



El ideal barroco ¹

por Claude Palisca

PALISCA, Claude: Baroque Music. New Jersey: Prentice Hall, 1981

Muchos de los términos utilizados en la actualidad para designar periodos históricos en la música fueron aplicados primeramente por los historiadores del arte y adoptados con posterioridad por los historiadores de la música. Entre ellos se cuentan los calificativos gótico, románico, renacimiento; rococó, e impresionista. Barroco, sin embargo, no es uno de ellos. Fue aplicado a la música al mismo tiempo que a las otras artes. Al comienzo tuvo connotaciones restrictivas y peyorativas, Pero en los escritos acerca de la música desde fines del siglo diecinueve denota comprensivamente la música del periodo que se extiende aproximadamente desde 1580 hasta 1750. La música del Barroco se concibe hoy como un compendio de manifestaciones diversas tales como los madrigales de Gesualdo, las tempranas pastorales musicales de Peri y Monteverdi, las tragicomedias de Scarlatti y las *tragedies lyriques* de Rameau. En música instrumental comprende categorías tales como las toccatas de Merullo, las trisonatas de Corelli y los conciertos de Vivaldi. En el Barroco la música eclesiástica incluía estilos tan opuestos como las pasiones de Schütz y las cantatas de Bach. ¿Se justifica reunir en un periodo estilístico y bajo un mismo rótulo expresiones musicales tan diversas como éstas? Muchos se han hecho esta pregunta desde que la música de este periodo obtuvo mayor difusión, especialmente desde el estudio pionero de Manfred Bukofzer "Music in the Baroque Era" (1947).

La propiedad del término Barroco en si ha sido cuestionada. Por haber surgido esas dudas es que debemos examinar desde el comienzo de este libro si existe un concepto unificador en el periodo que denominamos Barroco y si verdaderamente el término es adecuado. El filósofo francés Noël-Antoine Pluche utilizó la palabra barroco en 1746 para caracterizar el estilo de ejecución de Jean Pierre Guignon en oposición al de Jean-Baptiste Anet, los más celebrados violinistas de entonces en París. Guignon, decía, apunta a lucir su gran agilidad, a entretener y sorprender. Baptiste, en cambio, prefiere un estilo expresivo sostenido que aspirar al lirismo de la voz humana. Desdeña el despliegue puro, el cual "para él es arrancar laboriosamente del fondo del mar perlas barrocas, cuando pueden encontrarse diamantes en la superficie de la tierra". Esta comparación conduce a Pluche a distinguir dos clases de música, comunes a Francia y a Italia. Hay una *musique chantante*, rica en melodías que son naturales a la voz, sin esfuerzos, sin artificios y sin mohines. El otro tipo de música busca causar perplejidad mediante la osadía de sus sonoridades y giros y sobrepasa la capacidad natural del cantante con su velocidad y volumen. Es ésta la que él llama *musique baroque*. El término continuaba en boga cuando en 1768 Jean-Jacques Rousseau dio la siguiente definición en su diccionario de la música: Música barroca es aquella en la cual la armonía es confusa, cargada de modulaciones y disonancias, la melodía es áspera y poco natural, la entonación difícil y el movimiento constreñido. Parece que el término viene del *baroco* de los legistas. Los etimólogos aún no concuerdan en decidir si barroco viene del italiano *baroco*, adjetivo que se aplica a un modo rebuscado de argumentación por medio del silogismo, como creyó Rousseau, o del español *barrueco*, término utilizado para describir una perla deforme, como creía Pluche. Perla deforme o silogismo forzado, la música barroca era, tanto para Pluche como para Rousseau, rara, extravagante y antinatural.

Sop.
Obo.
Tecl.
B. C.

Suspiros, lágrimas, pena, angustia, Suspiros,
Seuf - er. Trä - nen. Kum - mer. Noe. Seuf - er.

lágrimas, angustiosa ansiedad, temoi y muerte.
Trä nen. Angst - lich's Seb nen. Furcht und Tod

EJEMPLO 1-1. J. S. Bach, BWV 21, *Ich hatte viel Bekümmernis*, No. 3.

