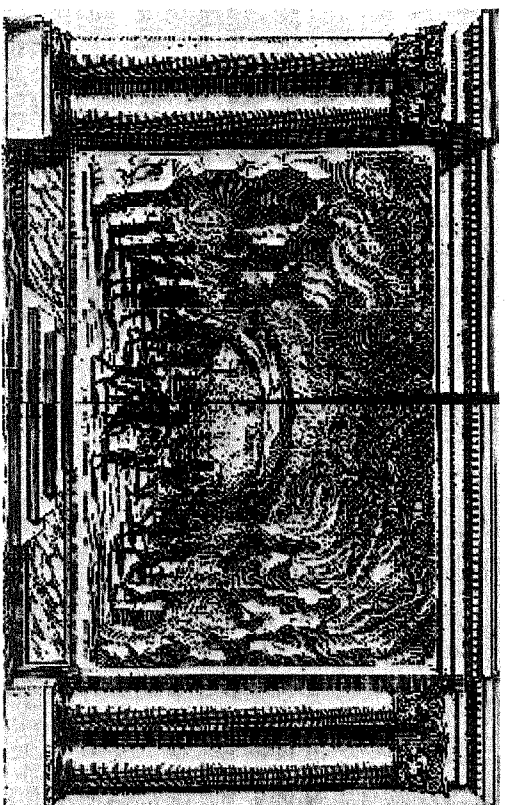


FIGURA 2-4. El coro de los demonios en *Il Santi Alessio* de Stefano Landi (1632). Acto I, escena 4.

revisada en 1639, también conocida bajo los títulos de *L'Egisto*, *Il falcone* y *L'Albida*), con música de Virgilio Mazzocchi (1597-1646) y Marco Marazzoli (ca. 1602/1608-1662). La trama de *Chi soffre sperti*, basada en una fábula moralizante que encontramos por primera vez en el *Decamerón* de Boccaccio en el siglo XIV, trata de un noble pobre que demuestra su amor por una viuda rica sacrificando sus posesiones más preciadas. La historia se alarga mediante la adición de algunas subtramas no relacionadas y de intermedios incorporados, lo que requiere un reparto ampliado de treinta y dos actores, como es típico en las óperas Barberini. Sus escenas cómicas giran en torno a los criados Covello y Zanni, papeles inspirados en personajes habituales en la *commedia dell'arte*, originariamente un tipo de entretenimiento callejero improvisado que utilizaba máscaras, vestuarios exagerados y canciones tradicionales.

A comienzos del siglo XVII, los valores y modas de la cultura cortesana, las aspiraciones absolutistas, la retórica formal y la transformación de prácticas no escritas en géneros anotados convergieron en la música vocal profana italiana—ópera, monodia, cantata, *seconda pratica* y madrigales concertantes—. En la música instrumental italiana del mismo periodo encontramos *sprezzatura*, gestos retóricos y control de la improvisación mediante la notación igualmente aristocráticos, junto a las tradiciones de músicos urbanos y las estructuras modales de la música religiosa.

BIBLIOGRAFÍA

General

Traducciones de los prefacios y otros escritos de Artusi, Bardi, Caccini, Galilei, Monteverdi y Peri están convenientemente recogidas en *Source Readings in Music History*, ed. Oliver Strunk, ed. rev., IV, *The Baroque Era*, ed. Margaret Murray, Nueva York, W. W. Norton, 1998. Un análisis más detallado del material de este capítulo se encuentra en Tim Carter, *Music in Later Renaissance & Early Baroque Italy*, Londres, Batsford, 1992.