¹ "La música del Barroco", de Claude Palisca es un libro importante para el estudio de la música de esa época. Reproducimos el capítulo inicial acerca del "ideal barroco", en el que se analiza el significado de la palabra "barroco" y las características esenciales del estilo. Agotado hace años, el libro fue publicado en castellano por la "Editorial Lerú" en 1978. La edición original corresponde a "Prentice-Hall, Inc." (1968). Disponible en <http://www.sohns-musica.com.ar/>

Ciertamente ambos se inclinaban a despreciar el estilo, dado que vivían en una época que rechazaba el Barroco. Pero, dejando de lado el tono peyorativo, Pluche y Rousseau ¿no hablaban acaso de la misma música que hoy llamamos barroca? ¿No se puede describir el pasaje de un aria de J. S. Bach que figura arriba como confuso en su armonía, cargado de disonancias y modulaciones, antinatural en su melodía, difícil de entonar, y limitado en su ritmo por la repetición insistente de una fórmula? Es posible admitir esto sin considerar el aria imperfecta, porque hay que reconocer que los medios inusuales están aquí justificados por el texto, que el compositor buscaba expresar fielmente. Pero un francés de mediados del siglo dieciocho sentía poca simpatía por la actitud de Bach en lo referente a la expresión, y tacto lo que podía oír era el hecho de que resultaba extravagante.

De modo análogo los conciertos para violín de Vivaldi y Albinoni que Guignon tocaba en los Concerts spirituels en París, abundaban en pasajes de virtuosismo extravagante, saltos difíciles y figuraciones sorprendentes; explosiones de fuego y furia alternaban con pasajes de intenso lirismo. Pluche y sus contemporáneos no estaban tan en contra del virtuosismo como en contra de la pasión, el ímpetu y el entusiasmo que encontraban detrás del virtuosismo barroco. Mondonville, el compositor de canciones favorito de Pluche, escribió música que requería agilidad, pero que tendía a los arabescos estáticos, juguetones y elegantes, del periodo preclásico. Detrás de los rasgos que definen a la música como barroca, entonces, hay una razón que la determina como tal: las pasiones, o como ellos más frecuentemente las denominaban, los "afectos". Afectos no es lo mismo que emociones.

Un crítico de poesía del siglo dieciséis, Lorenzo Giacomini, definió los afectos como "un movimiento espiritual u operación de la mente en la cual ella resulta atraída o repelida por un objeto que ha conocido". Describe esta operación como el resultado de un desequilibrio entre los fluidos animales y los vapores que corren continuamente a través del cuerpo. Una abundancia de fluidos tenues y ágiles disponen a una persona a los afectos alegres, mientras que los vapores entorpecedores e impuros preparan el camino a la tristeza y el temor. Las sensaciones externas e internas estimulan al mecanismo del cuerpo para alterar el estado de los fluidos. Esta actividad es percibida como un "movimiento de los afectos" y el estado resultante de desequilibrio es el estar afectado. Una vez que este estado es alcanzado, el cuerpo y la mente tienden a permanecer en el mismo afecto hasta que un nuevo estímulo produzca otra alteración en la combinación de vapores. Afecto y pasión son dos términos para el mismo proceso; el primero lo describe desde el punto de vista del cuerpo, el segundo desde el punto de vista de la mente. La alteración de la sangre y de los fluidos afectan al cuerpo, mientras que la mente *pasivamente* sufre el disturbio. Esta visión de la mecánica de los afectos perpetuaba la creencia ya propuesta por Aristóteles en su *Retórica*, de que existen distintos estados a los cuales damos el nombre de miedo, amor, odio, cólera, alegría, para citar sólo los más comunes.

Desde las últimas décadas del siglo dieciséis el despertar los afectos era considerado el principal objetivo de la poesía y de la música. Se ha teorizado mucho sobre las pasiones desde aproximadamente esta época, y se continuó haciéndolo a lo largo de los siglos diecisiete y dieciocho. A una de las máscaras del carnaval en 1574 en Florencia se la denominaba "Los Afectos". El estudio más completo acerca de los afectos fue el tratado de René Descartes *Las Pasiones del Alma* (1649)², en el cual este pionero del racionalismo escribió, un poco imaginativamente a veces, sobre la teoría tal como él la había recibido. Johann Mattheson a fines del periodo que nos ocupa, en su *Der vollkommene Kapellmeister* (El perfecto Maestro de Capilla, 1739), todavía teoriza largamente acerca de los afectos y su representación en la música. No obstante ya en esa época la psicología se apartaba de este concepto ingenuo de la vida emocional para propiciar teorías de asociación de ideas y actividad nerviosa. Daniel Webb, por ejemplo, ve el sentimiento de placer "no, como algunos lo habían imaginado, como resultante de una condición fija o permanente de los nervios y de los fluidos, sino que se produce por una sucesión de impresiones y a su vez resulta muy intensificado por transiciones repentinas o graduales de un tipo o especie de vibraciones a otra".

De modo semejante los compositores de mediados del siglo dieciocho encontraron estos afectos demasiado estáticos, intelectuales y faltos de vida; los seducía, en cambio, la posibilidad de un flujo dinámico continuo y la transición de sentimientos. Si hay algún hilo que una la gran variedad de música que denominamos barroca, se lo puede describir como una fe subyacente en el poder de la música, o dicho con más precisión, en el deber de la música de movilizar los afectos. Así se trate de un madrigal de Marenzio de fines del siglo dieciséis o de un aria de Bach o Handel de alrededor de 1730, esta creencia determina decididamente el estilo musical. Si queremos saber si debemos cruzar el límite que sitúa la obra dentro del Barroco o dejarla fuera del mismo no tenemos mejor medio que preguntarnos si al elaborar la obra musical la meta dominante fue la expresión de afectos. En un extremo del espectro cronológico se encuentra el arte de compositores como Adrian Willaert, quienes casi nunca sacrificaron la belleza de la forma, la perfección técnica y la armonía prevaleciente por una expresión afectiva, aún cuando prodigan gran cuidado a la enunciación y descripción del texto. Pero una vez dentro de la generación siguiente, que corresponde a la de su alumno y compatriota Cipriano de Rore, ya nos encontramos en los comienzos del Barroco, porque su interés está centrado muchas veces más en la expresión de los afectos que en la forma.

² *La ineludible preeminencia del gozo* El Tratado de las pasiones del alma de Renè Descartes en la música de los siglos XVII y XVIII por Rubén López Cano. [descartes.pdf].

De modo análogo, cuando encontramos a Pergolesi, contemporáneo de J. S. Bach, más atento al balance de las frases, a abrumar al oyente con briosas invenciones y ocupado en tejer hermosas melodías que interesado en lograr un fluir fijo de afectos esteiotipados, tenemos la pauta de que hemos cruzado el límite hacia la estética del periodo clásico temprano. No toda la música puede ser sometida a este sencillo careo. Ciertos tipos de música de danza, música instrumental o música eclesiástica no son clasificables tan fácilmente. En esos casos debemos aplicar arbitrariamente las líneas cronológicas más fácilmente determinables trazadas para la música. Ni el pasaje de uno a otro estilo ni los límites de un periodo se producen al mismo tiempo en todos los países. El estilo barroco no se sintió en Alemania hasta alrededor de 1610, y no se convirtió en el estilo reinante hasta décadas después. Mientras que su auge declinó en Italia en la década de 1720 repentinamente floreció en Francia por un breve periodo. Aún dentro de un mismo país hay zonas en las cuales el Barroco persistió y otras en las que fue resistido; mientras que las óperas pre-clásicas de Hasse triunfaban en Dresde en la década de 1730, las cantatas del alto barroco de J. S. Bach continuaban inspirando a la feligresía de Leipzig y a las audiencias universitarias. Dentro de la producción total de un mismo compositor, o aun dentro de una misma obra, coexisten técnicas barrocas y anti-barrocas, como sucede en las últimas óperas de Alessandro Scarlatti y Handel. Dejando de lado el ideal de la expresión de afectos, existen ciertas características externas que pueden encontrarse en gran parte de la música barroca. El deseo, expresado a fines del siglo dieciséis, de hacer de la voz solista el soporte principal del texto y del mensaje de un trozo musical, llevó la reducción del acompañamiento instrumental a un apoyo acórdico, semi-improvisado que era delineado en una partitura esquemática. La manera resultante de notación del bajo continuo prevaleció en toda la música vocal y en la música para más de un instrumento desde poco después de 1600 hasta alrededor de 1770.