Las primeras óperas

Una perspectiva general útil del surgimiento de la ópera con una muy buena discusión de los estilos musicales se encuentra en Howard Mayer Brown, «How Opera Began: An Introduction to Jacopo Peri's *Euridice* (1600)», en Eric Cochrane (ed.), *The Late Italian Renaissance*, Nueva York, 1970, pp. 401-444; reimpreso en *The Garland Library of the History of Western Music*, ed. Ellen Rosand, XI, *Opera*, I, *Up to Mozart*, Nueva York, 1985, pp. 1-44. Un estudio más detallado, que pone énfasis en las tradiciones florentina y pan-italiana de los estudios clásicos (griego y romano), es Barbara Russano Hanming, *Of Music's Power: Humanism and the Creation of Opera*, Ann Arbor, 1980. Información detallada sobre la ópera de Peri *L'Euridice* puede encontrarse en Tim Carter, *Jacopo Peri, 1561-1633: His Life and Works*, Nueva York, Garland Publishing, 1989. El estudio que mejor sitúa el surgimiento de la ópera en el contexto del espectáculo musical más temprano, especialmente los intermedios florentinos, es Nino Pirrotta, *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*, trad. Karen Eales, Cambridge, 1982. El mejor resumen de lo que se conoce acerca de la Camerata Florentina es Claudio V. Palisca, «The "Camerata Florentina": A Reappraisal», *Studi musicali* 1 (1972), pp.

203-236, reimpreso en *The Garland Library of the History of Western Music*, ed. Ellen Rosand, XI, *Opera*, I, *Up to Mozart*, Nueva York, 1985, pp. 45-80.

La cultura de la corte, la política y el espectáculo

Sobre el contexto político de la primera ópera florentina, véase John Walter Hill, «Florence: Musical Spectacle and Drama, 1570-1650», *The Early Baroque Era from the Late 16th Century to the 1660s*, ed. Curtis Price, *Music and Society*, ed. Stanley Sadie, Nueva York, Prentice Hall, 1993, pp. 121-145. Sobre los antecedentes de la política y la sociedad florentina ca. 1600, resultan especialmente útiles tres artículos de Samuel Berner: «Florentine Political Thought in the Late Cinquecento», *Il pensiero politico* 3 (1970), pp. 177-199; «Florentine Society in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries», *Studies in the Renaissance* 18 (1971), pp. 203-246, y «The Florentine Patriarchate in the Transition from Republic to Principato, 1530-1609», *Studies in Medieval and Renaissance History* 9 (1972), pp. 203-246.

Le nuove musiche (1602) y la monodia en Nápoles, Roma y otros lugares

Entre los estudios específicos sobre Giulio Caccini y sus primeras monodias se encuentran Howard Mayer Brown, «The Geography of Florentine Monody: Caccini at Home and Abroad», *Early Music* 9 (1981), pp. 147-168; Tim Carter, «Giulio Caccini (1551-1618): New Facts», *Studi musicali* 16 (1987), pp. 13-32; Carter, «On the Composition and Performance of Caccini's *Le nuove musiche* (1602)», *Early Music* 12 (1984), pp. 208-217; H. Wiley Hitchcock, «Vocal Ornamentation in Caccini's *Nuove Musiche*», *The Musical Quarterly* 56 (1970), pp. 389-404, reimpreso en *The Garland Library of the History of Western Music*, ed. Ellen Rosand, V, *Seventeenth Century*, Nueva York, 1985, pp. 131-47, y Stephen Willier, «Rhythmic Variants in Early Manuscript Versions of Caccini's Monodies», *Journal of the American Musicological Society* 36 (1983), pp. 481-497. La única publicación en inglés con una perspectiva general de la primera monodia sigue siendo Nigel Fortune, «Italian Secular Monody from 1600 to 1635: An Introductory Survey», *The Musical Quarterly* 39 (1953), pp. 171-195, reimpreso en *The Garland Library of the History of Western Music*, ed. Ellen Rosand, V, *Baroque Music*, I, *Seventeenth Century*, Nueva York, 1985, pp. 47-71. Un estudio detallado del surgimiento de la monodia en Roma y Nápoles y de los orígenes de la cantata de cámara es John Walter Hill, *Roman Monody: Cantata and Opera from the Chireles around Cardinal Montalto*, 2 vols., Oxford, Clarendon Press, 1997. Un importante análisis de la nueva *canzonetta* sería y de la temprana cantata de cámara romana se encuentra en Robert Rau Holzer, «Music and Poetry in Seventeenth Century Rome: Settings of the Canzonetta and Cantata Texts of Francesco Balducci, Domenico Benigni, Francesco Melosio, and Antonio Abati», tesis doctoral, Universidad de Pensilvania, 1990.

La Seconda Pratica y el madrigal concertante

Claudio V. Palisca resume la disputa entre Artusi y Monteverdi en «The Artusi-Monteverdi Controversy», *The Monteverdi Companion*, ed. Denis Arnold y Nigel Fortune, Nueva York, 1968, pp. 133-166. Además de los dos libros recientes sobre Monteverdi

antes citados, hay otros dos tratados de los madrigales del compositor: Nino Pirrotta, «Monteverdi's Poetic Choices», *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque: A Collection of Essays*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1984, pp. 271-316, y Gary Tomlinson, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 1987.

La continuidad de la ópera en Mantua, Florencia y Roma

Dos libros recientes dedicados a Claudio Monteverdi resultan útiles para contextualizar su ópera *L'Orfeo* en su contexto: Paolo Fabbri, *Monteverdi*, trad. Tim Carter, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, y Silke Leopold, *Monteverdi: Music in Transition*, trad. Anne Smith, Oxford, Oxford University Press, 1991. Un estudio detallado de la ópera se encuentra en John Whenham, *Claudio Monteverdi: Orfeo*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985. Las óperas y otros espectáculos musicales en Florencia posteriores a *L'Erudice*, especialmente representaciones durante las dos regencias femeninas, son explorados por Kelly Ann Harness, «*Amazzoni di dio*: Florentine Musical Spectacle under Maria Maddalena d'Autria and Cristina di Lorena (1620-30)», tesis doctoral, Universidad de Illinois, 1996. Los comienzos de la ópera en Roma son explorados por Hill, *Roman Monody, Cantata, and Opera*, cit.; por Margaret Murata, «Classical Tragedy in the History of Early Opera in Rome», *Early Music History* 4 (1984), pp. 101-134, y por Murata en *Operas for the Papal Court, 1631-1668*, Ann Arbor, 1981. Un destacado estudio de la música en el contexto de la cultura romana y el patronazgo de la familia Barberini a comienzos del siglo XVII es Frederick Hammond, *Music & Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage under Urban VIII*, New Haven, Yale University Press, 1994. Un estudio de la ópera *Chi soffre sperti* con texto, traducción y partitura del episodio correspondiente a *Fiera di farfa* se encuentra en Hammond, «Berini and the *Fiera di Farfa*», *Gianlorenzo Bernini: New Aspects of His Art and Thought*, ed. Irving Lavin, University Park, Penn., Pennsylvania State University Press, 1985, pp. 115-178.

Capítulo III

Nuevos géneros de música instrumental

FRESCOBALDI Y EL CAMBIO DE ESTILO EN LA MÚSICA PARA LAÚD Y CLAVE

Los cantantes virtuosos y compositores de las primeras monodías y óperas de los que hemos tratado en el Capítulo 2 prestaron servicio en las cortes de nobles italianos junto a compositores e intérpretes de teclado e instrumentos de la familia del laúd. Tanto en el área de la composición como en el de la interpretación –vocal e instrumental– los italianos de comienzos del siglo XVII intentaron capturar en la partitura el efecto espontáneo de la interpretación improvisatoria, y emplearon llamativos contrastes y amplios gestos retóricos para despertar las pasiones de los oyentes. Una diferencia importante, sin embargo, es que el estilo improvisatorio apareció mucho antes en las colecciones escritas para teclado y laúd. Los principales tipos de obras para teclado –tocata, variaciones, danzas y elaboración contrapuntística– se habían venido componiendo durante un siglo o más antes de que Frescobaldi pusiera el sello del barroco temprano y de su estilo personal en ellos.



FIGURA 3-1. Claude Melan, retrato de Girolamo Frescobaldi.