En los últimos cuarenta o cincuenta años de este período, sin embargo, puede observarse en mucha de la música escrita con bajo continuo, una tendencia que es esencialmente anti-barroca. El estilo concertato, que explota contrastes y combinaciones de diversos timbres y grupos instrumentales, se originó en el Renacimiento y cobró impulso durante el siglo diecisiete para llegar a su florecimiento definitivo alrededor de 1720 en las obras de Vivaldi. Ciertas formas de escritura del estilo *concertato* son casi exclusivamente propiedad del siglo diecisiete, mientras que otras han subsistido hasta la actualidad. El bajo continuo y el estilo *concertato*, por lo tanto, están hondamente arraigados en la música del Barroco, pero no son exclusividad de la misma. Nuestro período resulta de este modo unificado y delimitado más por un ideal expresivo que por un cuerpo sólido de técnicas musicales. No obstante se pueden reconocer varias fases del estilo barroco a través de cambios en las prácticas de ejecución y en los procedimientos compositivos. La primera fase es de preparación. Comienza tempranamente, alrededor de 1550, y recibe un impulso definitivo por el año 1580. El deseo de encontrar nuevas maneras de expresar afectos extremos y conflictivos que habían sido en un principio suprimidos o moderados, conduce a la fluidez estilística y al manierismo.

Estos experimentos dieron como resultado una emancipación total de los géneros y de las reglas contrapuntísticas del siglo dieciséis. Surgieron personalidades individuales porque no se respetaba ningún criterio uniforme de corrección y decoro. Al comienzo, los compositores eran capaces de exteriorizar sus ideas y afectos sólo en breves pasajes, hasta que desarrollaron maneras de expresión tales como el *ritornello*, el *basso osfinato* y la variación estrófica, y hasta que se desarrolló un sentido claro de las relaciones tonales. Alrededor de 1640 en Italia, la acumulación de muchas técnicas utilizadas en común marcan el fin de la fase individualista experimental. Aproximadamente entre 1640 y 1690 el estilo que había sido espontáneo y pragmático se volvió cada vez más determinado por reglas y patrones fijos. El tratamiento de la disonancia se hizo uniforme. Los acordes, antes que la superposición libre de líneas melódicas, son los que determinan el movimiento armónico. El ritmo estaba sujeto a un rígido control métrico. Los dementos expresivos, los esquemas formales y las categorías compositivas se volvieron estereotipados.

Fue en este momento que el estilo barroco se extendió por toda Europa. En la última fase de este periodo que va de 1690 a 1740 y que llamamos alto barroco, las reglas y los patrones desarrollados durante la fase previa se aceptaron como fijos. Los géneros y las formas se expandieron y embellecieron pero mantuvieron su carácter esencial. Los elementos expresivos adquirieron valor simbólico y fueron utilizados fuera del contexto. La representación musical de los afectos tendió a ser intelectual y calculada. La razón reemplazó frecuentemente a la inspiración. Mientras tanto comenzaron los movimientos de oposición. En la ópera cómica se cultivó una nueva ligereza, espontaneidad y melodismo. En Francia los elementos populares combinados con la elegancia cortesana produjeron el estilo rococó. El racionalismo de la estética dominada por los afectos provocó una reacción de los compositores que querían expresar un emocionalismo más dinámico e inestable. Surgió como consecuencia el estilo del sentimentalismo o *Empfindsamkeit*. Estas tendencias anti-barrocas surgieron en medio de las manifestaciones del alto barroco, si bien éstas se volvían cada vez más esporádicas. Alrededor de 1720 el ideal del Barroco declinaba y por el año 1740 un nuevo ideal se expandía por casi toda Europa.